Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»

На правах рукописи

Москвин Георгий Владимирович

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЗЫ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА КАК ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение **4**

Глава I. Генезис прозы М.Ю. Лермонтова. Романтическая проза М.Ю. Лермонтова: роман «Вадим» как художественное обобщение раннего периода творчества (1831–1834) **28**

1.1. Феномен обращения Лермонтова к прозе **28**

1.2. Начало прозы Лермонтова **32**

1.3. Принципы подхода к изучению романа «Вадим» в контексте раннего творчества Лермонтова (1828 – 1832) **42**

1.4. Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова как источник поэтики романа «Вадим» **45**

1.5. Ранние поэмы М.Ю. Лермонтова как источник сюжетного пространства романа «Вадим» **66**

1.5.1. «Вадим» в контексте ранних исторических поэм 66

1.5.2. «Вадим» и «астральные» поэмы Лермонтова, «Демон» 84

1.5.3. «Кавказские» ранние поэмы и «Вадим» (поиск героя) 105

1.6. Ранние драмы как источник проблематики романа «Вадим» **117**

1.7. Формирование изобразительной манеры в раннем творчестве М.Ю. Лермонтова на примере романа «Вадим» **125**

1.8. Роман «Вадим» как обобщение раннего творчества Лермонтова **140**

Глава II. Становление прозы М.Ю. Лермонтова. Автобиографическая проза М.Ю. Лермонтова: роман «Вадим», отрывок «Я хочу рассказать вам…», роман «Княгиня Лиговская» **147**

2.1. Ранняя проза М.Ю. Лермонтова. Жанрово-стилевые поиски в контексте русской и западноевропейской литературы **147**

2.2. Художественный концепт любви в ранней прозе М.Ю. Лермонтова **173**

2.3. Автобиографизм как ведущий стилевой принцип ранней прозы М.Ю. Лермонтова **177**

2.4. Эволюция прозы М.Ю. Лермонтова (от Веры Лиговской к княжне Мери) **189**

2.5. Романный герой ранней прозы М.Ю. Лермонтова **200**

2.6. Роль сказки «Ашик-Кериб» в формировании идеи любви в творчестве М.Ю. Лермонтова **206**

2.7. Значение романа «Княгиня Лиговская» как произведения, связывающего второй и третий этапы прозы М.Ю. Лермонтова **218**

Глава III. Зрелая проза М.Ю. Лермонтова. Роман «Герой нашего времени»: идейная структура **226**

3.1. Принципы рассмотрения проблематики главы **226**

3.2. Феномен человека и его статус в мире **231**

3.2.1. Отделение человека как духовного и волевого феномена от власти природы 232

3.2.2.Обретение человеком своего места через отношение к Богу 244

3.2.3. Духовные константы личности главного героя как основа идейной структуры романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».....251

3.3. Проблематика жизни и смерти **265**

3.4. Любовь как бесконечно достигаемая потребность и цель бытия **287**

3.5. Отношение к миру: ненависть, презрение, любовь в прозе М.Ю. Лермонтова **299**

3.6. Феномен духовности в творчестве М. Ю. Лермонтова **313**

Глава IV. Поздняя проза М.Ю. Лермонтова: роман «Герой нашего времени», повесть «Штосс», очерк «Кавказец». Экзистенциальная парадигма в прозе М.Ю. Лермонтова **329**

4.1. Герой как суверенная личность в прозе М.Ю. Лермонтова **329**

4.2. Психологизм прозы М.Ю. Лермонтова **340**

4.3. Экзистенциальная проза М.Ю. Лермонтова **360**

Заключение **430**

Публикации Г.В. Москвина по теме диссертации **451**

Библиография **457**

Источники **457**

Справочная литература **460**

Исследования и материалы **462**

Введение

Проза Лермонтова, являясь уникальным литературным явлением, имеет огромное культурное значение и представляет исследовательский интерес в следующих аспектах: 1) отражение идейно-стилевых тенденций в русской и мировой литературе; 2) сохранение преемственности в эволюции русской литературы как непрерывного процесса; 3) роль в формировании русской прозы 1830 – начала 1840-х гг.; 4) влияние на последующую русскую литературу в ближнем и дальнем историко-литературном контекстах; 5) отражение в мировой литературе; 6) системное выражение ведущих философских и стилевых идей первой половины XIX в.

Проза занимает особое место в жанрово-родовом спектре творчества М.Ю. Лермонтова и ни в какой мере не является дополнительной к основной — поэзии — сферой литературной деятельности. В романе «Герой нашего времени» и других прозаических произведениях художественное слово призвано восполнить свободную и субъективную семантику художественного слова поэзии. В прозе Лермонтова также получают философское осмысление художественные концепты при*роды, воли, судьбы, свободы, одиночества, счастья*, а также социальные темы отношений *личности и общества*, различных слоев общества, *морали, войны*. Все сюжеты прозы Лермонтова основываются на категориях *духа, веры и души* человека.

В исследовании мы исходим из следующей периодизации творчества Лермонтова, каждому периоду соответствуют определенные прозаические произведения: 1828–1832 гг. — роман «Вадим»; 183–1834 гг. — роман «Вадим», набросок «Я хочу рассказать вам», сказка «Ашик-Кериб», роман «Княгиня Лиговская» (1836–1838 гг.); 1837–1841 гг. — роман «Герой нашего времени»; 1841 г. — повесть «Штосс», очерк «Кавказец». Приведенная последовательность позволяет сделать два замечания. Несовпадение границ периодов творчества со временем написания прозаических произведений

обусловливает необходимость определить логику их появления, проводить отдельно периодизацию прозы, понимая смену ее этапов как соответственно обобщение раннего творчества — формирование идиостиля писателя — вершина прозаического творчества Лермонтова — конец прозы и начало возможного нового этапа.

Подобный подход к изучению прозы в составе творчества Лермонтова не применялся последовательно в силу сложности задачи — определения широкого диапазона взаимосвязей прозаического текста и произведений иной жанрово-стилевой и родовой природы, что позволило бы изучать создание всего корпуса произведений поэта как единый, связный процесс. По свидетельству Б.Я. Бухштаба, Б.М. Эйхенбаум предполагал представление творчества Лермонтова в его наджанровых и соотносительных по времени связях[1].

В исследовательской литературе сложилась обширная и плодотворная практика рассматривать прозаические произведения Лермонтова как тексты *последовательные* во времени, а значит и в известной степени автономные, хотя все же перекликающиеся в мотивах, образах, в идеях. Для полноценного представления прозаического творчества Лермонтова требуется подход к нему, модифицирующий исходные позиции для изучения. Речь в данном случае идет не о *связях*, а *связности*, т.е. акцент делается на подходе к прозе Лермонтова не столько как к сумме автономных текстов, сколько как к *единому, движущемуся* тексту. Здесь уместно говорить о том, как один текст не просто связан с другим — он вырастает, или точнее —*прорастает* из другого, отдельного по времени, но совмещенного в творческом сознании.

Изучение стиля прозы Лермонтова, с особым вниманием к ее происхождению, требует анализа историко-литературного контекста его формирования. Прежде всего, в сферу анализа вовлекаются русская

---

[1] *Бухштаб Б.* Предисловие // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. Изд. Академии наук СССР. М.-Л. 1961. С. 4–6.

литература XIX в. и западноевропейская литература последней трети XVIII – первых 4-х десятилетий XIX вв. в также некоторые произведения американской литературы первой половины XIX в.

Особого внимания требует вопрос влияния на прозу Лермонтова древнерусской литературы и русской литературы XVIII в., учитывая исключительную злободневность творчества Лермонтова и осознавая, что при обращении к историческому художественному материалу Лермонтов неизменно сохранял приверженность духу и проблематике своего времени.

Недостаточно изучены обращения Лермонтова-прозаика к дальнему литературному контексту, к двум обширным периодам — творчеству Шекспира и литературеXVII— первой половине XVIII вв. и древней, преимущественно античной истории и культуре.

Проза Лермонтова представляется как литературное явление, возникшее в недрах традиции и формирующееся в гомогенной культурной и литературной среде. Последовательное представление данного положения при описании прозы Лермонтова позволит представить взаимосвязанный целостный литературный процесс русской, западноевропейской и американской литературы в его влиянии на исследуемую прозу, с одной стороны, и показать своеобразие и индивидуальность этой прозы — с другой.

Творчество Лермонтова представляет собой художественное явление, включающее лирику, поэмы, драмы и прозу. Создание прозаических произведений приходится на период 1831–1841 гг., время интенсивного процесса жанро- и стилеобразования в русской литературе и проходит четыре этапа: поздний романтический (роман «Вадим»), становление социально-реалистической прозы («Княгиня Лиговская»), период создания произведений наджанрового стилевого характера («Герой нашего времени»), формирование новой литературной парадигмы («Штосс», «Кавказец»).

Стиль прозы Лермонтова отличается разнообразием форм, прежде всего, проявляющихся в организации субъектосферы повествования,

отношений автор — повествователь/рассказчик — герой — читатель, формирующих феномен лермонтовского человека[2] и художественный тип героя времени[3]. В прозе Лермонтова закладываются основания для развития эпических жанров, объединяющих черты разных форм произведений отмеченного родового спектра — очерка, рассказа, новеллы, повести, романа. Романы «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени» находятся у истоков русского классического романа. Язык прозы Лермонтова отразил все основные регистры русской художественной речи — социальной, психологической, философской, бытовой сфер. Словесно-образная структура лермонтовской прозы характеризуется точностью и богатством применяемых изобразительно-выразительных средств.

Восприятие и изучение прозы Лермонтова отличаются своеобразием благодаря тому историко-литературному обстоятельству, что знакомство читательской аудитории с прозаическими текстами писателя не совпадает со временем их написания, исключая роман «Герой нашего времени» — единственное известное при жизни автора произведение.

Проза Лермонтова создавалась в следующей последовательности:

– Неоконченный роман «Вадим» (вторая половина 1831–1834 гг.);

– Ученическая работа «Панорама Москвы» (в полных собраниях сочинений Лермонтова выносится в рубрику «Приложения»). Ученический и прикладной характер работы не препятствует осознанию факта, что «Панорама Москвы» является самостоятельным и законченным прозаическим произведением в силу его художественности, языка и слога, следования прозаической традиции (Н.М. Карамзин, В. Гюго).

– Неоконченный роман «Княгиня Лиговская» (1836–1838). Помещается перед произведениями 1837-го года в силу более раннего начала работы.

---

[2] *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова / Отв. ред. Г.М. Фридлендер. 2 изд. М.-Л. 1964.
[3] *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. Изд. Художественная литература. М. 1957.

– Набросок «Я хочу рассказать вам» (1836). Относится публикаторами к корпусу прозаических текстов, является попыткой начала предполагавшегося большого произведения художественно-биографического характера. Помещение указанных произведений после романа «Княгиня Лиговская» обусловливается соображением о творческом поиске автором формы романа.

– Сказка «Ашик-Кериб» (1837) не вызывает сомнений во времени написания и правомерно помещается непосредственно перед романом «Герой нашего времени», поскольку начало работы над романом совпадает хронологически с записью-написанием сказки (ноябрь 1837 г.)

– Роман «Герой нашего времени» (обычно датируется 1838–1840 гг., более точно — 1837–1841 гг.) Для большинства современников Лермонтова роман является единственным прозаическим произведением.

– Очерк «Кавказец» (1841) не является образцом художественной прозы Лермонтова, хотя и представляет собой *отклик* на устанавливающийся промежуточный между публицистикой и художественной литературой жанр физиологического очерка.

– Неоконченная повесть «Штосс» («У графа В... был музыкальный вечер», 1841) завершает прозаическое творчество Лермонтова.

Публикация прозаических произведений Лермонтова осуществлялась в следующем порядке:

– Роман «Герой нашего времени» напечатан в апреле 1840 г., второе прижизненное издание — в мае 1841 г. Три повести прежде вышли отдельными произведениями в журнале «Отечественные записки»: в 1839 г. «Бэла» и «Фаталист», марте и сентябре соответственно, в феврале 1840 г. — «Тамань»; в апреле 1840 г. они вышли вместе с повестями «Максим Максимыч» и «Княжна Мери», «Предисловием к «Журналу Печорина»

и в мае 1841 г. с авторским Предисловием к роману составили полный текст романа «Герой нашего времени»[4].

– Отрывок предполагаемого романа-исповеди «Я хочу рассказать вам» и повесть «Штосс» («У графа В... был музыкальный вечер» — редакторское название) были опубликованы в сборнике «Вчера и сегодня» в 1845 г. Последнее произведение было отчасти знакомо по слухам, около 25 избранных слушателей были свидетелями чтения текста Лермонтовыми приблизительно в конце марта — начале апреля 1841 г.[5]

– В 1846 г. в сборнике «Вчера и сегодня» была опубликована авторизованная запись сказки «Ашик-Кериб»[6];

– Тексты неоконченных романов «Вадим» (редакторское название)[7] и «Княгиня Лиговская»[8] были опубликованы в журнале «Вестник Европы» в 1873 и 1882 гг. соответственно.

– Текст-очерк ученического сочинения «Панорама Москвы» напечатан в 1891 г.[9] (Соч. под ред. П.А. Висковатова). Произведение не рассматривалось, прежде и сейчас, как полноправная часть художественного прозаического творчества Лермонтова. Однако соображения о логике развития прозы Лермонтова позволяют смягчить и уточнить эту позицию.

– Очерк «Кавказец»[10]; текст был напечатан в 1929 г. в журнале «Минувшие дни», публикация Н. О. Лернера. Текст «Кавказца» был знаком чрезвычайно узкому кругу лиц, так как он предполагался к печати в сборнике «Наши» в 1841 г.

---

[4] *Лермонтов М.Ю.*«Герой нашего времени» // Сочинение М. Лермонтова; части I-II. СПб.: Изд-во Ильи Глазунова. 1840. 2-е издание. 1841.
[5] Вчера и сегодня // Литературный сборник, составленный гр. В.А. Соллогубом, изданный А. Смирдиным.СПб. Кн. I. 1845.
[6] Там же, 1846.
[7] Вестник Европы. 1873.Кн. 10.С. 458–557.
[8] Русский вестник. 1882. Т. 157, январь. С. 129–181.
[9] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: Первое полное издание В.Ф. Рихтера / Под ред. П.А. Висковатова. М.: Типо-литография В.Ф. Рихтера. 1891. Т. 5. Проза (1828–1841). С. 415–418.
[10] Минувшие дни. Сост Н.О. Лернер. 1829. № 4. С. 22–24.

В изучении прозаических текстов Лермонтова исторически сложились две перспективы: взгляд, доступный исследователю XX–XXI вв. с опорой на знание прозы Лермонтова в полном объеме и на известные в данный текущий момент тексты, при этом разница между поздними и ранними текстами — романами «Герой нашего времени», «Вадим» и «Княгиня Лиговская» составляет 40–50 лет. Произведения, опубликованные в сборнике «Вчера и сегодня» в 1845–46 гг., имеют большое значение для понимания переходных этапов прозаического творчества Лермонтова, но из-за неполноты сведений осознано быть в должной мере не могло. Критике XIX в. были незнакомы тексты ученического сочинения «Панорама Москвы» и очерка «Кавказец», таким образом, изучение прозы Лермонтова в динамике ее осуществления было невозможно.

Проза Лермонтова традиционно изучается в трех ведущих направлениях: историко-хронологическом; с позиций стиля и поэтики; интерпретационном, с позиций идеи и смысла. В основу изучения при этом кладется историко-хронологический подход, и в связи с большим разрывом во времени появления основных прозаических произведений при исследовании возникают трудности в определении вопросов преемственности и эволюции стиля, мотивно-тематического и идейного пространства прозы писателя.

В поле исследовательского внимания с момента выхода в 1840 г. из печати и по настоящее время постоянно находится роман «Герой нашего времени». Роман оказался неожидаемым явлением для большинства представителей литературной среды времени и для многих остался единственным прозаическим произведением Лермонтова. Первыми критическими отзывами и разборами, содержащими признаки академического подхода, явились статьи В.Г. Белинского[11] и

---

[11] *Белинский В.Г.* «Герой нашего времени» // Сочинение М. Лермонтова Отечественные записки. 1840. Т. 10, № 6. Отд. 5.С. 27-54. № 7. Отд. 5. С. 1-38.

С.П. Шевырева[12], считающиеся началом исследовательской традиции прозы Лермонтова. Шевырев в статье «“Герой нашего времени” соч. М. Лермонтова» выступал спозиций славянофильских убеждений и отрицательно отзывался о нравственном облике героя. В этой связи необходимо отметить, что проблемы национальной самобытности романа и нравственности героя были первыми и главными в начальных отзывах о произведении, так или иначе оказывавшимися в фокусе внимания критиков. Позиция Шевырева относительно Печорина была смягчена Белинским в статье «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова». Названые статьи и другие немедленные отклики повлияли на формирование традиции с предубеждением подходить к образу Печорина определили круг обсуждаемых проблем.

Роман «Герой нашего времени» оказался основным и собственно единственным прозаическим произведением Лермонтова в критической литературе XIX в.

В 1840–50-е гг. критические суждения о Печорине и самом романе включались в широкий контекст связей произведения с социально-исторической и духовной проблематикой времени. В.Т. Плаксин[13], возможно, знавший ранние рукописи Лермонтова в период его обучения в юнкерской школе, а значит, предположительно и наброски романа «Вадим» (если это можно подтвердить, то Плаксин окажется первым критиком, имевшим представление о ранней прозе), критически относился к бесхарактерному и безыдейному типу героя, требовал от образа Печорина проявления не дурной натуры, а высокой, цельной личности, и не находил в романе основной позитивной идеи. А.И. Герцен в книге «О развитии революционных идей России» связывал протестное у Лермонтова

---

[12] *Шевырев С.П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // «Москвитянин». 1841. Ч. 1. № 2. С. 515–538.
[13] *Плаксин В.Т.* Сочинения Лермонтова // Северное обозрение. 1848. № 3. Отд. 5. С. 1-20.

с состоянием своего поколения в борьбе с «чудовищем, называемом Россией»[14]. Подход к роману Лермонтова отличался и другой, помимо социальных и нравственных аспектов, гранью суждений. Попытки осознать образ героя романа и его связи с миром рассматривались также во многом в ракурсе ангельско-демонских сущностей. В середине XIX в. благодаря Ап. Григорьеву[15] наметилась тенденция к религиозно-мистической трактовке романа, объединенная с почвенническими идеями, она способствовала национальному христианскому пониманию всего творчества Лермонтова и преемственной связи с ним творчества Достоевского.

Изучение всех прозаических произведений Лермонтова, за исключением очерка «Кавказец», стало возможным с изданием первого полного собрания сочинений под редакцией П.А. Висковатого (1889-1991 гг.) Проза Лермонтова впервые могла наблюдаться как единые художественноеявление, открывающее возможность устанавливать мотивно-тематические, идейно-стилевые связи между произведениями, что подтверждали комментарии, предваряющие тексты. Роман «Вадим», получивший редакторское название «Горбач-Вадим. Эпизод Пугачевского бунта. Юношеская повесть», предваряется комментарием, что Лермонтов «постепенно высвобождает свой художественный талант от оков, наложенных субъективным чувством», Предисловие к роману «Княгиня Лиговская также говорит о намерении связать ранние и поздние произведения автора: роман «составляет переход от юношеского творчества Лермонтова к более зрелым произведениям. В романе еще много автобиографического … впервые встает перед нами образ Печорина, еще очень неясный (…) поэт стоит на рубеже нового фазиса развития». Этот комментарий сопоставим с первым откликом Висковатого на роман

---

[14] *Герцен А.И.* О развитии революционных идей России // Собр. соч. в 30 т. М. 1956. Т.7. С. 224-226.
[15] *Григорьев Ап.* Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // Время. 1862. Т. 10. Отд. 2. С. 1-32.

«Княгиня Лиговская»[16]. Приведенные примеры позволяют судить о начальных попытках представить прозу Лермонтова как связный литературный процесс. Так, уже в предисловии к первой публикации «Вадима» («Вестник Европы», 1873, кн. 10) роман определяется как «образчик внутреннего развития в первых работах писателя». Таким образом, включение ранней прозы в исследовательское поле всего творчества Лермонтова происходит сразу после первых публикаций, однако ее более широкое осмысление, помимо романа «Герой нашего времени», потребовало времени до столетнего юбилея писателя в 1914 году. К этому времени относится начало формирования академического направления в литературоведении. В сборнике «Венок Лермонтову» (1914)[17], в который вошла статья В.М. Фишера «Поэтика Лермонтова», утверждавшая необходимость изучать прозу Лермонтова в единстве ее событийных, конструктивных и смысловых аспектов, а также ставившая проблему соотношения жанрово-родовых форм у Лермонтова, в частности драмы и романа. Проблемы, выдвинутые Фишером, предполагали привлечение к анализу текстов Лермонтова во всей возможной полноте. С.И. Родзевич в работе «Лермонтов как романист»[18] обратился к теме влияния В. Гюго («Бюг-Жаргаль», «Собор Парижской Богоматери») на прозу Лермонтова, обратил тем самым внимание на мотивно-образные связи раннего и зрелого периодов творчества.

В 1920–1950 гг. среди работ, так или иначе касающихся прозы Лермонтова, выделяются, прежде всего, исследования Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, Е.Н. Михайловой. В монографии «Опыт историко-литературной оценки»[19] Эйхенбаум, рассматривая прозу Лермонтова («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени») в

[16] *Висковатов П.А.* По поводу «Княгини Лиговской», впервые изданного произведения Лермонтова // Русский Вестник. 1882, март. Т. 158. С. 333–350.
[17] Венок М.Ю. Лермонтову.Юбилейный сборник. Москва-Петроград, 1914.
[18] *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев. 1914.
[19] *Эйхенбаум Б.Т.*Опыт историко-литературной оценки. Л. 1924.

последовательности развития форм повествования, обращается к проблемам жанра прозы Лермонтова, переходе от исторического романа к светскому, от *сплошного* романа к произведению сложной композиции в форме путевых записей, организующей роли мотивировок. В 1961 г. выходит сборник Б.М. Эйхенбаума «Статьи о Лермонтове»[20], в котором исследователь обобщает свои наблюдения предыдущих лет и уделяет больше внимание вопросам идейно-смысловой стороны прозаического творчества Лермонтова.

В.В. Виноградов в статье «Стиль прозы Лермонтова»[21] первом в лермонтоведении системном анализе вопроса, вынесенного в название, обратился к романам Лермонтова «Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени». В фокусе внимания статьи оказался процесс формирования русского литературного языка прозы, связь стиля романа «Вадим» с романтической традицией и неистовой стилистикой французской литературы, изменение соотношения романтических и новых стилевых черт под влиянием реализма в его начальной социально-психологической версии в романе «Княгиня Лиговская» и их соединение в произведении особого жанрово-стилевого качества «Герой нашего времени». В.В. Виноградов последовательно описывает эволюцию художественного языка в прозе Лермонтова и применение его выразительных средств, стилистического потенциала в диапазоне различных регистров повествования в зависимости от социальной среды произведения, внешней и внутренней характеристики персонажей, их речевых и психологических портретов. В статье также комментируются особенности прозы Лермонтова в связи с творчеством Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.А. Бестужева-Марлинского. Многосторонний и глубокий анализ поэтики прозаических произведений Лермонтова, его результаты стали образцом для последующих исследований

---

[20] *Эйхенбаум Б.Т.* Статьи о Лермонтове. Изд. Академии наук СССР. М.-Л. 1961.
[21] *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М. Изд-во АН СССР. Т. 43–44. 1941. С. 517–628.

и обозначили необходимость сбалансировать интерес к форме с идейно-смысловой стороной прозы писателя. Эту задачу, как представляется, должна была выполнить монография Е.Н. Михайловой «Проза Лермонтова»[22]. В ней подробно описывается историческая эпоха, в которую творил Лермонтов, культурная и литературная обстановка 1820–30-х гг., революционная атмосфера эпохи. Михайлова посвящает свое исследование представлению трех романов Лермонтова, анализу сюжетов, эволюции центральных образов как процессу формирования типа героя времени, системе персонажей и отдельным характеристикам, пейзажному дискурсу, речевым, описательным текстовым структурам. Работа Михайловой явилась обширным и глубоким исследованием прозы Лермонтова. Монографические исследования 1820–50-х гг. Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, Е.Н. Михайловой выполнили свое назначение как этапные явления в развитии академического лермонтоведения по изучению прозы Лермонтова, тем не менее, они были обращены на основной, но неполный корпус лермонтовских произведений, что ограничивало возможности осмысления творчества писателя. Отмеченная неполнота компенсировалась в ряде работ, таких как С.Н. Дурылин «Герой нашего времени»[23] (1940), И.И. Виноградов «Философский роман Лермонтова»[24] (1964), Э.Г. Герштейн «Герой нашего времени»[25](1986), Б.Т. Удодов «Герой нашего времени» (1989)[26], Г.В. Москвин «Смысл романа М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”»(2007)[27] и др. Названные монографии опираются на опыт изучения романа «Герой нашего времени» и развивают его с учетом знания полного состава прозы Лермонтова в историческом и бытовом контекстах, историко-

---

[22] *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М.: Художественная литература. 1957.
[23] *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Пособие к изучению романа. М.: Учпедгиз. 1940.
[24] *Виноградов И.И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. М. 1964. № 10.С. 10–31.
[25] *Герштейн Э.Г.* Герой нашего времени. М.: Художественная литература. 1976.
[26] *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Просвещение. 1989.
[27] *Москвин Г.В.* Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М: МАКС-ПРЕСС. 2007.

литературном пространстве, тематической и образной структуры, мировоззренческих и духовных смыслах.

Повесть «Штосс» привлекла довольно большое внимание исследователей в силу, прежде всего, ее художественных достоинств, а также кругу вопросов, связанных с историей ее создания, образной и мотивной структуры, идейного потенциала и, главное, с проблемой ее завершенности, с которой во многом связано возможно полное понимание »Штосса». Изучение прозаических произведений Лермонтова разных жанров имеет несопоставимую по времени и полноте с первой публикацией романа «Герой нашего времени (1840) историю в связи, прежде всего, с их более поздним вхождением в читательский и исследовательский обиход, во-первых, и долгое осознание того факта, что они представляют полноценное интегральное явление всего состава прозы — во-вторых. Проблема при обращении к этим произведениям заключалась в определении подхода к ним или как к отдельным текстам, своего рода *приложениям* к основному корпусу прозы, или обнаруживании лишь текстовых и некоторых содержательных связей между ними. т.е. без должного внимания к их роли в системном осуществлении прозы писателя. Так, сказка «Ашик-Кериб» традиционно рассматривается в двух аспектах — художественного статуса в составе прозы Лермонтова и ее этнокультурной, фольклорной основы. Этим вопросам посвящены работы М.К. Азадовского[28], С.А. Андреева-Кривича[29], И.Л. Андроникова[30] и др. ученых. Заметно меньше обсуждался вопрос об атрибуции сказки, степени ее литературной оригинальности и авторства писателя, а также правомерности включения фольклорной сказки в перечень прозаических произведений Лермонтова. Аргументом, подтверждающим справедливость определения статуса сказки «Ашик-Кериб» как

[28] *Азадовский М.К.* Комментарий к «Ашик-Керибу» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван: Изд. Ереванского университета. 1974. С. 448–454.
[29] *Андреев-Кривич С.А.* Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик: Кабгосиздат. 1946.
[30] *Андроников И.Л.* Лермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература. 1977.

составляющей части прозы писателя, может служить адаптация фольклорного текста в «Герое нашего времени» и влияние сказки на мотив поражения любви в зрелом периоде творчества[31]. Отрывок «Я хочу рассказать вам» получил в лермонтоведении меньшее внимание, чем заслуживает, хотя его роль в разработке жанровых решений, мотивных и образных перекличках в романах «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени» и повести «Штосс» значительна. Основные вопросы, возникающие при упоминании отрывка, касаются датировки произведения, биографии автора и характера автобиографизма (Б.Т. Томашевский[32], Б.М. Эйхенбаум[33], И.Л. Адроников[34] и др.) Тем не менее, анализ текста отрывка «Я хочу рассказать вам» позволит судить о творческом поиске Лермонтова на этапе работы над романом «Княгиня Лиговская» и выборе ракурса повествования в романе «Герой нашего времени».

При изучении повести «Штосс» обнаруживались источники ее сюжета и мотивов как в предшествующем прозаическом творчестве Лермонтова, так и в русской литературе, произведениях Пушкина и Гоголя. Наиболее тщательным исследованием явилась статья В.Э. Вацуро «Последння повесть Лермонтова»[35], в которой приводятся обстоятельства возникновения произведения, описывается историко-литературный контекст его создания, рассматриваются идейно-художественные аспекты повести. Статьи Э.Э. Найдича[36] и В.Ш. Кривоноса[37] были посвящены проблемам жанра, завершенности и цельности сюжета, Вопросы о месте и роли «Штосса» в составе всей прозы Лермонтова в должной мере не рассматривались, хотя для

---

[31] *Москвин Г.В.* Ашик-Кериб // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический. словарь. М.: Индрик. 2014. С. 41-42.
[32] *Томашевский Б.Т.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Лит. наследство; Т. 43-44. Кн. I. М.: Изд-во АН СССР. 1941. С. 469-516.
[33] *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове / АН СССР. ИРЛИ. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1961.
[34] *Андроников И.Л.* Лермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература. 1977.
[35] *Вацуро В.Э.*Последняя повесть Лермонтова // О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое издательство. 2008.
[36] *Найдич Э.Э.* Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. Л.: Наука. 1985. С. 194-212.
[37] *Кривонос В.Ш.*«Штосс» М. Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? // Новый филологический вестник. 2010. Т. 15. № 4. С. 102–110.

этого имеются серьезные основания, главным из которых является литературный факт, что текст повести в своей основе представляет реминисценции текстов предыдущих произведений писателя.

Очерк «Кавказец», написанный в одно время со «Штоссом», опубликован в 1929 г., что обусловило позднее обращение к нему в исследовательской литературе как художественному произведению. Начиная с 1930-х гг. очерк включался в раздел прозы собраний сочинений Лермонтова. Текст был предназначен для сборника А.П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» и был даже анонсирован, что определило квалификацию жанра «Кавказца» как физиологического очерка. Наиболее авторитетным исследованием очерка является статья И.С. Юхновой «…»[38], в которой собраны все основные вопросы по его анализу: доступная история создания, определение темы и своеобразия ее трактовки, традиция изучения произведения (С.Н. Дурылин, В.А. Мануйлов, И.Л. Адроников, Э.Г. Герштейн, В.А. Кошелев, С.И. Кормилов,) творческая *этимология* образа героя, повествовательная стратегия. Исследователь обозначила цель статьи как представления очерка «Кавказец» в контексте творчества Лермонтова, главным образом, в сопоставлении с кавказской лирикой («Сон», «Валерик», «Завещание») и романа «Герой нашего времени». Особое внимание уделено корреляции образов «настоящего кавказца» и Максима Максимыча.

Ученическое сочинение Лермонтова «Панорама Москвы». Помещаемое обычно в разделе «Приложения», получило также определенное исследовательское внимание, Сочинение обычно рассматривалось в рамках методической задачи, которую ставил перед учащимися преподаватель словесности В.Т. Плаксин — обучение правилам и приемам историко-культурных обзоров, выполнения зарисовок местности и ландшафта,

---

[38] *Юхнова И.С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М. Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования.2015. № 1.

описания массовых сцен, выбора интонации повествования. Традиционно отмечается, что Лермонтов ориентируется на литературную технику Карамзина и вместе с тем использует разные стилевые регистры для повествования[39]. Базовым для изучения «Панорамы Москвы» явился комментарий к тексту Э.Э. Найдича[40].

Среди исследований конца XX – начала XXI вв. выделяются работы Б.Т. Удодова, в которых развиваются идеи монографии «М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы» (1973), касающиеся романа «Герой нашего времени», повести «Штосс», очерка «Кавказец», диалогического монологизма образно-смысловых структур в текстах Лермонтова; В.М. Марковича, автора ряда концептуальных статей, определивших подход к изучению прозы М.Ю. Лермонтова на современном этапе: «О трансформациях “натуральной” новеллы и двух “реализмах” в русской литературе XIX в.» (1993), «О значении незавершенности в прозе Лермонтова» (1997); «Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков» (1997), «О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» (2008), А.И. Журавлевой, раскрывшей в фундаментальной монографии «Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики» (2002) значение творчества Лермонтова в русской литературе и заложившей основы современного изучения прозы Лермонтова в ряде работ: «Путь к герою времени: лирика, драма, роман» (1989); «Печорин и печоринство в 1840–1850-е гг. Жизнь литературного образа в истории» (1991), «Поэтическая проза Лермонтова» (1974)[41], «Гамлетовский элемент в “Герое нашего времени”» (1994); «Сопряжение реальности с тайной в прозе Лермонтова» (1995), «Пушкин-Шевырев-Лермонтов» (1996), «Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры» (2001);

---

[39] *Алпатова Т.А.* Панорама Москвы // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик. 2014. С. 359-361.

[40] *Найдич Э.Э.* Комментарий // Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л.: АН СССР. 1957. Т. 6. С. 671-673.

[41] О вкладе А.И. Журавлевой в литературоведение см. Памяти Анны Ивановны Журавлевой [Текст]: сборник статей / [сост. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская]. М.: Три квадрата. 2012.

В.А. Недзвецкого «“Герой нашего времени”: становление жанра и смысла» (1997); В.А. Кошелева «М.Ю. Лермонтов. Историческая мифология» (2014).

Представленная история изучения прозы Лермонтова позволяет сделать следующие выводы: критические и академические работы были обращены к отдельным текстам писателя; на протяжении большей части XIX в., вXX-XXI вв. проходил процесс их собирания для исследований, развивалась практика привлечения к ним небольших по объему произведений; прозаическое наследие Лермонтова изучалось глубоко и разностороннее, в единстве историко-литературного подхода, формальных и идейно-смысловых сторон.

Тем не менее, следует отметить тот факт, что, несмотря на огромный опыт изучения, в лермонтоведении нет ни одной работы, в которой проза Лермонтова исследовалась бы в полном объеме не только в последовательном хронологическом порядке ее представления, но и в динамике ее осуществления как едином непрерывном процессе.

Последнее обстоятельство определило тему настоящего исследования – «Эволюция прозы М.Ю. Лермонтова как идейно-художественной системы»», призванного компенсировать неполноту представления названного литературного явления.

Объектом исследования выступили художественные прозаические произведения Лермонтова, прозаические тексты иной жанрово-стилевой природы (очерк, ученическая работа, автобиографические заметки, эпистолярий, тексты планов, замыслов, набросков) и соотнесенные с ними тексты русской и мировой литературы.

Предмет исследования составляют жанрово-стилевые и идейные аспекты прозы в составе всего творчества Лермонтова и вопросы их изучения в контексте русской и мировой литературы.

Актуальность работы определяется необходимостью развивать опыт изучения творчества Лермонтова как целостного и непрерывного творческого процесса на современном этапе лермонтоведения, рассматривать тексты Лермонтова в динамике их осуществления, разрабатывать новые исследовательские методики.

Новизна настоящей работы состоит в том, что в ней впервые представляется системный анализ четырех периодов прозаических произведений Лермонтова в полном составе во взаимосвязи прозаического, поэтического (лирика и поэмы) и драматургического творчества художника.

Цель настоящей работы — представить четыре периода прозы Лермонтова как последовательный и целостный творческий процесс в динамике осуществления его мировоззренческого и жанрово-стилевого содержания.

В настоящей работе ставятся следующие **задачи**:

- определить начало прозаической деятельности Лермонтова;
- установить соотношение этапов развития прозы Лермонтова с периодами всего творчества поэта;
- проанализировать прозаическое творчество Лермонтова как единый и последовательный жанрово-стилевой процесс;
- представить литературные источники произведений Лермонтова в русской и зарубежной литературе на всех этапах создания прозы;
- проанализировать формирование индивидуальной писательской манеры Лермонтова-прозаика на раннем этапе творчества (1831–1832 гг.), становление на втором этапе творчества (1833–1836 гг.), развития на зрелом и позднем этапах (1837–1841 гг.);
- проанализировать жанрово-стилевую эволюцию прозы в контексте всего творчества Лермонтова;
- проанализировать своеобразие романтизма и реализма в прозе Лермонтова, аргументировать последовательность проявления стилевых

принципов: романтическая проза, автобиографическая проза, духовная проза (мы имеем в виду не терминологическое значение, а сочетание бытового и духовного сюжетов), экзистенциальная проза.

Комплексный характер работы определяет **методологическую базу исследования**: в зависимости от аспектов рассмотрения темы применяются историко-литературный, биографический, сопоставительный, герменевтический, текстологический методы. Избранные методологические ракурсы исследования способствуют выполнению задач по определению источниковой базы, анализа жанрово-стилевого развития прозы Лермонтова и ее идейной интерпретации. В отдельных частях работы по мере необходимости используется текстологический метод для определения текста, опорного для анализа, и герменевтический метод, применяемый для рецепции содержания и установления смысла текстов.

В работе автор опирается на исследования Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, С.Н. Дурылина, Е.Н. Михайловой, В.А. Мануйлова, И.Л. Андроникова, Л.Я. Гинзбург, Э.Г. Герштейн, Б.Т. Удодова, В.Н. Турбина, Б.В. Томашевского, А.И. Журавлевой, В.Э. Вацуро, В.М. Марковича, И.С. Юхновой.

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в использовании ее результатов для разработки методики теоретических исследований по творчеству Лермонтова, формирования базовых положений постижения художественных аспектов текстов Лермонтова, определения тем и направлений дальнейших исследований частного и концептуального характера. Результаты диссертационного исследования могут применяться для составления лекционных курсов по русской литературе первой половины XIX в., проведения спецкурсов и семинаров по творчеству Лермонтова, создания учебно-методических материалов: учебников, учебных пособий, методических разработок; включаться в лекционный дискурс русской

литературы XVIII – XIX вв.; использоваться для организации мероприятий широкого спектра просветительской деятельности.

Положения, выносимые на защиту:

1. В прозе Лермонтова выделяются 4 периода: роман «Вадим» (1831–1834); роман «Княгиня Лиговская (1836–1838); роман «Герой нашего времени» (май 1837 – февраль 1841); очерк «Кавказец», повесть «Штосс» (март – апрель 1841). Неполное совпадение периодов прозы с периодизацией всего творчества Лермонтова обусловливает особую роль в нем прозаических произведений. Роман «Вадим» выполняет художественную функцию итога раннего творчества (лирика, поэмы, драмы) и определяет характер второго периода. Роман «Княгиня Лиговская» завершает период автобиографического творчества и намечает переход к идейно-стилевому содержанию третьего периода. Создание романа «Герой нашего времени» осуществляется в полном единстве с лирикой и поэмами третьего, зрелого периода творчества. Поздние произведения («Кавказец» и «Штосс») являют поиск Лермонтовым художественных форм для выражения своих идей в условиях изменения стилевой парадигмы в русской литературе 1840-х гг.

2. Творчество Лермонтова 1833–1837 гг. имеет личные биографические источники и основано на автобиографизме как стилевом принципе. Каждое произведение периода последовательно подготавливает поэтику и идейный пафос романа «Княгиня Лиговская». Ориентирование на западноевропейскую литературу и обращение к современной русской литературе показывают стремление Лермонтова, помимо выработки индивидуального стиля, найти релевантные формы и средства выражения проблематики, образующей ранний период творчества, найти художественные решения проблем, приведших к остановке работы над вторым романом.

3. Запись сказки «Ашик-Кериб» в ноябре 1837 г. ознаменовала фактическое начало создания романа «Герой нашего времени» и изменение

литературного статуса черновых текстов, написанных в первый год ссылки (1837 г.), из отдельных произведений в части художественного целого. Выбор Лермонтовым восточного дастана аргументируется потребностью разрешить проблему поражения любви и измены. В творчестве Лермонтова начинает определяться четкий принцип: в основе любого повествования о любви лежит ясное представление об идеале, что позволяет художнику упорядочить частные, поверхностные, случайные любовные ситуации. Любовь как сущность освобождается от психологических, личностных, драматических наслоений, модифицирующих ее суть. Сказка «Ашик-Кериб» разделила прозу Лермонтова на два периода: 1831–1837 гг. и 1837–1841 гг. — в первом мотив измены организовывал сюжетную ситуацию и определял драматический исход, во втором — названный мотив исчезает, и причины поражения любви разыскиваются на уровнях самопознания героя, нравственно-философской и духовной проблематики.

4. Изменения в прозе Лермонтова зрелого периода имели 3 следствия: содержание организующего сюжет любовного конфликта имеет концептуальные нравственно-философские, духовные основания («Бэла», «Княжна Мери»); автобиографизм как стилевая доминанта исчезает, биографическое проявляется в форме сюжетной рефлексии; любое повествование о любви не носит личного характера.

5. В зрелой прозе Лермонтова последовательно осуществляется художественный принцип, проявившийся в идейной структуре и архитектонике романа «Герой нашего времени»: сюжет каждой повести романа имеет в основе духовную ситуацию, соотносящуюся с библейскими текстами. Таким образом создается эффект насыщения бытового, авантюрного, психологического, социального содержания повестей духовными, нравственно-философскими смыслами, благодаря чему возникает стилевое качество уникальной эстетической ценности.

6. В прозе Лермонтова наблюдается последовательная и неуклонная тенденция отделения героя от автора. Осуществлению указанной тенденции способствует феномен *лермонтовского человека*, выполняющий две противоположные по назначению функции: сближения автора и героя как явления общей природы и выделения героя как независимой и суверенной сущности. Этот процесс проходит по-разному: в «Вадиме» неразличимость автора и героя вызывает потребность представить их как отдельные личности; в «Княгине Лиговской» как автобиографическом в своей основе произведении возникает необходимость в придании герою самостоятельности в решениях и поступках. Текст романа «Герой нашего времени» организован четырьмя повествователями, трое из которых являются героями и участниками событий, а четвертым выступает автор; роман написан от 1-го лица — обстоятельство, обеспечивающее суверенность личностей героев-повествователей. В повести «Штосс» поведение героя полностью не зависит от автора.

В любом нарративном дискурсе отвлечение автора от себя как *демиурга* текста требует проникновения во внутренний мир героев, ведущего к возникновению художественного феномена психологизма, создателем которого в русской литературе явился Лермонтов.

7. Лермонтов в прозе обращается к стилевому явлению, возникшему в русской литературе на рубеже XVIII – XIX вв., — экзистенциальной литературе, формировавшейся в элегической лирике, романтизме, в произведениях Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя. Экзистенциальная литература отразила процесс гуманизации общества, выделения человека и его существования как особо значимых категорий общего бытия, что привело в европейской культуре к появлению антропоцентрических философских систем и соответствующих эстетических практик.

Экзистенциональная проблематика зрелой прозы Лермонтова обнаруживается в трех сферах интеллектуальной рефлексии. Потребность в обретении веры как экзистенциального условия обретения цельности личности является смысловым фокусом повести «Героя нашего времени» — «Фаталист». Следующий круг экзистенциальных проблем связан с содержанием жизни человека. Наиболее полно они отражены в повести «Княжна Мери», смысл которой заключается в стремлении героя обрести подлинное существование, возможное только в любви и душевном общении. Третья грань вопроса экзистенции человека состоит в его адаптации к условиям жизни, в широком смысле указанная проблема присутствует во всей прозе писателя, однако в поздних произведениях — повести «Штосс» и очерке «Кавказец» — проблема адаптации является в полной мере смыслообразующей. Таким образом, роман «Герой нашего времени», повесть «Штосс» и очерк «Кавказец» можно рассматривать с позиций экзистенциальных проблем эпохи.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования были представлены и обсуждены на конференциях «Ассоциация славянских, восточноевропейских и евразийских исследований» (США, 2013–2018), «Русская литература и культура в европейской культуре» (Геттинген, Германия, 2015), «Семинар славянской филологии Геттингенского университета» (Геттинген, Германия, 2015), на отделении славянской филологии Геттингенского университета (Геттинген, Германия, 2016), «Идеи и образы М.Ю. Лермонтова в мировой и отечественной культуре» (Музей-заповедник М.Ю. Лермонтова «Тарханы», 2014), «К 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова (Москва, РГБ, 2014), «М.Ю. Лермонтов в мировой культуре» (Санкт-Петербург, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 2014), «М.Ю. Лермонтов: межкультурный диалог на Евразийском пространстве» (Пятигорск, 2014), «Ломоносов и русская культура» (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова,

2015), на научно-методологическом семинаре (Москва, МГОУ, 2015), «Лермонтовские чтения 2015» (Санкт-Петербург, Межрайонная централизованная библиотечная система им. М.Ю. Лермонтова, 2015, 2019), «Ломоносовские чтения» (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2019, 2020), «XI Московские лермонтовские чтения» (Москва, 2019), «Всероссийский съезд учителей русской словесности» (Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2019); использованы при чтении общего курса «История русской литературы XIX в.», и специальных курсов «Творчество М.Ю. Лермонтова. История изучения», «Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте русской и мировой литературы», «Лермонтов: личность, автор, герой», «Проза М.Ю. Лермонтова», «Экзистенциальный тип героя времени последней четверти XIX в.», «Типология героя времени в русской литературе XIX в.», «Творчество М.Ю. Лермонтова: Ангел VS Демон», «Пушкин и Лермонтов», «Актуальные вопросы преподавания русского языка и культуры в аудитории колледжей и университетов США», «Русская классическая литература на уроке русского языка в американской аудитории (2014)» на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова.

Структура работы обусловлена поставленными задачами. Диссертация состоит из введения, 4 глав, заключения и библиографического списка.

Глава I. Генезис прозы М.Ю. Лермонтова. Романтическая проза М.Ю. Лермонтова: роман «Вадим» как художественное обобщение раннего периода творчества (1831–1834)

1.1. Феномен обращения Лермонтова к прозе

Художественные прозаические произведения Лермонтова — «Вадим» (1831–1834), «Княгиня Лиговская» (1836–1838), «Герой нашего времени» (1837–1841), «Штосс» (1841) — располагаются в пространстве всего творчества писателя таким образом, что образуют, выражаясь метафорически, своего рода *прозаические волны.* Это наблюдение побуждает положить в основу изучения прозы исходный тезис, что прозаические произведения Лермонтова тесно связаны с остальным творчеством, т.е. лирикой и поэмами. Драмам, за исключением «Маскарада», уделяется значительно меньше внимания, что влияет на неполноту изучения их связей с прозой, которая является полноценной интегральной составляющей единого творческого процесса.

Таким образом, вопрос времени обращения Лермонтова к прозе и определение мотивных и идейных перекличек между лермонтовскими произведениями приобретает особую важность. Переход к ранней прозе Лермонтова как к оригинальному литературному феномену требует изучения творческих и стилевых источников романа «Вадим» в русской и зарубежной литературе и анализа индивидуальной писательской манеры Лермонтова.

Рассмотрение источников и анализ прозы Лермонтова должны быть предварены рассуждением о самом факте его обращения к прозе. Как и любое многомерное явление, оно нуждается в адекватном к себе отношении, т.е. в данном случае — в собрании основных причин и факторов его вызвавших и, главное, установлении их взаимоотношения. Речь идет, прежде всего, о творческом процессе, когда лирика, поэма, драма восполняются прозой, т.е. намечается тенденция к слиянию и гармонизации родовых

литературных потоков. В отмеченном процессе выделяется несколько граней.

Во-первых, изучение творчества писателя во всем объеме его жанрово-родового спектра способно полноценно выразить отношение автора к миру; к тому же, рассмотрение произведений со стороны объекта или предмета изображения получает преимущество в плане полноты и разнообразия. Так, лирика, поэма, драма и проза (говоря о прозе Лермонтова, уместнее всего пользоваться термином «роман», поскольку ее целью было создание романа как объемлющей бытие книги), она *автономизируется* в пределах всего творчества, представляя его разные стороны, как то, например, личное, эмоционально-волевое выражение душевной жизни человека (лирика), ракурс миропонимания (поэма), протекании жизни (драма), судьбы человека в ее историко-типологическом и родовом понимании, т.е. от личного, индивидуального до «истории души человеческой» (роман). Разумеется, такая *специализация* не может носить абсолютный характер, но в отношении Лермонтова она обнаруживает себя вполне последовательно.

Во-вторых, имеет значение время обращения Лермонтова к прозе, так как оно характеризует творческий этап, когда эта потребность проявляется. Замечание Б.М. Эйхенбаума, связывавшего появление прозы у Лермонтова «с его разочарованием в поэмах и драмах» 1829–1831 гг., говорит о том, что «поспешность» при переходе от одной поэмы к другой «свидетельствует как о постоянной неудовлетворенности, так и о настойчивом желании добиться какого-то результата»[42]. При всей своей неточности слово «результат» ценно, тем не менее, в двух отношениях. В нем высказана необходимость рассматривать начало прозы Лермонтова в связи с тем, что было создано раньше, и с тем, что создавалось в едином времени. Слово же «результат» говорит о необходимости поиска цели того или иного творческого опыта, о

---

[42] *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель. 1987. С. 247–248.

чем позволяет судить лишь определенная степень его завершенности. Заметим, что в ранней прозе Лермонтова «результат» оказывается так же далек от достижения, как и в остальном раннем творчестве, что указывает на неясность, несобранность еще в творящем сознании художника целей своей деятельности.

В-третьих, поскольку цель не может быть вменена процессу художественного творчества, так как без него не существует, а в нем возникает, то и сам процесс творения несет в себе информацию об этой цели, а следовательно (в нашем конкретном случае), и о причинах обращения Лермонтова к прозе. В первую очередь, речь идет о жанрово-стилевом аспекте вопроса, при этом важно не столько место художественных текстов Лермонтова в пределах стилевых *потоков* времени, сколько роль и место этих *потоков* в его оригинальном творчестве. Не менее важным представляется для рассматриваемого вопроса различие между стиховым и прозаическим словом, так как именно оно определяет текстовые связи, проявляющиеся первоначально в способе повествования, но распространяющиеся далее на всю художественную систему стихотворного или прозаического произведения. В прозе Лермонтова это, прежде всего, выразилось в сюжетосложении, мотивировках и образной структуре текста.

В-четвертых, переход к прозе и прозаическим жанрам влечет за собой перераспределение, или модификацию, тематического состава творчества по его жанрово-родовым направлениям. Это означает, что определенные темы или их ракурсы не могли проявиться в творчестве Лермонтова, поскольку они противоречили бы несвойственной им жанровой природе и традиции. Так, например, мистерия или поэма, легко воспринимающие темы высших иерархий или внеположных нашей жизни явлений, неотзывчивы к повседневным и обыденным описаниям. Напротив, именно в прозе возможно переключение, придание теме с возвышенными персонажами другого направления, что вовсе не снижает, а восполняет ее и обогащает (речь идет о

теме человека, раскрываемой не на условном художественном материале, а в картинах непосредственной жизни людей). Тенденция к такому переключению отмечена и в послетекстовой ремарке Лермонтова к 4-ому варианту «Демона» (1831), и в поэме «Азраил» (1831), и в ряде других случаев. Важнейшим следствием тематического перераспределения при переходе к прозе является и изменение конфигурации и характера бытования основных мотивов в различных формах их локализации в творчестве Лермонтова, тему выражающих, но ей не тождественных[43].

Наконец, обращение Лермонтова к прозе вызвано и требованиями времени, литературной ситуацией, традицией (установившейся и формирующейся), влияниями иных художественных систем и опытов, творческим взаимодействием авторских текстов. Спектр отмеченных воздействий, хотя гипотетически обозрим, тем не менее, чрезвычайно широк и имеет тенденцию к постоянному расширению, так как любой замеченный факт стороннего влияния требует полноценного комментария, что вовлекает в поле зрения новые факты. Следовательно, разговор о воздействиях и влияниях, как и о творческих их разработках, должен вестись в определенных границах. Речь идет, таким образом, о русской литературе, которая в своем влиянии на прозу Лермонтова едва ли, за исключением немногих случаев (как, например, «Бедная Лиза» Карамзина), уходит в литературную историю глубже 20-х гг. XIX в. Главной причиной тому явилась молодость русской прозы и то, что Лермонтов «выражает новое положение литературы, характерное для XIX в.»[44]. Взаимодействие с европейской традицией имеет более глубокие по времени корни, что естественно, учитывая возраст и литературную практику европейских литератур. Хотя и здесь интересы Лермонтова вполне современны: самое

---

[43] *Хализев В.Е.* Теория литературы: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия». 2013. С. 68–69.
[44] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. С. 7.

давнее литературное время, к которому он обращается и которое ощущается в его творчестве, — вторая половина XVIII в. Более ранние литераторы также присутствуют в творческом сознании Лермонтова, но не как представляющие современность, а в силу *непреходящести* гения или темы (Шекспир, Мильтон, Тассо).

Таким образом, что касается эволюции творчества Лермонтова, происхождение его прозы обусловлено внутренними и внешними факторами. Это очевидное соображение нуждается в уточнении: в разговоре о Лермонтове вопрос оригинальности и самобытности его произведений важен не только потому, что подобный вопрос всегда актуален для любого заметного художника, — в случае Лермонтова он приобретает особое значение, так как положение лермонтовского творчества уникально, оно представляет собой не резонанс или подражание мировой литературе, а национальный гений, впитавший мировой духовный опыт. В этом плане *протеизм* Лермонтова — явление необыкновенно плодотворное и прецедентное для русской литературы Поэтому изучение поэтики прозы Лермонтова в ее узловых параметрах — стиль, жанр, сюжет, герой, повествование, тема, мотивный состав, проблематика, образность, язык — и, главное, в ее последовательном становлении является основным деятельностным принципом работы с текстами.

1.2. Начало прозы Лермонтова

Лермонтов начинает писать прозу в 1832 г.[45] Это предположение основывается на первом личном свидетельстве Лермонтова о своей прозе в письме к М.А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.: «Пишу мало, читаю не больше; мой роман становится произведением, полным отчаяния; я рылся в

---

[45] Возможно также предположить, что начало работы над прозой началось во второй половине 1831 г., если принимать во внимание многочисленные мотивные, образные, сюжетно-тематические переклички романа «Вадим» с остальным ранним творчеством, преимущественно лирикой. См. подробнее: *Москвин Г.В.* Лирические источники поэтики романа М.Ю. Лермонтова «Вадим» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. № 3, 2019. С. 42–47.

своей душе, желая извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть; и все это я беспорядочно излил на бумагу — вы бы меня пожалели, читая его!..»[46] (перевод с французского оригинала). Итак, в том, что Лермонтов в 1832 г. пишет роман (надо полагать, прозой), сомнений нет. Могут возникнуть сомнения в том (они подчас встречаются), что Лермонтов создает именно то произведение без названия, которое было обнаружено и впервые опубликовано в 1873 г., и получило в конечном счете редакторское название «Вадим». Основанием для возможных сомнений служат воспоминания А. Меринского, товарища Лермонтова по Школе гвардейских подпрапорщиков и конногвардейских юнкеров: «Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе; в нем также описывалась первая любовь, не вполне разделенная...»[47]. То обстоятельство, что Меринский поступил в школу на год позже Лермонтова, т.е. в 1833 г., и, следовательно, не мог слышать от Лермонтова о романе до конца 1833 г., побудило исследователей датировать работу над «Вадимом» 1832–1834 гг.[48]. Существует и другой взгляд на датировку работы над «Вадимом», высказанный наиболее отчетливо И.Л. Андрониковым: «…Редактор (имеется в виду Б.М. Эйхенбаум —*Г.М.*) не обратил внимания на то, что в конце 1833 года, когда Меринский поступил в школу и когда только и мог состояться его разговор с Лермонтовым, у того были написаны всего лишь три главы. Из

---

[46] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. VI. С. 703. Здесь и далее тексты М.Ю. Лермонтова, за исключением оговоренных случаев, цитируются по указанному изданию.В сносках указывается римскими цифрами том, арабскими — страницы.

[47] *Меринский А.М.* Воспоминание о Лермонтове. В кн.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1989. С. 173.

[48] *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений в 5 томах под ред. Эйхенбаума. М., Л.: «Академия». 1935–1937. Т. 5. 1937; Комментарии к «Вадиму» в кн.: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М., Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. 6. С. 635.

этого можно заключить, что работа над романом началась не раньше 1833 года, а в 1832 году Лермонтов писал какой-то другой роман»[49]. Исследователь подкрепляет свое предположение также и ссылкой на «Опись письмам и бумагам л.-гв. Гусарского полка корнета Лермонтова» от 20 февраля 1837 г., в которой составлявший опись среди прочих включил письмо «от девицы Верещагиной к Лермонтову», — в нем упоминается «о каком-то романе соч.последнего, но он кажется не состоялся, Лермантов по-видимому уничтожил его прежде окончания»[50]. Исследователь замечает, что большинство внесенных в опись писем относится ко времени поступления Лермонтова в юнкерскую школу, и на этом основании (что представляется логичным допущением) соотносит письмо А.М. Верещагиной по времени с письмом Лермонтова к М.А. Лопухиной, т.е. к 1832 г. Окончательный вывод И.Л. Андроникова таков: «Сопоставляя все эти данные, следует считать, что во всяком случае это (упоминаемый в письмах к М.А. Лопухиной и от А.М. Верещагиной роман – *Г.М.*) был не “Вадим”»[51].

Упомянутое в описи письмо едва ли может служит сколько-нибудь весомым аргументом в определении, о каком романе идет речь; единственное, что можно заключить, — речь идет об одном произведении. В остальном же свидетельства, содержащиеся в двух письмах, слишком неравноценны: в одном автор сам характеризует свой роман, в другом случае приводятся безучастные выводы служебного лица, высказанные как предположения («кажется, не состоялся»; «по-видимому, уничтожил»), поскольку упоминание о чем-то написанном влекло за собой лишь поиск его материальных следов, и нет оснований думать, будто в письме А.М. Верещагиной была какая-то особая информация, побудившая жандарма

---

[49] *Андроников И.Л.* Исторические источники «Вадима» // И.Л. АндрониковЛермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература, 1977. С. 102.

[50] Опись письмам и бумагам л.-гв. гусарского полка корнета Лермантова. 10 февраля 1837 г. // Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах. М., Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 472.

[51] *Андроников И.Л.* Исторические источники «Вадима» // Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. М.: «Художественная литература», 1977. С. 103.

делать выводы о дальнейшей судьбе романа. Соображение, что в 1832 г. создавался не «Вадим», так как ко времени разговора с Меринским (предположительно, к концу 1833 г.) было написано всего лишь три главы, также делаются на зыбком основании. Во-первых, Меринский вспоминает, что Лермонтов рассказал ему «план романа», т.е. мемуарист не видел ничего написанного. Во-вторых, во фразе «задумал писать прозой» акцент делается на слове «прозой», слово же «задумал» в этом случае равнозначно слову «решил», а не передает смысл «собирается начать писать». Выражение Меринского: «…Три главы которого были тогда уже им написаны», – выглядит скорее, как оценка того, что работа уже продвинулась или успешно продвигается, но вовсе не так, как если бы автор находился в самом начале или испытывал затруднения. Так что, основываться на суждениях о том, сколько было написано к моменту разговора с Меринским, нельзя, поскольку эти сведения в воспоминаниях последнего скудны и неопределенны. С высокой степенью убежденности можно лишь полагать, что у Меринского говорится о «Вадиме».

В таком случае, о каком романе Лермонтов пишет М.А. Лопухиной? Обратим внимание, прежде всего, на настроение пишущего: в нем нет намеков, свидетельствующих о намерении отказаться от романа, зато преобладают интонации, говорящие о кризисе («мой роман становится произведением, полным отчаяния»; более эмоциональный вариант перевода – «мой роман – сплошное отчаяние»). Следует также принять во внимание общий тон письма и его содержание. Все письмо пронизывает ощущение тревожности, на этом фоне слова о романе являются не сообщением к *слову*, а неотъемлемой частью общего состояния души в каждой строчке этого послания (к некоторым письмам Лермонтова нужно относиться едва ли не как к художественным текстам, особенно к тем, что обращены к М.А. Лопухиной, избранной Лермонтовым своим душевным конфидентом; письмо же от 28 августа 1832 г. завершается, выделяясь из числа других,

красноречивой подписью – «Ваш самый искренний друг М. Лерма»). Очевидно, что в творческом плане роман, о котором упоминает Лермонтов, составляет основное его переживание, видимо, в течение достаточно продолжительного времени. Внутренняя связь основных психологических мотивов письма и современных ему художественных идей находит в тексте ясное выражение. Состояние души Лермонтова получает в письме три плана выражения:

– реальная ситуация («Пишу вам в очень тревожную минуту, так как бабушка тяжело заболела и уже два дня как в постели… Вчера в 10 часов вечера произошло небольшое наводнение, и даже стреляли из пушек — по два выстрела три раза с промежутками по мере того как вода прибывала и убывала. Ночь была лунная, я сидел у окна, выходящего на канал; вот, что я написал!..») Конечно, болезнь бабушки — это тревожная минута для автора письма, но с определенной точки зрения важна и атмосфера в доме: тишина места, где есть больной («Уже два дня как в постели»); одиночество («Назвать вам всех, у кого я бываю? У самого себя: вот у кого я бываю с наибольшим удовольствием»); сумрак («Вчера в 10 часов вечера… Ночь была лунная, я сидел у окна, выходящего на канал»);

– художественный отклик на ситуацию («Вот, что я написал! – Для чего я не родился / Этой синею волной? – / Как бы шумно я катился / Под серебряной луной...»). В таком соединении реального и художественного видится не простое созерцание, а состояние *со-погруженности* стихии воды и души человека);

– архетипическая глубина переживания («Прощайте... не могу больше писать, голова кружится от глупостей; думаю, что по той же причине кружится и земля вот уже 7000 лет, если Моисей не солгал»).

Сопоставим сказанное со следующим пассажем из «Вадима» (начало IX главы):

«Кто из вас бывал на берегах светлой Суры? – кто из вас смотрелся в ее волны, бедные воспоминаньями, богатые природным, собственным блеском! — читатель! Не они ли были свидетелями твоего счастия или кровавой гибели твоих прадедов!.. но нет!.. волна, окропленная слезами твоего восторга или их кровью, теперь далеко в море, странствует без цели и надежды или в минуту гнева расшиблась об утес гранитный! – Она потеряла дорогой следы страстей человеческих, она смеется над переменами столетий, протекающих над нею безвредно, как женщина над пустыми вздохами глупых любовников; – она не боится ни ада, ни рая, вольна жить и умереть, когда ей угодно; – сделавшись могилой какого-нибудь несчастного сердца, она не теряет своей прелести, живого, беспокойного своего нрава; и в ее погребальном ропоте больше утешений, нежели жалости. Если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы.

Вадим стоял под густою липой, и упоительный запах разливался вокруг его головы, и чувства, окаменевшие от сильного напряжения души, растаяли постепенно, – и отвергнутый людьми, был готов кинуться в объятия природы; она одна могла бы утолить его пламенную жажду и, дав ему другую душу или новую наружность, поправить свою жестокую ошибку». [VI, 34–35]. Разумеется, приведенная выдержка из текста «Вадима» не может служить достаточным аргументом, чтобы утверждать совмещенность во времени письма к М.А. Лопухиной и текста «Вадима». Речь скорее должна идти о тождестве настроения, поэтому сопоставляя тексты, мотивы, обстоятельства, можно предположить, что работа над «Вадимом» была не начата в 1833 г., а остановлена в 1832 г., чтобы возобновиться в следующем. Повлияли на это, прежде всего, обстоятельства жизненного плана: увольнение из Московского университета, переезд в Петербург, сопутствующая личная драма, связанная с В.А. Лопухиной, поступление в

юнкерскую школу, необходимость адаптации в новой среде, изменение, по сути, всего намечавшегося плана жизни – это лишь видимые основные факторы; и даже не имея возможности говорить о душевных состояниях Лермонтова, возможно утверждать, что все эти обстоятельства несовместимы с той требуемой концентрацией душевной силы и погруженности в творчество, которая есть в «Вадиме». О перерыве в творчестве свидетельствуют и слова М.А. Лопухиной в письме к Лермонтову от 12 октября 1832 г.: «Вы хорошо сделаете, если пришлете, как вы говорите, все, что вы до сих пор написали (намерение Лермонтова переслать все написанное *до сих пор*, приуроченное, как видится, к своему 18-летию, психологически вполне понятно, однако то, что молодой художник в тот момент полагает окончанием творчества, на деле оказалось окончанием его этапа —*Г.М.*); вы можете быть уверены, что я честно сохраню присланное; и вы же будете в восторге, найдя это когда-нибудь. Если вы будете продолжать писать, не делайте этого никогда в школе и не показывайте ничего вашим товарищам, потому что иногда самая невинная вещь доставляет нам гибель»[52].

Говоря о творческих причинах перерыва в работе над «Вадимом», следует остановиться на следующих моментах. Переломной в сюжетном плане известного нам *автографа* «Вадима» является IX глава, в которой повествуется о приезде Юрия Палицына, после чего получит развитие сюжетная линия любви Ольги и Юрия, и измена Ольги обернется для Вадима гибелью надежды и полным одиночеством. IXглава двухчастна по структуре: переживание Вадимом водной стихии предшествует событию – приезду Юрия. Двухчастно и творческое содержание цитированного выше письма к М.А. Лопухиной: сначала Лермонтов вписывает в него стихотворение о волне, затем – о смерти, причем главным в этом стихотворении становится

---

[52] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М., Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. 6. Проза. Письма. 1957. С. 763.

мотив тщетности человеческого упования. В этом стихотворении мало искусства, в нем с мрачной наивно-философской иронией (нельзя здесь исключить гамлетовского влияния) описывается кладбищенская история захороненного и последующее странствие его кости в суп и чей-то желудок. Такого рода натурализм и прямота говорят о том, что жизненное в стихотворении преобладает над художественным, т.е. реальное переживание не освоено еще в художественном процессе. Заметим, что во второй части IXглавы «Вадима» также сильны мотивы смерти, особенно явственно они проявляются в быличке, представляющей сюжет «возвращения жениха в брачную ночь невесты», наполненной образами смерти («слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе»; «на месте сердца у него была кровавая рана»; «вместо слез песок посыпался из открытых глаз его»), но в их появлении больше художественной логики, так как они не становятся частью основного сюжета, а насыщают его авторским настроением. Таким образом, между настроением письма и его непосредственным творческим выражением (включенные в него стихотворения и содержание IXглавы «Вадима») должен быть интервал во времени, что усиливает предположение о прерванной работе именно над этим романом. Показательно и замечание Лермонтова, помещенное между стихотворениям «Для чего я не родился…» и «Конец! Как звучно это слово!»: «Вот другие стихи; эти два стихотворения выразят вам мое душевное состояние лучше, чем я бы мог сделать это в прозе» [VI, 414–416]. Речь идет, как видим, не об общем бессилии прозы, но скорее о невозможности выразить в прозе именно то, актуальное для письма, душевное состояние, иначе сказать, о невозможности продолжать роман, о его кризисе, вернее, о кризисе сюжета, который, кроме других важнейших базовых характеристик, должен быть художественным обобщением в отношении частной истории и частного переживания.

Наконец, требует комментария многозначительная характеристика Лермонтовым своей творческой стратегии в работе над романом, точнее,

недовольство: «…Я рылся в своей душе, желая извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть; и все это я беспорядочно излил на бумагу – вы бы меня пожалели, читая его!..» [VI, 703]. Эти строки часто упоминаются при разговоре о начале лермонтовской прозы, при этом слово «ненависть» почти безоговорочно связывается с образом Вадима как выражающее энергию мщения. На наш взгляд, это верная точка зрения, хотя она, как правило, не распространяется на попытку более полной интерпретации слов Лермонтова. «Вы бы меня пожалели, читая его!..» — пишет Лермонтов, и эта фраза может навести на мысль о том, что его роман содержит личную историю и передает непосредственно личные чувства, иначе почему, читая о Вадиме, М.А. Лопухина будет жалеть Лермонтова? Понятно, что речь идет не о герое как о романном отражении авторского «я», а о том, что в романе можно узнать душу его автора как источник страдания, ее несчастья («…Я рылся в своей душе, желая извлечь из нее все...») и смятения («беспорядочно излил») [VI, 703]. К образу Вадима, тем не менее, неверно относиться как к проекции душевных состояний автора. Из письма видно, что Лермонтов отчетливо разделяет личное и творческое, художественное (мы бы не стали поэтому настаивать на незрелости автора в пору работы над «Вадимом»); в письме отмечены три основные стадии художественного процесса, безупречно осознаваемые автором: творческая селекция («…Я рылся в своей душе, желая извлечь из нее…»); художественное освоение («…Все, что способно обратиться в ненависть…»); художественная обработка («…И все это я беспорядочно излил на бумагу»). Дело, конечно, не в том, что у автора не получается работа и он недоволен этим, а в том, что он ясно понимает свою задачу как художественную, следовательно, и недовольство его должно обусловливаться не личными причинами (например, нынешнее душевное состояние), а творческими (почему не получается роман). В этом плане ключевое значение получает слово «ненависть» – это состояние героя, которое должно быть преодолено, или опровергнуто (если тщательно следить

за воплощением замысла в «Вадиме»). Текстовые сигналы к этому заметны уже в первых главах – хотя любовь и ненависть, как сущности, нераздельны в Вадиме, некоторые душевные движения и состояния показывают, что ненависть и отчуждение от мира и людей временами отступают. В цитированном пассаже из IXглавы также содержится упоминание о подобном состоянии («…Чувства, окаменевшие от сильного напряжения души, растаяли постепенно, — и отвергнутый людьми, (Вадим – вставка моя – *Г.М.*) был готов кинуться в объятия природы; она одна могла бы утолить его пламенную жажду и, дав ему другую душу или новую наружность, поправить свою жестокую ошибку»). Ненависть в романе, достигнув предела в своем распространении, должна была, судя по тому, как формируется в тексте нравственная идея, исчерпать себя, т.е. обратиться в свою противоположность. Поскольку романная идея способна развиваться лишь на сюжетной основе, то и слова о желании извлечь из души «все, что способно обратиться в ненависть», указывают на природу кризиса в работе над романом: художественный материал как бы берет верх над нравственной идеей, герой необратимо увлекается злом, а сюжетное обеспечение замысла не найдено. В слове «отчаяние» Лермонтов выразил весь спектр его оттенков в отношении своего сочинения: свое состояние (как бы я отчаялся), содержание романа (в нем одно отчаяние) и перспективу романа (безнадежный роман). Поэтому Лермонтов прекращает писать свой роман, возможно, в августе 1832 г.

Сказанное позволяет сделать следующие выводы:

1. Лермонтов предположительно обращается к прозе в первой половине 1832 г. Начальный замысел романа относится ко второй половине 1831 г.

2. Лермонтов работает над произведением, которое впоследствии примет форму незаконченного романа «Вадим».

3. Работа над романом была прервана в середине 1832 г. в связи с резким изменением плана дальнейшей жизни и в связи с кризисом творческого характера. Кульминация кризиса приходится, видимо, на конец июля – начало августа, период переезда в Петербург, но работа еще какое-то время продолжается (28 августа в письме к М.А. Лопухиной Лермонтов пишет о своем романе как о произведении безнадежном, но еще «живом», переживаемом, т.е. не окончательно оставленном).

4. Возобновление работы над романом происходит в 1833 г., если отнестись к воспоминаниям Меринского некритически.

5. Окончание первого этапа творчества Лермонтова приходится на время перерыва работы над «Вадимом», т.е. на август 1832 г., когда оно получило жанрово-стилевую и родовую полноту выражения (лирика, поэмы, драмы, проза).

1.3. Принципы подхода к изучению романа «Вадим» в контексте раннего творчества Лермонтова (1828 – 1832)

В основу изучения прозы М.Ю. Лермонтова кладется принцип анализа жанрово-стилевого взаимопроникновения (взаимодействия) произведений писателя. Надо признать, что эффективной исследовательской методики для такого подхода пока не существует, и не только из-за обширности предмета изучения — не могут быть общими критерии для описания поэтики произведений разных родов и жанров, следовательно, и представить единство художественного процесса в его отвлечении от сугубых признаков жанров не представляется в полной мере возможным. Уместно было бы употребить здесь определение «наджанровый», которое не предполагает игнорирование поэтики того или иного жанра. Понимание известной автономности жанров всегда присутствует в работах, содержащих эпизодические или системные сопоставления. Вот пример верных и тонких наблюдений Эйхенбаума относительно «Вадима»: «Чистого повествования нет, оно заменяется эмоционально-риторическим комментарием. Отдельные

формулировки ясно обнаруживают свое происхождение. Об Ольге говорится: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве», – и герое: «Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть». Это из «Литвинки»:

В печальном только сердце может страсть

Иметь неограниченную власть

Юрий говорит Ольге знакомыми по лирике Лермонтова словами: «Мир без тебя, что такое?.. Храм без божества!..»[53].

Процитированный фрагмент исследования выдающегося лермонтоведа показывает, что примеры «смешения жанров», помимо свидетельства о переходе традиционных границ, свидетельствуют также об идейно-тематическом единстве творчества писателя. Таким образом, определяется тот уровень поэтики, который позволяет представить творчество в наджанровой интерпретации, опираясь на систему содержательно-смысловых параметров, отражаемых понятиями «идея», «тема», «мотив», «проблема». Названные понятия, составляя комплексный *инструментарий* для выявления смысла произведения, очерчивают иерархические отношения между элементами поэтики и приоритеты при ее анализе, т.е. в его основе лежит содержательный состав произведения. Идея, тема, мотив, проблема вычленяемы только в анализе, на деле они нераздельно присутствуют в каждом моменте творимого смысла, процессе двоякого рода: он не имеет окончательного выражения, с одной стороны, но получает определенную завершенность, или очерченность, в конкретном художественном произведении в силу связанности конкретным художественным материалом – с другой. Поэтому употребленное выше словосочетание «содержательный состав произведения», взятое в отвлечении от художественного материала,

---

[53] *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель. 1987. С. 249.

представленного во всем разнообразии стилевых средств и приемов, – не вполне корректно ни для языка анализа, ни для адекватного исследовательского подхода. Речь, таким образом, идет о принятии методики исследования, способной установить ясные отношения между основными поэтическими комплексами, традиционно представляемыми как «план содержания» и «план выражения». На этом пути есть два препятствия: схоластическое (или догматическое) разделение содержания и способов его выражения приведет к нейтрализации фактора художественности произведения, т.е. упрощению содержания и редукции смысла, а также *инвентаризации* поэтических приемов; их нечеткое различение при анализе приводит, как правило, к неполному пониманию выбора определенной формы для выражения определенного содержания. Последнее замечание особенно важно учитывать при анализе жанрово-стилевых и содержательных аспектов романа «Вадим», произведения, которое можно было бы назвать эклектичным, если бы оно было завершено. Однако именно незавершенность «Вадима» делает его особо *ценным* для исследования произведением, поскольку роман представляет не результат, а процесс творчества и позволяет увидеть, как функционируют в этом процессе уже определившиеся глубинные, структурные идеи писателя, его «любимые думы», воплощающие отношения плана выражения и плана содержания.

Высказанные соображения позволяют сформулировать исходные принципы для исследования прозы Лермонтова в контексте его творчества:

- идейно-тематическое единство творчества Лермонтова (с учетом его мотивно-тематического состава и проблематики) возможно изучать в его наджанровой интерпретации, на основе тех текстов, где общность или сходство тем, мотивов, проблем и идей могут быть установлены;
- отмеченное единство составляет главную сферу внимания при рассмотрении соотношений прозы Лермонтова и его творчества, представленного иными жанрово-родовыми формами.

- выбор прозы как базового жанрово-стилевого материала исследования предполагает разработку методики для анализа идейно-тематического своеобразия творчества Лермонтова;
- изучение прозы в контексте творчества Лермонтова представляется особо продуктивным для более эффективного исследования и всего творчества писателя, поскольку его основные прозаические опыты («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», начатые соответственно в 1832, 1836, 1837 гг.) подытоживают периоды художественной деятельности Лермонтова и открывают новые; творческая деятельность Лермонтова получает импульсы, так сказать, *прозаическими волнами*; последняя, четвертая *волна* наметилась в повести «Штосс» («У графа В... был музыкальный вечер») и очерке «Кавказец» в 1841 г.

1.4. Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова как источник поэтики романа «Вадим»

Изучая прозу Лермонтова, следует иметь в виду, сколько времени занимала работа над конкретным произведением в сопоставлении с соотносительными, синхронными творческими актами. При этом представляется необходимым вводить дополнительные ориентиры для датировки лермонтовской прозы, т.е. учитывать не только конкретно установленные сроки работы над произведением[54], но и время, в течение которого произведение находилось в поле активного творческого внимания, включая формирование замысла, разработку сюжета, а также фазу творческого процесса после остановки работы (в случае Лермонтова последнее особенно актуально, учитывая феномен незавершенности его прозы)[55].

---

[54] Надо признать, что многие выводы относительно датировки произведений Лермонтова сделаны на косвенных основаниях.

[55] *Маркович В.М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб. 1997. С. 138.

Такой подход позволяет рассматривать роман «Вадим» в рамках 1831–1834 гг. Надо полагать, что замысел «Вадима» формировался в 1831 г., для чего есть сюжетные и стилевые аргументы (замечание о намерении писать поэму «Демон» прозой, завершение драмы «Странный человек», отмечающей кульминационный момент личной истории и совпадающей по времени с изменением интонаций лирического героя и мотивов в выражении любовного чувства).

Рассмотрим последовательно воздействие всего жанрового и родового спектра творчества Лермонтова на прозу, в первую очередь, на ее первый этап («Вадим»), в его синхронном по отношению к прозе срезе. Эйхенбаум, назвав «Вадим» «нечто вроде поэмы в прозе»[56], убедительно аргументирует свою позицию. Нам, тем не менее, представляется более оправданным в основу изучения «Вадима» класть раннюю лирику Лермонтова; мы разделяем мнение И.Б. Роднянской о том, что «глубинные мотивировки, направляющие поведение “лермонтовского человека” (именно поведение героя, его личность, лицо и статус определяют содержание творчества Лермонтова – *Г.М.*) восходят к субъекту ранней лермонтовской лирики»[57]. Термин «лермонтовский человек»[58] распространяется на героя и драмы, и поэмы, и прозы Лермонтова; он включает, безусловно, в себя и образ лирического героя, и при этом *генетически* этот человек имеет начало в раннем лирическом герое.

Мы полагаем, что разговор о лирических источниках романа «Вадим» следует начинать со стихотворения «1831-го июня 11 дня», традиционно упоминаемого как «одно из центральных»[59] и «по идейному содержанию

---

[56] *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель. 1987. С. 248.
[57] *Роднянская И.Б.* Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. 1981. С. 258-262.
[58] *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.-Л.: Наука. 1964. С. 21.
[59] *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений в 5 томах под ред. Эйхенбаума. М.-Л.: Академия. 1935–1937. Т. 1. 1936. С. 471.

наиболее значительное»[60] в юношеской лирике Лермонтова, раскрывающее «творческую лабораторию молодого Лермонтова»[61]. Стихотворение выделяется из остальной ранней лирики поэта «открытостью» содержания, что определяется его жанровой спецификой (исповедь, философский и творческий манифест). Благодаря отмеченной особенности «1831-го июня 11 дня» дает материал для анализа переходного периода (имеются в виду жанрово-стилевой и содержательный аспекты) в творчестве Лермонтова.

Стихотворение играет ключевую роль для этапа формирования прозы (середина 1831 г.) и для времени появления замысла «Вадима» — именно тогда потребовалось более «широкое поле самообнаружения героя»[62]. Главный герой романа, несмотря на исходную стилевую эклектичность образа, сохраняя генетические связи с демоническими героями, включен в реальную жизненную среду и по ходу повествования все более утрачивает свою демонизированность. В «Вадиме» осуществляется переход от образов, «предметов мнимой злобы и любви», не походивших «на существ лаборатории молодого Лермонтова»[63].

Декларации из 1-ой и 2-ой строф стихотворения представляют собой синтез мотивов предшествующей лирики и содержат творческий *прогноз* как последующей лирики, так и всех жанрово-родовых форм творчества.

1

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил;
И те мгновенья были мук полны,

---

[60] *Голованова Т.П.* Примечания // *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. I. 1954. С. 416.
[61] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. С. 61.
[62] *Роднянская И.Б.* Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. 1981. С. 259.
[63] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. С. 61.

И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями. Но сон,
Как мир, не мог быть ими омрачен.

2

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнию иной,
И о земле позабывал. Не раз,
Встревоженный печальною мечтой,
Я плакал; но все образы мои,
Предметы мнимой злобы и любви,
Не походили на существ земных.
О нет! всё было ад иль небо в них.

Для осознания того, под влиянием каких творческих факторов происходит переход к прозе и формируется идейная и образная структура «Вадима», необходимо отметить в данных строфах следующие *поэтические тезисы:*

- Жажда чудесного как источник жизни души («Моя душа, я помню, с детских лет / Чудесного искала»).
- Насыщение своего творческого воображения «мгновениями» жизненного опыта как способ художественного освоения конкретной жизни («И те мгновенья были мук полны, / И населял таинственные сны / Я этими мгновеньями. Но сон, / Как мир, не мог быть ими омрачен»).
- Разъединенность неба и земли как дисгармония высокого душевного стремления и жизненного опыта («Как часто силой мысли в краткий час / Я жил века и жизнию иной, / И о земле позабывал. Не раз, / Встревоженный печальною мечтой, / Я плакал»)[64].

---

[64] Нетрудно увидеть в этих исповедальных строках будущее лирико-философское обобщение о жизни души на земле в «Ангеле» 1831 г. («душу младую в объятиях нес для мира печали и слез», «и долго на свете томилась она»).

- Неудовлетворенность иллюзорностью и мнимостью «печальной мечты» по отношению к реальному страданию («<...> Но все образы мои, / Предметы мнимой злобы и любви, / Не походили на существ земных. / О нет! Все было ад иль небо в них»).

Итак, стихотворение «1831 июня 11 дня» отмечает период в творчестве Лермонтова, самым значительным художественным событием которого становится начало прозы. Мы намерены аргументировать положение, что идеи, высказанные в 32-х октавах стихотворения, обобщают основные мотивы ранней лирики поэта во всем ее объеме. Вместе с другими лирическими текстами они составляют основу поэтики романа «Вадим». Обратимся к текстам, соотносимым с основными идейно-композиционными составляющими романа. Мы выделяем 4 таких составляющих:

1. типовой пейзаж как экспозиция романа;
2. событийная основа произведения (история Вадима, любовный конфликт, бунт);
3. герой как субъект художественного мира романа;
4. энергия, определяющая деятельность/поведение героя, — воля, твердость/гордость души.

Выделенные компоненты представляют следующую систему: пейзаж как состояние мира, сюжетная основа как событие, герой как субъект художественного бытия/человек, характеристики героя как качество деятельности человека в мире.

Типовой пейзаж как экспозиция романа. В «Вадиме» он представляет начальное состояние мира: «День угасал; лиловые облака, протягиваясь по западу, едва пропускали красные лучи, которые отражались на черепицах башен и ярких главах монастыря» [VI, 7].

В ранней лирике Лермонтова для картины угасающего дня характерно сочетание закатных лучей, облаков или туч, куполов, крестов и других ассоциированных с названными образов. Так, в стихотворении «Вечер после

дождя» (1830) подобный пейзаж передан с предельной полнотой: «Гляжу в окно: уж гаснет небосклон, / Прощальный луч на вышине колонн, / На куполах, на трубах и крестах / Блестит, горит в обманутых очах; / И мрачных туч огнистые края / Рисуются на небе как змея». Можно упомянуть еще ряд других стихотворений, сходных с экспозицией «Вадима». Показательно, что интонации медитативной грусти, прощания, одиночества и тревоги сопутствуют ситуации «угасающего дня». Лирический герой представлен как наблюдатель, т.е. как субъект, воспринимающий мир, например, «Закат горит огнистой полосою, / Любуюсь им безмолвно под окном» («Смерть», 1830 г.); «оставленная пустынь предо мной» (1830 г.), «Унылый колокола звон / В вечерний час мой слух невольно потрясает» (1831 г.), «Я видел сон: прохладный гаснул день» («Сон», 1830–1831гг.); «Между лиловых облаков / Однажды вечера светило / За снежной цепию холмов, / Краснея ярко, заходило / И возле девы молодой / Последним блеском озаренный, / Стоял я бледный, чуть живой…» («11 июля». 1830–1831 гг.) и т.п.[65].

Лирический герой представлен как наблюдатель. В «Вадиме» положение лирического героя изменяется, он должен исчезнуть как субъект не только переживания, но и повествования, и уступить место автору-повествователю, не вовлеченному в сюжетное действие. Казалось бы, так и происходит в первых строках романа, где пейзажный зачин, описание места и участников ситуации осуществляются в безличной повествовательной манере, однако вскоре этот принцип не выдерживается: в повествование включается голос автора, отмечающий три регистра восприятия мира: впечатление, оценку, комментарий («…Они толкали богомольцев с таким важным видом, как будто бы это была их главная должность»; «…Это были

---

[65] О художественной семантике цвета в ранней лирике и романе «Вадим» см. подробшее: *Буянова Г.Б.* Цветовая палитра в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим» // Социально-экономические явления и процессы. 2013. № 12.

люди, отвергнутые природой и обществом (только в этом случае общество согласно бывает с природой)»; «...У каждого на челе было написано *нищета!*— хотя бы малейший знак, малейший остаток гордости отделился в глазах или в улыбке!») [VI, 7–8]. Таким образом, в авторских включениях в повествование сохраняется инерция функции лирического героя, другими словами, в произведении с четкостью определяются лирические фрагменты не столько по тону и эмоциональности, сколько по их родовой принадлежности. Лирические *интервенции*, возникая внутри прозаического текста, имея по происхождению своему зависимый статус, в свою очередь, воздействуют на прозаический текст[66], насыщают его лирической энергией и наделяют своими характеристиками. Поэтому в пейзаже и описании монастыря в начале романа имплицитно присутствует взгляд лирического героя, т.е. создаваемая проза *лирически модифицируется* (это значит, что, если в представлении пейзажа и нет явных лирико-субъектных модификаторов, он (пейзаж) получает лирическое насыщение вследствие обратного тока влияния текста, в чем, собственно, и состоит природа стиха как «versus» — «повернутый назад». Отсюда мы и делаем вывод, что пейзаж в главеI «Вадима» служит не только экспозицией к конкретным картине и событиям — это состояние мира, начальная точка его художественного бытия, создаваемого автором/лирическим героем[67].

Развитие лирического сюжета в стихотворениях, содержащих типовую пейзажную зарисовку, осуществляется по единому принципу: в их образной структуре появляется человеческий или природный образ,

---

[66] Следует особо отметить *первичность* прозаическоготекста. Представление о «Вадиме» как о произведении эклектичном в своей основе строится на неточной, на наш взгляд, посылке. Лермонтов пишет именно прозаическое произведение — роман, и какие бы ни встраивались в него инородные элементы, они вторичны по отношению к прозаическому повествованию, т.е. они призваны, по большей части, компенсировать то, к чему проза не расположена или что автор еще не умеет делать.

[67] Наделение пейзажа субъектными признаками и особенностями внутренних состояний автора или героя способствовало развитию в русской литературе психологического пейзажа. Например, у Достоевского, по наблюдениям С.М. Соловьева, отмечено 46 примеров закатного пейзажа как эмоционального фона. См.: *Соловьев С.М.* Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М.: Советский писатель. 1979. С. 179.

манифестирующий идею одиночества и выделенности из общего мира: «Один меж них приметил я цветок… он стоит / Как девушка в печали роковой» («Вечер после дождя», 1830 г.); «Таков старик, под грузом тяжких лет… на нем печать могил / Тех юношей, которых пережил» («Оставленная пустынь предо мной…», 1830 г.)[68]и др. Таков же план экспозиции «Вадима»: пейзаж — монастырь — монахи и служки — богомольцы — нищие — и, наконец, главный герой Вадим, слившийся с нищими как «отверженный природой и обществом», но отвергнувший мир как бунтарь и мститель. Таким образом, по структуре экспозиция романа соотносима с лирическим произведением, в котором обособление образа вызывает традиционные для лирики Лермонтова мотивы одиночества.

С лирическим творчеством Лермонтова ассоциирован мотивный потенциал облаков и туч, бури и ветра, огня и красного цвета как в начальном пейзаже «Вадима», так и в широком контексте. «Лиловые облака» и «широкий лоб» героя, который был «мрачен как облако», имеют источник в лирике («Мрачных туч огнистые края», «Темна проходит туча в небесах» («1831 июня 11 дня», 1831 г.); «Между лиловых облаков...» («11 июля», 1830–1831 гг.)). Сравнение лба Вадима с мрачным облаком, «покрывающим солнце в день бури», представляет пример использования лирического мотива в прозаическом произведении, создает художественные предпосылки для развития сюжетного действия (характеристики героя, предощущение переворота и бунт). Наконец, закатный пейзаж, выполненный в красном цвете, помимо сопутствующего ему мотиву огня и пламени («мрачных туч огнистые края» и «пламень роковой»), является предвестником кровавых событий в «Вадиме». Помимо этой вполне очевидной функции, необходимо

---

[68] Отметим неожиданное появление последнего мотива в тексте «Вадима»: «Жаль! — возразил старик, — не доживет этот человек до седых волос. — Он жалел от души, как мог, как обыкновенно жалеют старики о юношах, умирающих преждевременно, во цвете жизни, которых смерть забирает вместо их, как буря чаще ломает тонкие высокие дерева и щадит пни столетние» [VI, 15]. Мы отмечаем этот мотив ранней лирики и прозы Лермонтова как один из источников символического потенциала образа *утеса* в лирико-философском стихотворении «Утес».

отметить следующий художественный прием: красный цвет распространяется в произведении, вовлекая в свою цветовую и смысловую гамму персонажей: «Лучи заката останавливались на головах, плечах и согнутых костистых коленях; углубления в лицах казались чернее обыкновенного»; «И глаза его блистали под беспокойными бровями, и худые щеки покрывались красными пятнами: все было согласно в чертах нищего»), и обстановку («Под дымной переною ладана трепещущий огонь свечей казался тусклым и красным»). Начальный пейзаж в «Вадиме», таким образом, выполняет в художественной системе романа не только роль пролога, он сохраняет свое влияние во всем объеме произведения.

Сюжет. Сюжет романа «Вадим» можно разделить на три сюжетные линии или, иначе говоря, на три событийных блока: личная история «Вадима», любовная интрига (*сюжет любви*), бунт. Мы приводим сюжетные линии в той последовательности, в которой они располагаются в романе[69].

Сюжет (история Вадима). Завязкой личного сюжета, т.е. истории Вадима, является ситуация, вынесенная автором в предысторию; о ней герой рассказывает Ольге, вспоминает самый драматичный ее эпизод — похороны отца. Эта ситуация обусловливает главный импульс в развитии сюжета или, вернее, качество сюжетной энергии всего романа — жажду мщения. Так, в основе личного сюжета лежит семейная история. Показательно, что Лермонтов начинает повествование с того момента, когда семья уже давно распалась: отец умер, сестра живет у виновника его смерти и гибели семьи, Вадим выброшен из общей жизни судьбой, обстоятельствами, физическим уродством[70]. Такой ракурс представления семейной истории, свободный от необходимости показа конкретных обстоятельств жизни семьи, соответствует традиции изображения романтического героя без

[69] Несмотря на то, что любовная интрига продолжается и после начала бунта, собственно сам бунт / катастрофа является следствием поражения в любви, подобно тому, как развивается сюжет в поэме «Демон».

[70] В романе нет линии матери Вадима и Ольги, что согласуется с авторской стратегией отделения образа главного героя от личной биографии.

предыстории, а также способствует актуализации лирических мотивов. Поэтому описание смерти отца созвучно тем стихотворениям 1831 г., которые связаны с его смертью, произошедшей в том году, и особенно в том эпизоде романа, где рассказана сцена захоронения и вечного прощания:

...И вспомнил Вадим его похороны: необитый гроб, поставленный на телеге, качался при каждом толчке; он с образом шел вперед... дьячок и священник сзади; они пели дрожащим голосом... и прохожие снимали шляпы... вот стали опускать в могилу, канат заскрыпел, пыль взвилась [VI, 22].

Лирические переживания, получившие сюжетную проекцию в «Вадиме», отражаются, главным образом, в мотивах захоронения, разлуки, судьбы: «Сокрыта от очей могильная гряда / И позабытый прах, но мне, но мне бесценный…» («Прекрасны вы, поля земли родной...», 1831 г.); «То звук могилы над землей, / Умершим весть, живым укор…» («Метель шумит и снег валит...», 1831 г.); «О мой отец! Где ты? Где мне найти / Твой гордый дух, бродящий в небесах» («Я видел тень блаженства; но вполне...», 1831г.); «Ужасная судьба отца и сына в разлуке жить и розно умереть…» («Ужасная судьба отца и сына...», 1831 г.).

Сюжет (бунт). Хотя ранняя лирика Лермонтова не содержит явных примеров, позволяющих говорить о ее непосредственном сюжетном взаимодействии с «Вадимом», можно соотносить ключевые строительные идеи незавершенного романа с отдельными лирическими сюжетами и мотивами. Особенно в этом плане выделяется стихотворение «Предсказание» (1830 г.), двухчастная сюжетная структура которого коррелирует с двойным представлением Пугачевского бунта в «Вадиме». В обеих частях «Предсказания» есть указание на время, что собственно и является приемом их формального разделения как двух событийных комплексов: стихотворение начинается с указания на длительное время, в течение которого будут происходить катастрофические события («Настанет год,

России черный год...»), и после последовательного перечисления бедствий и их кульминации («И зарево окрасит волны рек»[71]) следует указание на момент времени, когда произойдет главное событие второй части («В тот день явится мощный человек»). Таким образом, развитие сюжета стихотворения совершается в отчетливо логических временных границах: движение от событий емкого, длительного периода времени к одномоментному выступает как условие возникновения причинно-следственных отношений, их связывающих. Более того, последовательность описания бедствий представляет собой цепь причин и следствий, где каждое новое следствие становится в свою очередь причиной, т.е. в первой части стихотворения изображение катастрофы получает лавинообразный характер. Логическая модель стихотворения такова: неверное деяние людей («царей корона упадет») – последствия («Забудет чернь к ним прежнюю любовь» до «Низвергнутый не защитит закон») – чума, голод – гибель жизни – и явление «мощного человека» как расплата. Однако в «Предсказании» есть логическое и стилевое противоречие, особенно явно высказавшееся в последней строке – «Как плащ его с возвышенным челом», состоящее в несоответствии конкретных реальных бедствий с появлением демонизированного и абстрактного образа «размытой», нечеткой семантики, а стилевое противоречие – в том, что образ «мощного человека» охарактеризован романтическими чертами, сопровождающими в ранней лирике Лермонтова образы Наполеона, демона и близкого эмпирическому автору лирического героя, в то время как события произведения имеют реальную и историческую основу (эпидемия чумы, холеры, бунты, что и получило лирический отклик в ряде стихотворений, среди которых выделяются «Чума», «Чума в Саратове» (оба – 1830 г.)).

---

[71] Поскольку в ранней лирике Лермонтова волны метафорически, аллегорически, философски ассоциированы с людьми, не приходится сомневаться, что в глубине этого образа, помимо очевидного «реки окрасятся кровью», заложен смысл, превосходящий исторический пласт описания и выводящий в сферу эсхатологии — речь идет не столько о гибели людей, сколько об исчезновении жизни, и тогда этот образ следует понимать как «кровавый закат потока человеческой жизни».

Сказанное вовсе не означает, что мы должны относить замысел «Вадима» к 1830 году, можно лишь констатировать укрепление в этом году национальной темы в творчестве Лермонтова, а, следовательно, и тенденции к расширению содержания и проблематики его произведений. Тем не менее художественные противоречия «Предсказания» и других лирических произведений (например, стихотворение «Чума»), в которых реальные исторические события не согласуются в стилевом отношении с образом лирического героя, отразились в строительстве сюжета «Вадима». В романе есть две сюжетоорганизующие ситуации: частная история (драма семьи Вадима) и общее событие (бунт). И что касается бунта, то он представлен в двух ракурсах: как событие объективное, вовлекающее в себя всех персонажей, заполнившее все пространство произведения и потребовавшее адекватного его исторической реальности описания; и как событие, выполнившее своего рода «служебную» функцию по отношению к истории и личностным метаниям главного героя. Образ Вадима, в силу его усложненности лирико-романтическими характеристиками и отдельной от бунтовщиков целью участия в восстании, оказался чужеродным исторической объективной стороне сюжета, что сузило возможности продолжения работы над романом.

Сюжет (любовный конфликт). Конфигурация участников любовного конфликта в «Вадиме» носит традиционный для романтической эстетики характер, что выражается в ослаблении мотива соперничества в любви (имеется в виду, что герою, даже если он предпочтен другому, нет соперника в силу особости и масштаба его личности). При этом одиночество героя выступает как художественный прием, благодаря которому мир произведения разделяется на две противопоставленные сферы: герой и остальные. Уже в стихотворении «Романс» (1829) три лирических субъекта выражают три экзистенциальные идеи, предупреждающие разделение участников любовного конфликта в романе – Ольга, Юрий Палицын, Вадим.

Любовный цикл, связанный с чувством Лермонтова к Н.Ф. Ивановой, по сути, определил этапы развития интриги *Вадим–Ольга*:

1) до 9 главы (приезд удачливого соперника);
2) начало же бунта совпадает с возникновением взаимности Ольги и Юрия Палицына, ход бунта и безысходный кризис.

Содержание 9 главы «Вадима», наполненное грустными размышлениями героя, обрываемые звоном дорожного колокольчика, т.е. приездом удачливого завоевателя сердца Ольги Юрия Палицына, последовательно соотносится с балладой «Гость» (1830 г.). Баллада построена на сюжете возвращения мертвого жениха в брачную ночь к бывшей невесте, она открывается сходными с 9 главой образами («Как пришлец иноплеменный / В облаках луна скользит. / Колокольчик отдаленный / То замолкнет, то звенит») и распространяется в текст последующих глав. В.Э. Вацуро отмечает, что «в своем «балладном» виде сюжет выступил и у Лермонтова в 1831 году («Гость») и позднее (в «Вадиме» и в «Любви мертвеца» (1841 г.), где он уже переосмыслен сообразно с изменениями художественного мировоззрения). В «Письме» (1829 г.) Лермонтов обращается к «Привидению» (1810 г.) Батюшкова — свободной переработке «Lerevenant» Парни: при тематической общности стихов мы находим и текстуальную близость строк»[72].

Открывает самую суть любовной проблематики у Лермонтова стихотворение «Нищий» (1830 г.), обладающее настолько емким смысловым, символическим потенциалом и широтой обобщения[73], что проецируется по содержанию на три главы «Вадима» (XIV, XV и XVII). Экспозиционная его часть («У врат обители святой / Стоял просящий подаянья / Бедняк иссохший, чуть живой / От глада, жажды и страданья») соотносится с

---

[72] *Вацуро В.Э.* О Лермонтове. Работы разных лет. М.: Новое издательство. 2008. С. 58.
[73] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. С. 45-46.

монастырскими эпизодами романа: в I главе представлен главный герой («В толпе нищих был один — он… смотрел на расписанные святые врата»); в XIV главе Вадим, видя Ольгу с молитвой перед образом Спасителя, убеждается, что она любит Юрия. Поэтому насмешка («И кто-то камень положил / В его протянутую руку») должна пониматься не просто как недобрая шутка над нищим — это насмешка над человеком, просящим милости, а получающим тяжелую как камень милостыню[74].

Сравним с текстом романа. Вадим обращается к Ольге:

Послушай: если б бедная собака, иссохшая, полуживая от голода и жажды, с визгом приползла к ногам твоим, и у тебя бы был кусок хлеба, один кусок хлеба... отвечай, что бы ты сделала?..

— Сердце не кусок хлеба, оно не в моей власти... [VI, 74].

Бунт в романе разразился как следствие поражения любви Вадима. Такая последовательность, точнее — композиционный прием, характерен для всего раннего творчества Лермонтова: поэмы «Демон» и цикла к Н.Ф. Ивановой, представляющей стихию личного бунта, в таких стихотворениях, как «Когда к тебе молвы рассказ» (1830 г.) или «Настанет день — и миром осужденный» (1831 г.). Основные мотивы отмеченной части цикла собраны в указанных стихотворениях:

– проклятие часа рождения *(«Когда к тебе молвы рассказ / Мое названье принесет / И моего рожденья час / Перед полмиром проклянет»);*

– кровавая месть миру *(«Когда мне пищей станет кровь»);*

– жизнь без любви, но в ненависти, как упрек Создателю *(«И буду жить среди людей, / Ничью не радуя любовь / И злобы не боясь ничьей»);*

---

[74] Тяжесть милостыни — мотив, как видно из наблюдений над творчеством Лермонтова, сквозной. В «Княжне Мери» Грушницкий говорит: «Моя солдатская шинель — как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня». Неверно было бы относить такое восприятие только к Грушницкому, он, как «двойник» Печорина, лишь по-своему повторяет печоринские переживания. См. также *Герштейн Э.Г.*Роман Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Художественная литература. 1976.

– обреченность на страдания в противоположность «любимцам неба» *(«И если только наконец / Моя лишь грудь поражена, / То верно прежде знал Творец, / Что ты страдать не рождена»);*

ГЕРОЙ (ВАДИМ). Первым представлением героя в романе является его **портрет**, комментируемый автором с разных позиций: внешность, выражение внутренней жизни (глаза, голос, улыбка), состояние души, отношение нищих к герою, отношение героя к миру. В ранней лирике Лермонтова обнаруживаются три произведения, имеющие в основе лирического сюжета словесный портрет, который может быть соотнесен с образом Вадима: первый портрет из подборки «Портреты» (1829 г.), «Портрет» (1831 г.) и «На картину Рембрандта» (1830/1831 гг.). Обращает на себя внимание способ первого представления героя в романе и стихотворении «Портреты»: «… Он был горбат и кривоног» («Вадим») и «Он некрасив, он невысок» («Портреты»). Видимо, идея физической непривлекательности своего героя сложилась у Лермонтова задолго до начала работы над романом — эта характеристика, надо полагать, была основной, а потому и начальной для развития образа лирического героя и образа Вадима, поскольку она *пластически* выражала отверженность героя, и предсказывала будущее поражение героя в любви. Такая маркированность образа героя явилась также средством радикального отделения героя от автора как субъекта художественной деятельности[75].

Как уже упоминалось, наиболее развернуто в ранней лирике Лермонтова образ лирического героя представлен в стихотворении «1831-го июня 11 дня». День, вынесенный в заглавие стихотворения, представил тот особый период в личной и творческой жизни Лермонтова, в котором сошлись ощущение себя в мире (человека как эмпирического автора) и художественное бытие его лирического героя, т.е., по классификации образов

---

[75] *Хализев В.Е.* Теория литературы: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия». 2013. С. 68–69.

лирики Лермонтова, сделанной А.Н. Соколовым, создан образ «субъективный — образ автора и лирического героя»[76]. Сопоставление образа лирического героя с образом Вадима представляется оправданным и, как показывает анализ текстов, эффективным для понимания героя романа.

В 7-ой строфе содержится типичное для ранней лирики введение в произведение образа лирического героя и мотивов **водной стихии**: «Иногда, / На берегу реки, один, забыт, / Я наблюдал, как быстрая вода / Синея гнется в волны, как шипит / Над ними пена белой полосой». Пассаж из IX главы «Вадима» («Кто из вас бывал на берегах светлой Суры? — кто из вас смотрелся в ее волны...»), насыщен мотивами и образами лирики 1830–1832 годов, («Элегия» («Дробись, дробись, волна ночная…», 1830 г.); «Все тихо — полная луна» (1830 г.); «Волны и люди» (1830–1831 гг.); «Время сердцу быть в покое» (1832 г. (строки 5–8)); «Челнок» («По произволу дивной власти…», 1832 г.); «Для чего я не родился…» (1832 г.); «Парус», (1832 г.). Названная тема формируется в трех основных мотивах:

1. *Прозревание в воде живой сущности.* Так, в «Вадиме» волна «странствует без цели и надежды», она «смеется над переменами столетий», она «не боится ни ада, ни рая», она «не теряет своей прелести, живого, беспокойного своего нрава».

2. *Желание слиться с водой (волной).* Вадим, «отвергнутый людьми, был готов кинуться в объятия природы»; этот мотив отчетливее среди других произведений ранней лирики выражен в стихотворении кризисного в жизни поэта лета 1832 года: «Для чего я не родился…» и др.

3. *Ощущение тайны морского/водного дна*.

Таким образом, композиция всего стихотворения «1831-го июня 11 дня» такова, что образы водной стихии (волн) охватывают, как в круге

---

[76] *Соколов А.Н.* Художественный образ в лирике Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения. 1814–1964: сборник статей. М.: Наука. 1964. С. 172–201.

существования, центральную тему произведения — судьбу лирического героя.

Характеристика героя через его **отношение к любви**, т.е. его ключевая характеристика, возможно, основная для понимания романа, находит в ранней лирике многочисленные источники. В «1831-го июня 11 дня» мы обнаруживаем следующие соотносимые с героем романа элементы общих в аспекте *герой — любовь* характеристик:

– Непреходящее воздействие первого момента любви, который по своей сути эквивалентен первой любви во всем ее объеме и силе. Любовь, таким образом, в мире героя Лермонтова (в данном случае имеются в виду лирический герой и Вадим) не конкретное событие, имеющее пространственно-временные координаты, а равновеликая бытию ипостась;

– Неограниченная власть одной страсти/мысли над сердцем и душой. В стихотворении 14-ая строфа заканчивается обобщением: «Так лишь в разбитом сердце может страсть / Иметь неограниченную власть». В конце 15-ой главы «Вадима», после того как Вадим полностью убедился в любви Ольги к Юрию, следует авторский комментарий: «Вадим имел несчастную душу, над которой иногда мысль могла прибрести неограниченную власть. Он должен бы был родиться всемогущим или вовсе не родиться» [VI, 60].

– Любовь как полное «напряжение душевных сил».

Выделение любви как «напряженья душевных сил» позволяет понять, почему в «Вадиме» происходит последовательная деградация отношений Юрия и Ольги (их чувство ближе всего к «волнению в крови»), первое же утверждение («любовь — везде любовь») говорит о любви как мировой сущности, о ее *всеприсутствии*, тождественности бытию, а точнее, что любовь и есть бытие.

Определяющим стремление к любви у Лермонтова является **мотив одиночества** героя. Он ясно представлен в 9-ой строфе «1831-го июня 11 дня»: «Никто не дорожит мной на земле…».

Слово «один», собственно, первое и единственное, которое наиболее полно отмечает положение Вадима в мире и его ощущение себя. С этого слова открывается описание героя в романе: «В толпе нищих был один...». Однако одиночество лермонтовского героя имеет противоположный заданному стилевой традицией «нравственный вектор»: в нем превалирует не избранность и исключительность, что влечет за собой образ «страдающего эгоиста», а потребность в сочувствии и любви, т.е. душевном общении.

В глубине бунта Вадима видится необходимость вернуть мир к справедливому началу, что определяет трагический исход конфликта в романе. Преодоление героем одиночества зависит от обретения любви. Так мир и любовь (возлюбленная) становятся в творчестве Лермонтова на продолжительный период едва ли не синонимами храма и божества. Это сравнение развивается в двух стихотворениях 1831 года — «Как дух отчаянья и зла…» и «Я не люблю тебя; страстей…».

Важнейшими характеристиками образа Вадима, непосредственно связанными с одиночеством героя и его отношением к любви, являются **твердость** волии **гордость** души. Эти два качества развиваются в герое ранней лирики. Твердость воли обусловлена страстью, страсть же равна человеку, вернее она и есть сам человек в цельности своего поведения. Твердость воли также определена приверженностью тому источнику, из которого рождается страсть.

Примечательно, что в ранней лирике мотив гордой души крепнет в катастрофах жизни лирического героя: «Под ношей бытия не устает и не хладеет гордая душа». Мотив гордой души и твердой воли возникает исключительно как ответ лирического героя миру, следовательно, названный мотив имеет сюжетный потенциал, что и отразилось в «Вадиме» в трех аспектах:

1. Отношение любви и гордости/твердости. Приверженность любви является источником цельного поведения героя и определяет его

качество. У Лермонтова гордость подразумевает именно верность любви, как бы она ни обманывала героя в жизни, что и обусловливает его отчуждение от жизни без любви, но не от любви и жизни. Эта идея получает последовательное подтверждение в ранней лирике («Видение», 1831), («Стансы. К Д***», 1831) и др.

2. *Отношение «ноши бытия» и твердой воли* выразилось в описании самого критического эпизода в истории героя: он потерял любовь, убил человека и ошибся, убив не Юрия, через убийство которого он хотел утвердить непоколебимость своей воли, и таким образом вступил в схватку с судьбой или провидением. Небезынтересно соотнести сказанное со стихотворением «К***» (1830–1831 гг.): «Не ты, но судьба виновата была / Что скоро ты мне изменила…».

3. Сравнение воли героя с волной, уничтожающей скалу: «*…Но непоколебимая железная воля составляла все существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели…».*

Сравнение воли человека с волной позволяет уточнить распределение мотивов и образов в раннем творчестве Лермонтова: твердость воли ассоциирована с деятельностной стороной характеристики героя, поэтому для нее избирается волна; гордость души как постоянство чувства и верность идеалу часто находит лирическое воплощение в образах утеса/скалы, выразительным подтверждением чему может служить фраза из «Стансов» (1830–1831 гг.): «Так точно и я под ударом судьбы, / Как утес неподвижный стою». Другими словами, твердую волю следует понимать как неистовую борьбу, гордость души — как стоическое сопротивление, отсюда и выбор их поэтических коррелятов (подвижность волны и неподвижность утеса). Несомненна и связь образов двух утесов, как и берегов, с мотивом разлученности в любви, выразившимся в «Время сердцу быть в покое…»

(1832 г.), в котором отразилось влияние английской и немецкой романтической традиции (Кольриджа, Байрона, Гейне)[77].

Вадиму понадобилась ночь, чтобы вернуться к деятельному состоянию; собственно, здесь важна смена ночи и утра, столь характерный для прозы Лермонтова сюжетно-смысловой «орнамент» действия. В лирике мотив смены ночи и дня встречается, например, в стихотворении «Отрывок» (1831 г.): «Три ночи я провел без сна…». Позже, в 1839 г. он отчетливо заявит о себе в «Тамани»: «Я три ночи не спал, измучился».

Теперь деятельность Вадима, как это видно из продолжения романа, будет сосредоточена на мести и участии в бунте, однако и линия любви должна была, видимо, получить продолжение — теперь его «непоколебимая железная воля» сосредоточится на возвращении Ольги. Вадим, вопреки, казалось бы, демонстративному отказу от Ольги (XVII глава), убийству, не достигшему цели (XX глава), возвращается к своей сосредоточенной деятельности, которая по-прежнему связана, прежде всего, с Ольгой.

В сказанном заключается суть проблематики индивидуалистического бунта у Лермонтова. Показательно, что в его ранней лирике в «наполеоновском» цикле акцентировано, прежде всего, не противостояние личности и мира, а *надстояние* гордой души над миром: «Пускай историю страстей / И дел моих хранят далекие потомки / Я презрю песнопенья громки: — / Я выше и похвал, и славы, и людей!..» («Наполеон», 1829 г.). Образ Наполеона не только романтизируется Лермонтовым, но и выполняет посредствующую роль в самовыражении лирического героя. В «Вадиме» упоминания о Наполеоне кажутся, на первый взгляд, почти случайными, употребленными в составе не вполне мотивированных сравнений, — однако они имеют прямое отношение к мотиву гордой души как основе стойкости личности.

---

[77] *Федоров А.В.* Творчество Лермонтова и западные литературы // М.Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР. 1941. Кн. I. С. 129-226.

Как мы заметили выше, наиболее распространены два решения — преступная или героическая деятельность, возможно и их переплетение. С полной ясностью преступные мотивы впервые звучат в стихотворении 1830 года «Когда к тебе молвы рассказ…», в нем содержится выразительная строка — «Когда мне пищей станет кровь», сопоставимая с диалогом Орленко и Вадима в романе:

— Чего ж ты хочешь... крови?..

— Да, крови! — с диким хохотом отвечал горбач. [VI, 106].

Что касается героической деятельности (здесь возможны были бы параллели со стихотворениями 1831 года («Из Паткуля», «Отрывок» («Три ночи я провел без сна — в тоске…»), «Баллада» («В избушке позднею порою…»)), 1830–1831 годов («Из Андрея Шенье»), то в «Вадиме» эта линия не имеет возможности реализоваться в силу уже отмеченных сюжетных противоречий между личной историей героя и его местом и ролью в Пугачевском бунте. Героика, совмещенная с национальной темой, отразилась в раннем поэмном творчестве Лермонтова. Примечательна включенная в текст песня мужика-бунтовщика «Воля», содержащая фольклорные мотивы, темы русского национального характера и судьбы: «Мать моя— злая кручина / Отцом же была мне — судьбина…» (1831г.).

Мотивы твердой воли и гордой души, развившиеся из одиночества и любовной темы, нюансируют важнейшую характеристику героя — его **демонизм.** В «Вадиме» демонизм героя представляет, прежде всего, стилевую, жанровую и смысловую проблемы, поскольку рассмотрение образа героя в этом плане должно учитывать два основных момента: 1) каков статус героя в художественном мире Лермонтова — демон он или человек; 2) какие *внестатусные* качества сообщаются герою: если он демон — то человеческие, если человек — то демонические. Очевидно, что эти мотивы должны обнаружиться в первую очередь в двух стихотворениях 1829 и 1830–1831 годов с одинаковым названием «Мой демон». Совпадение названий

объясняется и тем, что оно указывает и на литературную традицию (под этим названием опубликован в «Мнемозине» в 1824 году «Демон» Пушкина, следует также учесть распространенность демонической темы в русской поэзии 20–30-х годов), и на трактовку темы — слово «мой» вносит в нее личный, человеческий элемент. Сопоставление Вадима с демоном из лирики Лермонтова ценно и тем, что именно в прозе более заметен творческий процесс отделения образа демона от образа человека, что открывает возможность наблюдения, как отбираются и распределяются художественные характеристики в создании этих образов. Разумеется, лермонтовский Демон неотвязчив от лирического субъекта его творчества, однако он не властен над человеком — эта особенность Вадима говорит, что Вадим менее впечатлен своим демоном, чем Байроновский Каин Люцифером.

Итак, уникальность жанра романа «Вадим» состоит в том, что он может быть определен как *лирический роман*, что означает не пренебрежение родовыми признаками художественного произведения, ведущего к эклектическому их смешению, а предполагает следующий тезис: нахождение соответствия образов, мотивов, идей в ранней лирике Лермонтова и тексте романа, безусловно, способствует осознанию их связи, однако речь идет не о традиционном разыскивании совпадений. Роман «Вадим» как *художественный организм*вырастает в лирической среде, его породившей.

1.5. Ранние поэмы М.Ю. Лермонтова как источник сюжетного пространства романа «Вадим»

1.5.1. «Вадим» в контексте ранних исторических поэм

Замысел «Вадима» как эпического по роду произведения формировался в слиянии жанрово-родовых потоков поэмы и драмы (лирика составила внутреннюю, «задушевную» основу романа). «Дороманным» вариантом замысла следует считать абрис плана произведения о Мстиславе Черном,

помещенный под № 16 в «Планах, набросках, сюжетах»[78] и датируемый 1831 годом по нахождению в тетради XI[79]. И план, и следующий за ним под № 17 «Сюжет»[80], датируемый 1832 годом по нахождению в тетради IV[81], содержат фабульные, сюжетно-мотивные признаки, а также черты образа предполагаемых героев, которые получат распространение в «Вадиме».

В начале плана представлены герои: «Имя героя Мстислав, — Черный прозвание от его задумчивости, — его сестра — Ольга». Так, в плане указан тип родственных отношений главных героев — брат и сестра, который будет положен в основу любовного конфликта романа. Имя Мстислав семантически перекликается с энергией и духом мщения, которые насыщают образ Вадима. Прозвание Мстислава — Черный, данное ему, как видно из плана, «от его задумчивости», указывает на характер этой задумчивости. В «Вадиме» семантический потенциал слова «черный» как языковой, культурно-исторической и стилевой единицы получит дифференцированное выражение в зависимости от конкретного ракурса характеристики главного героя. К примеру, если речь идет о его характеристике через описание нищих, к социальному состоянию которых он принадлежит, то актуализуется крайняя степень низшего сословия («черный народ — простолюдины, «черная сотня», (новгородское, старинное — низшее сословие»[82]). Выделение героя из толпы нищих осуществляется также благодаря актуализации другого значения определения «черный». При описании нищих подчеркивается значение «грязный, нечистый, замаранный»: «Их одежды были изображения их душ: *черные*, изорванные <…> углубления в лицах казались *чернее* обыкновенного» (курсив мой —*Г.М.*) [VI, 8]. При описании

---

[78] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 379. 900 с.
[79] Там же. С. 677.Вероятно, запись сделана в декабре 1831 года. Документальные свидетельства получают подтверждение творческого характера: романная судьба Вадима была *пережита лирически* к исходу 1831 года, что подтверждается содержанием стихотворений «Унылый колокола звон» и «К***» («Не ты, но судьба виновата была»), относящихся к тому же времени.
[80] Там же. С. 379-381.
[81] Там же. С. 677.
[82] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., М.: Изд. М.О. Вольф. 1882. Т. 4. С. 594.

Вадима слово «черный» или *мутирует* в свой стилевой коррелят «мрачный», отмечая тем самым романтическую тенденцию в создании образа: «Широкий лоб его был <…> мрачен как облако», — или имплицируется в сравнениях и сопоставлениях, побуждая к ассоциации со значением — «нечистый, дьявол, черт». Так, нищие уважали в герое «демона — но не человека», да и сам герой думает: «…Если б я был чорт <…> изгнанник рая, соперник Бога». С «черной» стороной образа Вадима связана и его жажда смертельной мести и убийства (нечаянное и намеренное), и раздвоенность веры («...Он верил в Бога — но также и дьявола!»). Небезынтересно также вспомнить и слово «чернец» (в плане указана и сюжетная перспектива развития образа — «после паломник»); образ чернеца встречается в лирике Лермонтова (например, баллада «Гость», в которой мотивы измены любви и смерти, как и в «Вадиме», являются основными) и в его поэмах. Наконец, имя Ольга, попавшее в роман, казалось бы, по литературной традиции, указывает на «сквозную» творческую мысль автора, выразившуюся в назывании своей героини.

Далее «Мстислав три ночи молится на кургане, чтоб не погибло любезное имя России». Соотносимый с этим фрагментом плана лирический «Отрывок» («Три ночи я провел без сна — в тоске…») содержательно совпадает с развитием линии главного героя в «Вадиме». Идея, выраженная в словах «чтоб не погибло любезное имя России», в тексте романа не находит места, поскольку было изменено историческое содержание произведения (от нашествия татар к Пугачевскому восстанию). В переломной IX главе «Вадима» обнаруживаются словесно-образные переклички с планом произведения о Мстиславе («Вдали одетые туманом курганы, может быть могилы татарских наездников»); следующий пункт плана («Поместить песню: печальную, о любви или Что за пыль пылит») также находит отклик в романе — надо полагать, что и печальная песня о любви, и народная песня о плене татарском, записанная Лермонтовым в 1830 году и подвергшаяся

некоторой литературной обработке[83] получают определенную сюжетную функцию, сигнализируя о будущих переменах, или на уровне единичного образа («…Серая пыль клубилась за простою кибиткой;.. «Не к нам ли?» — подумал Вадим… непонятное предчувствие как свинец упало на его душу»), или в печальной песне Ольги («Воет ветер, / Светит месяц: / Девушка плачет — / Милый в чужбину скачет»). Описание Ольги и ситуация встречи с братом из плана («Ольга молодая, невинная, ангел… <…> Входит брат ее...») совпадает словесно и по ситуации с подобным описанием в III главе «Вадима» («Сидела молодая девушка... Это был ангел… <…> Взошел безобразный нищий»).

Итак, факт, что замысел о Мстиславе Черном в своих базовых, строевых идеях будет трансформирован в «Вадиме», сомнений не вызывает. Может вызвать сомнение другое: правомерно ли говорить о сюжете с Мстиславом Черном как о поэмном замысле. Действительно, следующий за наброском плана «Сюжет» представляет собой «развернутый план драмы, замыслу которой посвящен и предыдущий набросок. По-видимому, драма намечалась на 5 актов и 10 сцен»[84]. Б.Т. Удодов пишет по этому поводу: «Лермонтов намеревался писать трагедию, а не поэму и даже не драматическую поэму»[85]. Аргументом к этому положению является не только очевидная драматическая структура «Сюжета». Замыслу о Мстиславе Черном сопутствуют по времени наброски драматургических произведений (трагедия «Марий, из Плутарха» (№ 10), заметка на память: «прибавить к «Странному человеку» еще сцену» (№ 11), намерение написать трагедию о Нероне (№ 15)), или замыслы произведений неопределенной жанровой перспективы («При дворе князя Владимира был один молодой витязь» (№12), «Программа» (№ 18), «Монах впоследствии сидит у окна...» (№20)).

---

[83] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. II. С. 370.
[84] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 677.
[85] *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского университета. 1973. С. 91.

Даже сжатый план поэмы «Ангел смерти» можно рассматривать в русле драматургического поиска раннего творчества Лермонтова, если принять во внимание, что повествование в поэме «Азраил», развившейся в поэму «Ангел смерти», перебивается драматургическими вставками. Перечисленные наброски, планы и сюжеты находятся в тетрадях XI (1831) и IV (1832) и охватывают период времени, предшествующий активной работе над «Вадимом» и совпадающий с ее началом.

Между тем для решения вопроса о возможном жанре произведения о Мстиславе Черном полезно, на наш взгляд, обратить внимание на разделенность по времени составления наброска плана (конец 1831 г.) и «Сюжета» (предположительно первые месяцы 1832 г.). «Сюжет», как было отмечено, составлен, очевидно, по драматургической схеме, а набросок плана содержит в себе признаки будущей поэмы: «пункты» плана не связаны событийными мотивировками, т.е. они указывают не на сюжетную последовательность действий, а на поэмный принцип, при котором глубинная тема произведения находит воплощение в разных, подчиненных лирической доминанте жанровых ракурсах. Так, первый пункт плана предполагает представление героев в конкретной ситуации; второй и третий насыщены лирико-песенной стихией; далее следует первый событийный эпизод — встреча брата и сестры, основным содержанием которого являются описание Ольги и впечатление Мстислава; затем намечается коллизия, при этом главная ее цель показать не столько внешнее положение вещей, сколько принятие героем внутреннего решения, и, наконец, последний пункт указывает на решающий и заключительный эпизод поэмы — битву и гибель князя Василия (здесь заметна связь и с поражениями славян в поэме «Последний сын вольности» (1831 г.), и с народно-песенным переживанием поражения и плена в песне «Что в поле пыль пылит» (1830 г.), и с «Балладой» «В избушке позднею порою…» (1831 г.).

Наблюдения над разной жанровой перспективой воплощения произведения о Мстиславе Черном — поэма и драма — позволяют проследить процесс формирования лермонтовской прозы в самом существенном аспекте эволюции его творчества — жанрово-стилевом. Казалось бы, рассмотренный выше случай изменения жанра, в котором должен был осуществиться замысел, убеждает в следующей последовательности смены жанров на пути к прозе: от поэмы к драме, — тем более, что и по времени замысел поэмы предшествовал замыслу драмы, однако при всей наглядности проявления отмеченной тенденции необходимо допустить, что сам этот творческий эпизод может носить единичный и даже случайный характер. Из этого следует, что представлять «движение» жанров в последовательности от лирики к поэме и далее к драме, хотя и соблазнительно, но неверно. Во-первых, создание произведений разных жанров было у Лермонтова единым и совмещенным во времени творческим процессом, если не учитывать естественное для поэта «лирическое опережение» его текстов в начале творчества. Во-вторых, выбор того или иного жанра определялся его предрасположенностью, или способностью, к выражению темы. Таким образом, характерное для раннего творчества Лермонтова жанровое разнообразие объясняется поиском возможного адекватного способа выражения той или иной темы, и этот поиск осуществлялся вовсе не в последовательном выключении непригодных жанровых форм — напротив, лирика, поэма и драма компенсировали в едином творческом акте свои *слабые* места, дополняли друг друга. Именно слияние жанрово-стилевых потоков привело к неизбежности прозы, в лермонтовском случае — романа, той жанровой формы, которая способна вобрать в себя эти потоки. Высказанное соображение может служить подтверждением мысли, что лермонтовское творчество развивается «прозаическими волнами».

Первая такая «волна» — роман «Вадим». Задуманное же произведение о Мстиславе Черном представляет собой уникальную иллюстрацию строительства романа Лермонтовым, уникальную потому, что замысел не обрел определенную жанровую форму, а выразился в процессе ее выбора: лирическое произведение («Три ночи я провел без сна...», «Ветер гудет...»), народная песня («Что в поле пыль пылит»), поэма (набросок плана — «Имя героя Мстислав»), драма («Сюжет»). В результате каждая жанровая перспектива нашла в «Вадиме» свое воплощение, но ни одна не получила доминирующей роли, потому что только романная форма могла их объединить, тем самым развивая их возможности и компенсируя их *невозможности*.

Лирические произведения поэта не могли быть конкретно-историческими в своей основе, поскольку определяющими для их содержания были вынесенные за пределы реального времени переживания и состояния лирического героя (другими словами, они были в контексте времени, но вне реального времени). Лирический герой представлял «“задушевную” и концептуальную правду авторского образа»[86] и был наделен «сюжетной характеристикой (благодаря связности и последовательности представления любовной истории в ранней лирике — *Г.М.*), которую все же не следует отождествлять с характером»[87]. Поэтому связь ранних поэм Лермонтова с «Вадимом» нужно рассматривать прежде всего с позиций их *сюжетного взаимодействия*, а также в связи с *проблемой характера героя.* Документальных свидетельств о том, почему Лермонтов оставил свой замысел о Мстиславе Черном невоплощенным не имеется, — можно, тем не менее, констатировать, что он представляет собой последнюю (перед работой над «Вадимом») попытку создать произведение на материале

---

[86] *Роднянская И.Б.* Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 2. С. 103.
[87] *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.-Л.: Сов.писатель. 1964. С. 157.

русского Средневековья, т.е. на исторической основе. К этим попыткам следует отнести фрагмент ненаписанной поэмы «Олег» (датируется 1829 годом), законченную поэму «Последний сын вольности» (датируется предположительно первой половиной 1831 года). Историческое время обеих поэм объединяют образы Олега, преемника Рюрика («Олег») и самого Рюрика («Последний сын вольности»). Перспектива *событийного* сюжета в «Олеге» неясна, и остановка работы над ним может быть объяснена тем, что в произведении не намечен конфликт. Вернее, он начинает намечаться в третьем варианте зачина (собственно весь набросок поэмы и представляет три варианта зачина): «И он искал на греков мести <…> Но что замедлил князь Олег / Свой разрушительный набег?» По-видимому, автор колеблется в выборе исторического фокуса конфликта, поскольку в «Олеге» можно выделить три исторических времени: дорюриковский период («Во мгле языческой дубравы / В года забытой старины»), время князя Олега и время князя Игоря. Контаминация двух последних времен происходит под влиянием художественных целей Лермонтова, т.е. потребности избрать героя, превосходящего всех по масштабу личности, героике образа и драматизму судьбы (зависимость выбора такого героя от пушкинской «Песни о Вещем Олеге» безусловна), с одной стороны, и расширить деятельностное поле конфликта личности с окружающим миром — с другой[88]. Значимым мотивом в обрисовке героя является также его «трактовка <…> как мстителя»[89].

Очевидно, что Лермонтов ищет историческое время и ситуацию, которая должна оказаться адекватна возвышенной, героической личности, цельной по натуре, призванию и деятельности. Иначе говоря, Лермонтов не разыскивает такую личность в истории, а приближает историю к своей

---

[88] Думается, именно с этим связана причина исторической неточности, допущенной Лермонтовым дважды, – переносом набегов печенегов из времени князя Игоря в поэму об Олеге: «Пред кем (в третьем варианте – «пред ним») дрожали печенеги».

[89] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. III. С. 317.

потребности выражения идеала личностного бытия, в чем, собственно, и состоит истинное стремление романтика. Высказанное соображение подтверждается текстом «Олега»: поэт призывает к должному отношению к местам «языческой дубравы» («Пришелец чуждый, в наши дни / Не презирай сих мест: они / Знакомы были вдохновенью!..») и утверждает свою душевную связь с героями прошлого («Я зрел их смутною душой, / Я им внимал неравнодушно. / На мне была тоски печать, / Бездействием терзалась совесть»). Очевидна также тенденция к совмещению героико-романтической личности героя с национальной идеей, при этом в основе национальной идеи лежит не столько дихотомический архетип «свое — чужое», сколько идея свободы (вольности). Так, свобода личности у Лермонтова становится синонимом свободы нации, а герой — личностью, по масштабу *со-объемной* целому народу. Эта тенденция получила развитие в поэме «Последний сын вольности», в которой герой — Вадим Новгородский — к концу остается единственным, кто сопротивляется Рюрику и новому порядку. Показательно, что идея свободы все более концентрируется, собирается в образе Вадима по мере того, как редеет круг защитников вольности (сначала Новгород, затем 30 юношей, далее 6 юношей и старик Ингелот и, наконец, Вадим и Ингелот). В «Последнем сыне вольности» Лермонтов выбирает точный для выражения идеи героико-романтической личности исторический ракурс: происходит смена эпох (вольность для славян сменяется рабством), и герой выступает как защитник прежнего времени. Однако он по неумолимому закону сам становится ушедшей эпохой, поскольку смена уже произошла, и мы оказываемся свидетелями парадоксальной ситуации, когда герой, воплощающий собой весь народ, его идею и свободу, отчуждается от народа и в своей невостребованности («Под ним спит последним сном, / С своим мечом, с своим щитом»), и в народной памяти («Забыт славянскою страной, / Свободы витязь молодой»). Небезынтересна также трансформация мотивов в поступках героя: из защитника он превращается в мстителя.

Вероятно, романтический мотив одиночества в произведении, создаваемом на исторической сюжетной основе, наибольшей выразительности достигает именно в описанной ситуации, т.е. когда сменяются времена, и герой воплощает собой время уходящее и сохраняет верность своему идеалу (в нашем случае — вольности) безотносительно к тому, востребован этот идеал или нет[90]. В поэме о Вадиме Новгородском разрыв между личностью и действительностью (в данном случае — исторической) является стилевым сюжетоорганизующим признаком, характерным для всего раннего творчества Лермонтова. Этот разрыв чаще всего проявляется как неистовое по выражению и форме протекания столкновение с действительным миром. Причиной тому, на наш взгляд, является не только стилевая романтическая доминанта современной юному Лермонтову литературы, но и общая для романтизма в целом и отдельного художника в частности проблема дифференциации действительности. В случае Лермонтова следует принимать во внимание еще и феномен столь раннего интеллектуального и художественного развития его личности — феномен, определивший *Я-центричность* лермонтовского творчества. Отсюда и историческая действительность как сюжетная основа произведения выглядит своего рода «приложением» к сюжету самообнаружения личности, стирается и даже уходит в фон, как это происходит в «Литвинке» или начатой, но не развившейся поэме «Два брата». Разумеется, историческую основу «Олега» и «Последнего сына вольности» нельзя назвать фоном, но она присутствует параллельно *сюжету личности* и может восприниматься как дополнительная тема в составе произведения. Расщепленность исторического и личного бытия в художественной рефлексии автора требовала, прежде всего, восстановления «связи времен» как устранения догматического

---

[90] Заметим, что в «Песне про царя Ивана Васильевича...», во многом выросшей из «Последнего сына вольности», Калашников остается в памяти народной — хотя могила его и безымянна, каждый проходящий чувствует свою причастность русскому духу героя.

противопоставления истории и жизни. Показательно, что эпиграфом к «Последнему сыну вольности» Лермонтов берет строку из «Гяура» Байрона: «Whenshallsuchheroliveagain?» (Когда будет такой герой жить опять?). Интересен смысловой фокус этой цитаты: дело не столько в «таком герое» (он есть историческая данность), а в том, когда он «будет жить опять». Так обнаруживает себя потребность художника в современном герое, т.е. в создании героического образа в жизни — образа, психологически ассоциированного с собой, живущим здесь и сейчас.

Замысел о Мстиславе Черном становится, таким образом, переходным этапом в процессе, когда поэма, построенная на исторической сюжетной основе, обогащаясь драматургическим действием («Сюжет» к замыслу о Мстиславе Черном), поглощается романным замыслом и романной формой. В плане развития исторического сюжета в ранних поэмах на пути к «Вадиму» мы отмечаем следующие ведущие тенденции:

1. *Историческое время как сюжетная основа произведения с каждым новым произведением смещается к реальному времени работы над ним*, т.е. приближаются ко времени Лермонтова. Так, в «Олеге» соединяются три времени, в «Последнем сыне вольности» выбрано время первых лет княжения Рюрика, в «Мстиславе Черном» (назовем так несостоявшееся произведение) события относятся к первому нашествию татар, в «Литвинке» исторический фон составляют поздний период войн с татарами и войны с Литвой. И, наконец, в «Вадиме» действие происходит в Пугачевское время. Добавим к этому, что «Песня… про купца Калашникова» (начало зрелого этапа творчества) представляет собой в рассматриваемом плане итог поиска Лермонтовым в выборе исторического времени, того единственного момента в русской истории, когда оказалось возможным согласовать время и героя, — переход из средневековой эпохи к долгому процессу формирования Нового времени. Таким образом, то, что традиционно считается творческими неудачами Лермонтова, надо полагать его художественным открытием — он

показал художественную несовместимость эпического сюжета и героико-романтической интерпретации личности героя. Поэтому обращение к Пугачевскому восстанию в «Вадиме», романе, совпадающим с концом первого периода творчества Лермонтова, таким образом отмечающим его промежуточный итог, автор выбирает временную дистанцию в 60 лет, что позволяет создать ощущение *живого времени,* когда события, с одной стороны, уже являются историей для родившихся после них, а с другой — реальным прошлым для еще живых современников событий[91].

2. *Чем ближе историческое время произведения к лермонтовской современности, тем деятельнее оказывается герой.* В «Олеге» герой не показан в действии, вернее сказать, что оно обрывается к тому моменту, когда в произведении намечается конфликт. В «Последнем сыне вольности» деятельность героя вынесена за пределы событий сюжета поэмы, сам же герой показан в действии только в последнем эпизоде — поединке с Рюриком. В «Мстиславе Черном» герой, если учесть предполагаемое драматургическое развитие поэмного замысла, должен был быть показан как действующий непосредственно, однако произведение не было написано, что косвенно указывает на отмеченную выше несовместимость в художественном мире Лермонтова двух планов — исторического эпического прошлого и героико-романтического образа (однако тенденция к деятельному герою проявляется здесь уже отчетливо). В «Литвинке», несмотря на преимущественную роль личности перед историей в поэме, Арсений предстает героем деятельным; но при этом все его действия обусловлены чувством к Кларе («...И зачем / Явился он? Не честь страны родной / Он защищать хотел своей рукой; / И между многих вражеских

[91] Дистанция в 60 лет для исторических произведений рассматриваемой литературной эпохи, отмечает, видимо, уже оформившуюся тенденцию, ориентированную на создание *живой* связи времен. Отметим здесь традицию Вальтера Скотта, цикличность жизни человеческого рода «дед — отец — внук» у Пушкина (рассуждение о жизни и смерти в конце 2-ой главы «Евгения Онегина», «Вновь я посетил…», «Капитанская дочка») и др.

сердец / Одно лишь поразить хотел боец»). Такова динамика формирования героя деятельного, и в «Вадиме» этот процесс достиг наиболее полного выражения для раннего этапа творчества Лермонтова. Вадим слит со средой романа, т.е. его художественный образ не инороден ей, поэтому деятельность героя разнообразна, иначе сказать, он активен в любой ситуации романа, автор наделил своего героя особой энергией к деятельности — жаждой разрушить границу между собой и миром, что и придало его деятельности характер *агрессии,* столь свойственной позже Печорину. Разумеется, что такой герой, чтобы стать *живым,* а не оказаться лишь воплощением идеи, должен был быть создан из *живого материала*, осязаемого и близкого автору времени. Тем не менее назвать героя гомогенным исторической среде романа нельзя, и не потому, что он выпадает из времени (Вадим выписан как художественно совместимый с ним персонаж), а по различию целей своей деятельности и причин Пугачевского бунта.

3. *По мере приближения к работе над «Вадимом» в исторических поэмах Лермонтова возрастает роль любовного конфликта.* В начале своего поэмного творчества Лермонтов отчетливо разделяет исторический и любовный конфликты, что с очевидностью обнаруживается в поэмах «Два брата» и «Олег» (обе поэмы датируются 1829 годом). Любовный конфликт в «Двух братьях» формируется в исторической среде, вероятно, дорюриковской эпохи, он не связан с какими-либо историческими событиями, а возникает как главная сюжетная ситуация поэмы. В «Олеге» же любовный конфликт не намечен. Сближает эти поэмы симптоматичное обстоятельство, что обе не получили сюжетного развития и работа над ними была остановлена в самом начале. Надо предположить, что Лермонтова не устроила как раз неполнота, или односторонность, конфликтов поэм, вследствие чего они лишались сюжетной перспективы как исторические произведения, включающие героико-романтические драматизированные характеры. Отсюда и вытекает стремление придать любовному конфликту в

«Двух братьях» философский, мистериальный подтекст[92], тем самым создавая предпосылки для развития ситуации в последующих произведениях («Аул Бастунджи», «Два брата», «Княгиня Лиговская», «Княжна Мери» и другие). Третий вариант зачина «Олега» заканчивается многозначительной фразой: «Но что замедлил князь Олег / Свой разрушительный набег?..» — надо думать, что развитие сюжета пошло бы по пути драматизации личности Олега, пушкинский же сюжет о предсказании смерти в зачине поэмы не просматривается. В следующей исторической поэме — «Последний сын вольности» — Лермонтов объединяет исторический и любовный конфликты, но линия «Вадим — Леда» ослаблена по сравнению с исторической основой сюжета. Любовь Вадима к Леде является дополнительной характеристикой образа героя, осквернение героини и ее смерть становятся событиями, мотивирующими поединок Вадима с Рюриком и, таким образом предваряющими гибель героя. Так любовная линия в поэме проявляет свою сюжетную функцию: она обеспечивает встречу главных героев-антагонистов[93]. О «Литвинке» было сказано выше, что все поступки и действия Арсения обусловлены исключительно его неистовой и темной любовью-страстью, т.е. любовный конфликт в поэме доминирует и вытесняет возможность акцентирования конфликта исторического времени. И, наконец, набросок замысла о Мстиславе Черном и в особенности развернутый драматургизированный «Сюжет» по сочетанию исторической и любовной сюжетных линий приближаются к «Вадиму»: исторический и любовный конфликты, судя по всему, должны были выполнять равноценную функцию в строительстве произведения, что, с одной стороны, свидетельствовало о решении вопроса выбора сюжетной доминанты, а с

---

[92] Следует обратить внимание на пушкинскую тему «дружбы-вражды» (Онегин — Ленский), на отражение в конфликте поэмы явно аллюзивной фразы Пушкина — «Она должна в нем ненавидеть убийцу брата своего», на перекличку с ситуацией в «Каине» Байрона.

[93] Поединок Калашникова и Кирибеевича и роль Алены Дмитриевны в конфликте имеют источник в «Последнем сыне вольности»

другой — выявило негативную для создания цельного сюжета перспективу этого решения.

4. Разделенность исторического и любовного конфликтов в исторических поэмах; доминирование сначала исторической линии, а затем любовной; их равноценное присутствие — последовательные этапы творческого процесса — привели к расколу сюжета на две автономные сферы. Другими словами, то, что прежде виделось как художественное противоречие, а в замысле о Мстиславе Черном вызывало смущение как нарушение художественной логики, в «Вадиме» уже проявилось как причина незавершенности романа. Анализ исторических поэм Лермонтова показывает, что недостаточно лишь указать на две равноправные сюжетные линии (это само по себе еще не становится причиной раскола сюжета) — необходимо, чтобы, во-первых, в произведении была объединяющая эти линии идея, и, во-вторых, они должны получить художественное воплощение в едином жанрово-стилевом пространстве. В романе же та часть, в которой описывается любовная история, в этом отношении разнородна: она имеет истоки в лирике (отсюда романный герой вытесняется героем лирическим), содержит признаки поэмы с ее неизбежным лирико-философским подтекстом и строится на драматической основе. Такая жанровая разнородность (не разнообразие!) породила традицию называть стиль раннего Лермонтова-прозаика эклектичным, что было бы верно, если не принимать во внимание решающее обстоятельство: творчество Лермонтова всегда было *процессом*[94], а любой результат, т.е. завершенность произведения, был для него недостижим по самой природе его творческой интенции. Поэтому «Вадим», при всем его эклектизме, стал первым опытом собирания различных ракурсов субъектности героя разных жанров в особый

---

[94] Справедливое замечание сделала А.И. Журавлева в рассуждении о «Демоне»: «Демон», если можно так выразиться, не столько вещь, сколько процесс, открытый и длящийся. Это своеобразная модель *всеголермонтовского творчества*». См.: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М. 2002. С. 159.

тип героя — «лермонтовского человека», — присутствующего в частных реализациях во всех значительных произведениях писателя. «Лермонтовский человек» — художественный аналог всемирного феномена *человека как субъекта бытия*. Впервые этот феномен был заявлен Лермонтовым во фразе: «Я — или Бог — или никто!» Слово «никто» (в данном контексте его следует понимать как *пустой, обессмысленный субъект*) соотносится по его отношению к «Я — или Бог» со словом «толпа» в предыдущей строке известного стихотворения. Напомним, что время создания «Нет, я не Байрон, я другой…» по времени совпадает с началом работы над «Вадимом» и является промежуточным итогом опыта «астральных поэм». Положение и отношение к миру главного героя «Вадима» сюжетно отражают парадигму «Я — или Бог — или никто (толпа)» и, таким образом, свидетельствуют о глубинной проблематике романа, которая не могла выразиться в романной форме из-за присутствующего в ее основе мировоззренческого изъяна, что и повлекло за собой последствия художественного характера. Герой (субъект, личность) явился организатором текста, т.е. от его состояния зависело устройство художественного мира романа. Это проявилось, прежде всего, в организации части романа, посвященной личной истории Вадима (семейная трагедия и любовь), и не находилось в явном противоречии с романтической традицией, однако с развитием сюжета и вовлечением в него исторической темы такой способ организации текста оказался деструктивным. Исторический конфликт потребовал от художника противоположного способа создания внешнего для героя мира — объектного и предметного, и этот мир отторгал героя как чуждый ему тип мироотношения и, следовательно, чуждый ему художественный стиль. Между тем в основу сюжета «Вадима» положены ведущие романные признаки: история героя дана во временной протяженности, т.е. художественное время произведения непрерывно и целостно, дается в эпическом ракурсе; его темой является судьба человека. Поэтому для устранения сюжетного противоречия

Лермонтову нужно было *восстановить в правах толпу*, иначе говоря, продолжить свой поиск в определении отношений субъектов бытия в своих произведениях.

5. *Историческая эпоха в ранних поэмах по мере приближения к первому опыту создания романа все более совпадает с типом личности и характером героя.* Интерес Лермонтова к исторической тематике обусловлен, как многократно отмечалось в исследовательской литературе, политической ситуацией времени, ее основным процессом — декабристским движением и последующей реакцией. Как следствие, потребность нации в осознании своей идентичности определила интерес русской литературы к трем историческим эпохам: к истокам Нового времени от эпохи Петра I до 30-х годов XIX века; к позднему русскому средневековью (время Ивана Грозного); к первому периоду русской государственности и становления нации (от времени Рюрика до татаро-монгольского ига). В ранних исторических поэмах Лермонтова не находят отражения события Нового времени, что говорит о его преимущественном интересе к эпосу русской жизни («Олег», «Последний сын вольности») и к русскому средневековью — периоду, дающему исторический материал для драматизации сюжета («Литвинка», а также поэма «Исповедь», не являющаяся в строгом смысле исторической, однако в силу ее пафоса милосердия и любви воссоздающая атмосферу позднего средневековья). То, что замысел о Мстиславе Черном оказался невоплощенным, указывает на неуместность драматизации эпических событий — именно этим объясняется близость этого замысла к «Вадиму», поскольку автору пришлось оставить давние события и обратиться к событиям недавним по времени, создав тем самым возможность их драматизации. Такой *разброс* исторических времен в поэмах Лермонтова является свидетельством интенсивного поиска художником той среды, в которой герой должен действовать не только как личность, но как *историческая личность*, т.е. будет принадлежать своему времени.

Характерно, что Лермонтов обращается в поэмах только к русской истории, что подтверждает последнее соображение, так как для создания героя, принадлежащего своему времени, недостаточно согласовать этот образ с исторической средой — он должен быть героем, неотделимым от своей нации, т.е. быть *национальной исторической личностью*. Таким образом, система *субъектов бытия* в художественном мире Лермонтова получает тенденцию к восполнению, что будет осуществлено в его зрелых произведениях: именно *нация, народ*, а не «никто» или «толпа» станут искомым третьим субъектом. Развитие этой идеи у Лермонтова приведет к новаторским художественным решениям (например, в «Песне… про царя Ивана Васильевича» авторское «я» как организатор повествования уходит на второй план, фольклорная форма выбрана как средство *эпизации* произведения, а герой представляет собой национальную историческую личность). В «Вадиме» отмечаются многочисленные проявления художественного сознания Лермонтова в прямых авторских рассуждениях и высказываниях (особенно отчетливо в конце V главы: «Русский народ, этот сторукий исполин <…> В 18 столетии дворянство, потеряв уже прежнюю неограниченную власть свою и способы ее поддерживать — не умело переменить поведения» [VI, 15], в обращении к фольклорным мотивам (песня «Моя мать родная…» или слова героя к своему коню: «Куда торопишься? Чему обрадовался, лихой товарищ?»), в описаниях крестьян, пугачевцев, поместных дворян, в дифференциации стиля речи и поведения героев (яркий пример подобной нарочитой дифференциации представляет собой диалог Ольги и Федосея; Ольга говорит: «Он мой <…> я купила его слезами кровавыми, мольбами, тоскою…»; Федосей отвечает: «Я этого ничего не знаю, уж вы там с барином согласитесь, как хотите, купить или не купить, а я знаю только то, что нам пора…» [VI, 91] [95]. Так, опыт написания

---

[95] В.В. Виноградов отмечает «каламбурное сопоставление стилей двух реплик» (см.: *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. М. 1941. Кн. I. С. 520), надо еще отметить и *зрячее* их использование,

ранних исторических поэм Лермонтовым, отразившийся в «Вадиме», показывает не только вовлеченность писателя в политическую атмосферу времени и его личный интерес к истории, а поиск прежде всего в сфере художественного, т.е. поиск принципов сюжетосложения, выбор субъекта повествования и стиля, создание системы персонажей и позиционирование в ней главного героя, создание самого типа героя.

1.5.2. «Вадим» и «астральные» поэмы Лермонтова, «Демон»

Определяющей развитие сюжета в «Вадиме» является любовная линия: отношения Вадима и Ольги и включенные в нее отношения Ольги и Юрия Палицына. Обретение героем любви в себе и к миру составляет сюжетную, а следовательно, и идейную перспективу романа — любовь должна отвергнуть ненависть как начальную страсть героя, т.е. разрушить преграду между ним и миром. При этом диапазон внутреннего конфликта героя поистине огромен — от мщения Палицыну до распри с Богом; не случайно для локализации конфликта автор выбирает два коррелирующих с конфликтом топоса: монастырь и имение Палицына. Стихия бунта вовлекает в себя весь социальный и экзистенциальный спектр жизни, она распространяется в романе как продолжение энергии мщения героя и выступает в конечном счете ее аналогом. Мщение и бунт представляют собой критические формы общего состояния мира —*презрения*, синонима, как показывает анализ этико-философской системы Лермонтова, *бесконечной тяжбы людей между собой*. Презрение имеет источник в сущности, противоположной любви, что явствует из мысли Вадима: «Если б я был чорт, то не мучил бы людей, а презирал бы их»[96]. Продолжение мысли героя указывает на перспективу сюжетного действия: «<...> другое дело человек; чтоб кончить презрением, он должен начать с ненависти!» Таким образом, непреодолимая преграда

свидетельствующее, что молодой автор вовсе не находился под полным влиянием пафоса романтического стиля и отдавал себе ясный отчет в его условности.

[96] Подробно этико-философская система художественного мировоззрения Лермонтова описывается в 3-й главе настоящей работы.

между героем и миром (его физическое безобразие, личное несчастье и социальная отверженность, несовместимые с реальностью жизни высота натуры и идеальность притязаний) обусловливает его трагическое одиночество и определяет две перспективы развития сюжета: или герой «кончит презрением», или сокрушит эту преграду. Жажда смирить *тревогу души* во многом объясняет неистовость Вадима в стремлении обрести любовь Ольги[97]. Роман не завершается потому, что обе перспективы его развития не были воплощены, т.е. Вадим не может «кончить презрением» благодаря высоким душевным качествам, которыми наделил его автор; любовь же для него недостижима (в нем она неистова и эгоцентрична, губит *высокий запрос* героя, и Ольга ее не принимает). Так, ненависть героя и жажда мщения не изменяются по ходу развития событий, вследствие чего внутренняя идея произведения (преображение человека) остается без движения.

Анализ любовного конфликта в ранних поэмах Лермонтова позволяет осмыслить процесс формирования мотивного и идейного состава любовного конфликта в «Вадиме». Ранние лирические тексты, как было показано выше, содержали черты лирической истории любви и, будучи автобиографическими по источнику вдохновения, были снабжены сюжетными аллюзиями. Тем не менее в собственно лирическом произведении отсутствует сюжетная ситуация как «история в с т р е ч и человека с чем-то находящимся в н е того социального, психологического и эмоционального мира, которым он окружен».[98] Только такая ситуация предоставляет возможность включить обычный ход жизни человека в надличный план и высветить тем самым неосознаваемые в обычной жизни экзистенциальные и бытийные идеи, и эта ситуация кладется в сюжетную основу поэмы. Острота и необычность любовной линии Вадима и Ольги на

---

[97] Лермонтов уже на раннем этапе своего творчества достигает художественного эффекта, который встречается в мировой литературе лишь в ее вершинных проявлениях — он состоит в преодолении границ между стилевым и сущностным. В «Вадиме» стилевые признаки, определяющие образ романтического героя, поглощаются идеей трагического как мировой сущности).

98 *Мелихова Л.С., Турбин В.Н.* Поэмы Лермонтова. М. 1969.С. 6.

фоне представленных в банальном ракурсе отношений Ольги и Юрия Палицына, имеют корни в поэтике ранних поэм Лермонтова. Можно сказать, что в «Вадиме» поэмные мотивы и ситуации становятся строевыми компонентами художественной идеи романа.

Первой такой ситуацией явилась встреча Вадима и Ольги. Ближе всего к описанию этой встречи в романе, как замечалось, оказался набросок замысла поэмы о Мстиславе Черном («Ольга молодая, невинная, ангел… Входит брат»). Заметим, что в следующем за наброском «Сюжете» — плане драмы о Мстиславе Черном — эпизод встречи исключен, что свидетельствует об акцентированности этого события именно в замысле поэмы, другими словами — о его жанровой природе. Однако главные источники ситуации, имеющей общие признаки с «Вадимом», обнаруживаются в «астральных» поэмах Лермонтова («Азраил» и «Ангел смерти»). К ним следует присоединить пять первых редакций «Демона» (5-я редакция, датируемая 1833–1834 гг., также может рассматриваться как совпадающая по времени с работой над «Вадимом»). Отмеченные поэмы содержат следующие общие признаки (мы называем те признаки, которые получили *романную перспективу*):

1. *Участниками любовного конфликта являются бессмертный дух и смертная девушка,* что вызывает появление в мире произведения ряда антиномий (бесплотность — воплощенность, идеальное — материальное, бесконечное — конечное). Таким образом, трагизм в трактовке любовного конфликта вытекает из начальной ситуации — встречи *несходимых*, *несовместимых* существ[99]. При этом различаются, если не сказать противоречат друг другу, *душевная и сюжетная энергии* произведения, т.е. весь душевный пафос сосредоточен на герое, а сюжетные усилия направлены на то, чтобы вовлечь героиню в его орбиту. Отсюда и расхождение между

[99] Самое яркое подтверждение тому — мгновенная смерть Тамары в «Демоне».

впечатлением героя и реальностью. В поэме это расхождение раскрывается в ориентации на астральное, в драме и романе — на земное. Показательно заканчивается «Азраил», когда на свою «чудную повесть» о вечности и жажде любви герой получает ответ Девы: «Я тебя не понимаю, Азраил, ты говоришь так темно <…> я иду замуж. Мой муж славный воин...». В «Вадиме» так же, как в «Азраиле», намечены два плана изображения Ольги: один дан как впечатление героя («Это был ангел <…> лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда <…> его душа была в глазах»), другой подготавливает образ и поведение не воображаемой, или мечтаемой, а реальной девушки (известное «приземление» образа чувствуется в ответе Ольги Палицыну на вопрос, как ей нравится его новый холоп, т.е. Вадим: «Урод! <…> Охота привозить таких пугал <…> … нам бедным пленным птичкам и без них худо!..») Так отношения «бессмертного духа и смертной девушки» из астральных поэм в романе получают иную стилевую интерпретацию, хотя коренные различия между образами героя и героини сохраняются, определяя два несводимых горизонта любви — романтика-идеалиста и земной девушки, что и предопределило развитие любовного конфликта в произведении. Поэтому Ольге окажется чужд высокий запрос героя к ней, и Вадим останется один.

2. *Возлюбленная оказывает предпочтение другому.* Такого сюжетного решения среди рассматриваемых поэм нет только в «Ангеле смерти», поскольку оно исключается самим характером любовного конфликта, точнее, отношениями его участников. Впрочем, если понимать вселение Ангела смерти в Аду буквально, т.е. как реальное воплощение бессмертного духа в смертную плоть, то приходится размышлять и о его последствиях. Прежде всего, можно констатировать, что бессмертный дух *безусловно отторгается* земной жизнью. Нельзя игнорировать тот момент, что Зораим не испытывал желания оставить Аду для войны и славы до вселения в нее Ангела смерти. Наша исходная мысль такова, что причиной предпочтения другого является

именно *безусловное отторжение* природы и сущности героя. И хотя отторгает героя Земля, дело вовсе не в отношениях Неба и Земли: они как раз едины в исключении героя из мира, что и видно в «Азраиле» и «Демоне» (во всех редакциях). Так, Дева в «Азраиле» готова любить героя, самоотверженно, *по-земному*, пока не слышит его монолог-исповедь. До монолога Азраила Дева говорит:

О, я тебя люблю, люблю больше блаженства. Ты помнишь, когда мы встретились, я покраснела; ты прижал меня к себе, мне было так хорошо, так тепло у груди твоей. С тех пор моя душа с твоей одно. Ты несчастлив, вверь мне свою печаль, кто ты? Откуда? ангел? демон?

<...>

Расскажи мне твою повесть; если ты потребуешь слез, у меня они есть; если потребуешь ласки, то я удушу тебя моими; если потребуешь помощи, о возьми все, что я имею, возьми мое сердце и приложи его к язве, терзающей твою душу; моя любовь сожжет этого червя, который гнездится в ней. Расскажи мне твою повесть!

И после монолога:

Я тебя не понимаю, Азраил, ты говоришь так темно. Ты видел другой мир, где ж он? В нашем законе ничего не сказано о людях, живших прежде нас.

<...>

Полно, ты меня хочешь только испугать.

<...>

Я пришла сюда, чтобы с тобой проститься, мой милый. Моя мать говорит, что покамест это должно, я иду замуж.

Азраил представляется по ряду характеристик наиболее близким Вадиму *поэмным персонажем*, можно даже отметить этапное значение этого образа в разработке образа Вадима; это соображение подтверждается и близостью по времени создания «Азраила» (последний датируется августом

1831 г., возникновение замысла «Вадима» мы относим ко второй половине 1831 г.). Пожалуй, к этому периоду творчества Лермонтова следует относить и начало определения статуса героя по его жанровой принадлежности: бессмертный дух остается только в сфере высокой мистерии, в «Азраиле» и «Ангеле смерти» идет процесс *очеловечивания бессмертного духа*, а в «Вадиме» уже действует человек. Так, Азраил называет себя *полуземным,полунебесным*: он, хотя и «летал, как мысль, куда хотел / мог звезды посещать порой», «мог исчезнуть и блеснуть», обладает, судя по тексту, земной плотью и говорит языком земных эмоций. Герой мечтает о встрече с любимой, как земной юноша: «Она придет сюда, я обниму / Красавицу и грудь к груди прижму, / У сердца сердцу будет горячей; / Уста к устам чем ближе, тем сильней / Немая речь любви...» — и так же, как юноша, упрекает ее и огорчается: «Вот женщина! Она обнимает одного и отдает свое сердце другому! <…> Я не сержусь (горько) и на что сердиться?» У Азраила нет «с небом гордой вражды», он не отступник, а страдалец от того, что «законом общим позабытый» должен искать «творенье сходное», он ропщет на Бога за то, что тот сотворил его для страдания, одарив «душой бессмертной», и проклинает свое рожденье. Азраил — сложный контаминированный образ, наделенный чертами и пафосом лирического героя раннего Лермонтова, бессмертием героя астральных поэм, драматизированный ситуацией обмана любви, — и только романный герой мог объединить в себе столь разнородные стилевые признаки, поскольку только в романе возможно изображение той полноты бытия, которая их примиряет. Поэтому «Азраил» можно считать переходным к «Вадиму» произведением по типу любовного конфликта и выбору статуса героя в художественном мире Лермонтова. Однако в самом существенном аспекте выбора героя еще ближе к образу Вадима оказываются герои следующей за «Азраилом» поэмы — «Ангел смерти». В ней Лермонтов применяет характерный для себя прием, проистекающий из потребности согласовать

сущность героя и сюжетную ситуацию[100]. «Полуземной, полунебесный» Азраил не вмещался в одну сюжетную ситуацию, его образ *растекся* во Вселенной, поэтому легко понять Деву в ее решении выйти замуж за вполне осязаемого человека с внятным положением в обществе, равно как и неизбежное снижение темы: от высокой любви, повести о скитаниях бессмертной души, к бытовому завершению ситуации. Поэтому *двусущностный* герой «Азраила» как бы разделился в «Ангеле смерти» на Ангела, т.е. собственно бессмертного духа, и Зораима, человека земного, но наделенного подозрительно непреходящей юностью, что типологически роднит его с бессмертными героями Лермонтова, с одной стороны, и выписанного в духе романтических скитальцев, отшельников-индивидуалистов — с другой[101]. Обращение к пассивному, рефлектирующему герою объясняется, вероятно, неопределенностью выбранной для него жизненной позицией, что вынудило Лермонтова передать Зораиму часть свойств, присущих герою «астрального типа». Так сложился уникальный конфликт героя с самим собой — его разделение на две сущности не принесло удовлетворительного результата (в рамках конкретного произведения автор нашел идею, позволяющую преодолеть *несходимость* Ангела смерти и Зораима и насытить их внутренний конфликт объектным по отношению к нему содержанием благодаря образу Ады, что вызвало оригинальный поворот в любовном конфликте). Таким образом,

---

[100] Не случайно, что Лермонтов оставляет для себя памятку: «Написать поэму “Ангел смерти”» и сопровождает ее сжатым планом (См.: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 378). Эта запись датируется 1831 годом «по нахождению в тетради XI, но ранее сентября — времени написания поэмы «Ангел смерти» (См.: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 676). Можно заключить с высокой степенью убежденности, что план «Ангела смерти» явился результатом известной неудовлетворенности «Азраилом», т.е. нечетким позиционированием героя в мире и отсюда *рыхлой*, не поддающейся разработке сюжетной ситуацией, что привело к резкому обрыву в развитии сюжета. Видимо, запись и появилась сразу же после последних строк «Азраила».

[101] Этот тип имеет долгую литературную историю: начиная с «Рене» Шатобриана, он утратил свою новизну и стал бытовать в своих клишированных, *утомительных* версиях. Лермонтов в ранних поэмах ищет решения, способные придать энергию этому *вялому* типу (последним до «Ангела смерти» опытом в этом плане следует считать поэму «Джюлио», имевшую симптоматичный жанровый подзаголовок «повесть», что свидетельствует о растущих прозаических тенденциях в творчестве Лермонтова).

двойственная природа Азраила, опыт создания двух героев как попытка устранения ее противоречивости в «Ангеле смерти» привели к определению двух ясно очерченных линий в лермонтовском творчестве: *полунебесный* герой стал только *небесным* закрепился за «Демоном», а *полуземной* утратил свою половинчатость и остался *земным.* Следовательно, решение написать «Вадим» в жанре романа следует рассматривать как следствие, прежде всего, отмеченного выше позиционирования героя Лермонтова. Интересно отметить тем не менее, что *земной* герой Лермонтова вовсе не становится материальной, социальной, бытовой версией возвышенного героя, он, если можно так выразиться, уже предварительно, до «Вадима», насыщается превосходящими человеческий масштаб мотивами. Так, в «Азраиле» угадывается титаническая природа героя: на вопрос, кто он — демон или ангел, — Азраил отвечает, что он «ни тот, ни другой»; герой также вспоминает о времени, когда таких, как он, было много, и что наказан он за проступок, о котором лучше не говорить[102].

В любом случае, повторимся, герой Лермонтова, будь то Азраил, Ангел смерти или Демон, чужд земному миру, поэтому и отторжение его носит безусловный, изначальный характер. Смертная возлюбленная не только не может ответить на его стремление к любви, она даже не воспринимает страдание героя как ей сопричастное, поэтому и остается безучастной. Такая *нечувствительность* героини и вызывает у героя *насильственную* модель поведения в отношении избранницы. В иных случаях она носит мягкий

---

[102] Титаническая нота лермонтовского духа, надо заметить, легко прочитывается в его текстах. В этой связи можно вспомнить теодицею русского визионера Даниила Андреева «Роза мира», в которой он определил Лермонтова как происходящего из «человечества титанов» (См.: *Андреев Д.Л.* Роза мира. М.: Иной Мир. 1992), а также «сверхчеловечество» поэта, утверждаемое Мережковским (См.: *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб.: Пантеон. 1909). В «Ангеле смерти», по мнению исследователя, «реконструируется эзотерическое значение мифа об андрогине» (См.: *Илчева Р.* Христианские легенды в романтическом творчестве Лермонтова// Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX в.Екатеринбург. 1997. С. 46). Со своей стороны, мы полагаем, что тексты Лермонтова не являются литературной обработкой или адаптацией мифа, а представляют образцы его творческой мифологии, т.е. это не эхо мифа, а его рождение в культурном и мировоззренческом контексте эпохи. См. также *В.А. Кошелев.* М.Ю. Лермонтов: историческая мифология исследования и материалы. В. Новгород; Тверь. 2014.

характер и выражается как мольба («Азраил»), в других проявляется как дерзкий, своевольный поступок («Ангел смерти»), наиболее же последовательно насилие над духом и волей героини происходит в «Демоне». Вероятно, эта последовательность объясняется приверженностью героини Свету и ее духовным стремлением к Ангелу, что делает ее неприятие Демона полным и естественным (думается, последнее и является для него трагичным), и в ответ Демон вторгается в ее душу и губит ее. Эта ситуация неизменно повторяется в ранних редакциях «Демона», исключая четвертую, 1831 года, прерванную в такое время и таким образом, словно Лермонтов сделал намеренную паузу в поэмной разработке темы, чтобы перевести ее в прозу, в *земное измерение*.

Избранник героини несправедливо благополучнее героя, что воспринимается героем как знак Высшей несправедливости и обращается в упрек Богу. Эта художественная идея является исходной в разработке темы, она высказана уже в первой редакции «Демона» (1829 г.): «Демон обольстил ее, рассказывая, что Бог несправедлив и проч. свою историю». Третий участник любовного конфликта — избранник героини — важен не столько как соперник (в романтическом любовном конфликте мотив соперничества ослабевает, поскольку романтическому герою нет равного), он важен, чтобы олицетворить несправедливость, объективировать несчастье героя, сделав его реальным, необратимым фактом. Любовный конфликт в «Вадиме», представленный его тремя участниками (Вадим — Ольга — Юрий Палицын), по несправедливому предпочтению удачливого избранника перед героем восходит к любовному конфликту астральных поэм. При этом достоинства избранника представляются герою мнимыми, т.е. не являющими собой истинную ценность, но для героини они становятся причиной предпочтения. Таким образом, для героя значимо не *мнимое преимущество*, а то, что героиня *предпочитает* не его. Следовательно, основная проблема, возникающая в рамках этого рода любовного конфликта, состоит не в

преимуществе избранника и даже не в выборе героини, а в искаженных миром ценностях, и ответственность за это возлагается героем на Бога[103]. В «Азраиле» Дева говорит о достоинствах своего избранника: «Мой жених славный воин, его шлем блестит как жар, и меч его опаснее молнии», — называя три причины предпочтения, т.е. она гордится положением жениха в обществе («славный воин»), восторгается внешним блеском его облачения («шлем блестит как жар»), исполнена уверенности в успешном будущем («меч его опаснее молнии»). Эти три причины определяют и предпочтение героиней Ангела в «Демоне» (разумеется, здесь необходимо сделать оговорку — учесть духовную проблематику и ее *небесную проекцию* в поэме), описания Ангела во второй, третьей и пятой редакциях совпадают (за исключением пространственной детали, различающей пятую редакцию от предыдущих — «вблизи монахини» заменено на «перед монахиней»): «Посланник рая, Ангел нежный, / В одежде дымной, белоснежной, / Стоял с блистающим челом / Перед монахиней прекрасной / И от врага с улыбкой ясной / Приосенял ее крылом».

Структурное сходство описаний жениха Девы и Ангела поражает своей очевидностью. Прежде всего названо положение (статус) Ангела в Божьем мире — «посланник рая», затем приведена важнейшая характеристика — «нежный», — то, что вселяет доверие; «дымная, белоснежная одежда» вызывает ощущение нематериальности, безопасности и умиления; «блистающее чело ясным образом коррелирует с «блестящим шлемом»; и, наконец, «приосеняющее крыло» — столь же надежная защита для девушки, как и «опаснее молнии меч», да и «ясная улыбка» Ангела — свидетельство безмятежной уверенности в будущем, как и разящий меч. Впрочем, образные

---

[103] Последнее соображение приводит к выводу о нравственной доминанте эволюции лермонтовского творчества: от осуждения мира и претензии к Создателю к обнаружению любви в себе. Свидетельством тому могут служить *итоговые* лирические шедевры Лермонтова 1841 года: «Пророк», в котором герой отказывается от пророческого соблазна и возвращается к «закону Предвечного», и «Выхожу один я на дорогу», идейная перспектива которого — вечное научение любви («<…> всю ночь, весь день <…> про любовь мне сладкий голос пел»).

аналогии в описаниях избранников — жениха Девы и Ангела — имеют семантико-стилистические основания, если принять во внимание, что ангелы составляют Божье Воинство, а меч (их неизменный атрибут) — символ Правосудия Божьего. Казалось бы, в «Ангеле смерти» нет мотива предпочтения героиней другого, но это не вполне так — сжатый план поэмы предполагает некую *несправедливую* ситуацию, в нем, видимо сохраняется инерция любовного конфликта «Азраила» (тем более, если учесть, что герои одного *происхождения* (ведь Азраил — ангел смерти у мусульман[104]). В плане «Ангел смерти при смерти девы влетает в ее тело из сожаления к любезному и раскаивается, ибо это был человек мрачный и кровожадный, начальник греков» [VI, 378]. Как видим, здесь акцентирована ошибка девы, что говорит о попытке развития темы, т.е. о намерении разоблачить мнимые преимущества, повлиявшие на ее выбор.

Анализ любовного конфликта астральных поэм показывает, что причины, по которым дева предпочитает другого, обнаруживают типологическую общность вне зависимости от того, кто ее избранник — житель Неба или Земли. Таким образом, конфликт получает вселенский масштаб, свидетельствуя об искаженном порядке жизни. Можно заключить поэтому, что астральные поэмы, давшие художественное оформление этой идее, стали рубежом в творчестве Лермонтова (1831 г.), после которого она могла распространяться в жанры, способные ее выразить, т.е. повествовать о земном, сохраняя ее вселенский потенциал.

Роман «Вадим» оказался первым произведением, перенесшим рассматриваемый тип любовного конфликта в иную, чем поэма, жанровую среду. Неудивительно, что наибольшее сходство в этом аспекте конфликта «Вадим» обнаруживает с «Демоном»: дальнейшая работа над «Демоном» (пятая редакция) велась в годы создания «Вадима». Прежде всего следует

---

[104] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. III. С. 321.

отметить, что Юрий Палицын наделен теми же преимуществами перед Вадимом, что жених Девы перед Азраилом и Ангел перед Демоном. Во-первых, социальное положение Юрия Палицына противоположно состоянию Вадима. Юрий находится в полном дворянском достоинстве, он богат — Вадим же является социально отверженным, он нищий и слуга отца Юрия. Поэтому не случайно, что первое словесное разногласие с Ольгой возникло на этой почве:

— *Не правда ли… как хорош собою молодой твой господин!..*

— *И твой! — обидевшись возразила Ольга…*

— *Нимало… я добровольно стал слугою… я не обязан им сохранением жизни, воспитанием… но ты!..*[VI, 39].

Во-вторых, подобно противоположности облика Демона и Ангела, Вадим безобразен, Юрий Палицын красив (первая характеристика его внешности выражена в чьем-то восклицании из толпы: «Куда какой красавчик молодой наш барин»). Описание Юрия «ангелообразно»: «<…> длинные русые волосы вились вокруг его шеи; и голубые глаза не отражали свет, но, казалось, изливали его на все, что им встречалось»; есть почти полное текстуальное совпадение в словах Вадима: «<…> эти мягкие, шелковистые кудри, напитанные кровью, разовьются…», — и описании Ангела в конце поэмы «Демон»: «И кудри мягкие как лен / С главы венчанной упадали» (следует отметить перекличку сюжетной перспективы «Вадима» с финалом «Демона»). Юрий вызывает доверие и восхищение Ольги: «Юрий был так хорош!.. — и именно таковые лица нравятся женщинам: что-то доброе и вместе буйное, пылкость без упрямства, веселость без насмешки <…> Юрий говорит так приятно. — В звуках его голоса так ясно выражались благородные чувства». И, наконец, в-третьих, Ольга, слушая Юрия, мечтает о счастливом будущем, о том, что составляет ее представление об успехе:

Потом он рассказывал о городских весельствах, о красавицах, разряженных в дымные кружева и волнистые, бархатные платья…

Ольга слушала, и что-то похожее на зависть встревожило ее, «если б обо мне так говорили, если б и на мне блистали кружева и дорогие камни… о, я была бы счастливей!..» — всякой 18-тилетней девушке на ее месте эти мысли пришли бы в голову. Наряды необходимы счастью женщины, как цветы весне. [VI, 38].

Пространственное позиционирование героев в X главе подобно той сцене в «Демоне», когда герой видит Деву и Ангела друг перед другом в умилении и обожании:

<…> в этой комнате, у дверей, на цыпочках стояла Ольга и смотрела на Юрия, и больше нежели пустое любопытство понудило ее к этому <…> Ольга слушала <…> И Ольга боялась, чтоб он не обернулся к дверям и не заметил ее любопытства… <…> Однако ж как уйти?.. <…> что если б даже невозможно было разобрать слов его — то — ей казалось… она поняла бы смысл разговора!.. <…> О, как Ольга была прекрасна в эту первую минуту самопознания… .

<…>

Полоса яркого света, прокрадываясь в эту комнату, упадала на губы, скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой, все кругом покрывала темнота, но этого было ей довольно, чтобы тотчас узнать брата…[VI, 37–39].

Эти сцены одинаково предваряются предчувствиями героев. Во второй и третьей редакциях сердце Демона «отяжелело, как свинец»; в «Вадиме» герой слышит звук дорожного колокольчика (Юрий едет в имение), и «непонятное предчувствие как свинец упало на его душу». Интересно, что перспектива неистовства Демона от редакции к редакции возрастает: во второй его «сердце кровию облито» (это самый близкий к состоянию Вадима вариант, более естественно передающий ощущения человека перед страшной

неопределенностью), в третьей — «сердце яростью облито», в пятой — «И ярость адскою волною / Как лава разлилась по нем». Такая возрастающая градация неистовства обнаруживается в динамике сюжета «Вадима»: горькие размышления перед началом бунта, нечаянное убийство старухи-нищенки, ярость обманутого чувства, зверское убийство Федосея, лавина отчаяния и демоническое упоение созерцанием убийства отца и дочери бунтовщиками. Подобное сопоставление демонстрирует не только сходство сюжетных эпизодов, но и ясное понимание молодым автором различия в сюжетной организации и способе повествования между поэмой и романом: передавая те же состояния героя, Лермонтов в «Вадиме» располагает их в романной последовательности, дает им *созреть* во времени и событиях.

Развитие любовного конфликта в «Демоне» и «Вадиме» происходит по общей для произведений канве:

1. Первое видение возлюбленной производит в героях равное потрясение. Две детали подтверждают это наблюдение: неподвижное, словно остановилось время, созерцание и первая в жизни слеза. В «Вадиме» «безобразный нищий все еще стоял в дверях, сложа руки, нем и недвижим», в «Демоне» неподвижность передана строкой — «его крыло не шевелится». Лишь шесть стихов первой редакции «Демона», пройдя все последующие, сохранились в последнем тексте поэмы. Среди них два стиха, передающих потрясение героя первой встречей: «его крыло не шевелится» и «и слезы первые мои». Приведенный факт подтверждает наше наблюдение, что сходство этих сцен в «Демоне» и «Вадиме» указывает на типологическое тождество описаний рождения чувства у героя. Надо признаться, что выражение «его крыло не шевелится» поначалу удивляет, кажется декоративно-наивным. Однако упорство, с каким Лермонтов переносит его в каждый следующий текст, побуждает присмотреться к художественным достоинствам. Крыло — это единственный совершенно особый атрибут облика Демона (Ангела), оно воспринимается как физическая данность, его

присутствие за плечом ощущается каждое мгновение, оно должно быть подвижно и по вечно беспокойному характеру Демона, и по своей природе — поэтому фраза дает возможность физически ощутить абсолютную неподвижность Демона. Если собрать неизменные шесть строк от первой редакции до последней, то получится *матричный* текст, передающий глубинную смысловую структуру «Демона», которая может быть перенесена на «Вадима»:

Печальный демон, дух изгнанья <…>
И лучших дней воспоминанья <…>
И много, много… и всего <…>
Его крыло не шевелится <…>
Чего ты хочешь? <...>
И слезы первые мои <...>.

Что касается слезы, роняемой героем (емкая романтическая деталь, отмечающая переворот в душе и судьбе героя), то в «Демоне» и «Вадиме» эта деталь приведена не только в одинаковой ситуации, но и распространяется за счет комментария поэмного и романного характера соответственно. В первых редакциях (2-ая, 3-я, 5-ая редакции) она приводится таким образом: «И — чудо! — из померкших глаз / Слеза свинцовая катится»; далее следует поэтическое расширение детали, призванное рассказать о силе и значении этой слезы: «Поныне возле кельи той / Насквозь прожженный виден камень / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой» (редакции 3, 5). В «Вадиме»: «<…> на его ресницах блеснула слеза: может быть, первая слеза — и слеза отчаяния!..»; и *расширение:* «такие слезы истощают душу, отнимают несколько лет жизни, могут потопить в одну минуту миллион сладких надежд!». Эти пассажи совпадают по экспрессивно-стилевой функции, но далее в «Вадиме» автор продолжает комментарий: «<…> они для одного человека — что был Наполеон для вселенной: в десять лет он подвинул нас целым веком вперед»

[VI, 13]. Сравнение текстов показывает не только их сходство — не менее важно отметить жанрово-стилевые различия: в поэме *слеза* как деталь распространяется в сферу мистико-фантастического, в романе — рассуждение о судьбе человека включается в исторический контекст. Необходимо дополнить, что слеза, помимо переворота в душе и судьбе, отмечает и изменение самого героя, которое подтверждается описанием Ольги, когда в минуту откровения и восторга она осознала в себе любовь: «И когда Ольга вторично подняла взор, то в нем заметна была перемена, довольно странная; удивительный блеск заменил прежнюю томность; это были слезы <…> одна из них не удержалась на густой реснице, блеснула, как алмаз, и упала».

2. Первая встреча и в поэме, и в романе отделена от обмана любви (измены) периодом времени, в течение которого внезапно возникшее у героя желание любви крепнет и перерастает в непреодолимую потребность. Демон удаляется «от силы адской» и переселяется в «ледяный грот» (проходит знакомый путь романтического героя от Рене до Зораима). Автор сообщает герою энергию, не свойственную прежде героям этого типа: примирение с Богом через обретение любви в себе — то новое, по мнению академика Н.П. Дашкевича, что Лермонтов внес в тему. Этой же энергией наделен и Вадим, что подтверждается сопоставлением текстов поэмы и романа. Значение последнего утверждения состоит в том, что оно противостоит односторонней трактовке образа Вадима, затемняющей понимание сюжетной и идейной перспективы романа (речь идет о замысле, т.е. дальней цели автора, найти художественно непротиворечивый способ привести героя к всеохватной любви).

3. Следующий этап развития любовной линии сюжета в обоих произведениях становится кульминационным моментом конфликта, отличающимся особой остротой, поскольку в соответствующих сюжетных

эпизодах готовность к любви и добру, достигшая наивысшей точки[105], встречается с обманом надежды. Можно было бы этот обман назвать и изменой, если при этом иметь в виду, что герой сталкивается с непреодолимым препятствием в любви — мотив романтической поэтики, в известном смысле заместивший (или отодвинувший на второй план) мотив соперничества. Дело здесь и в самом деле не в сопернике как таковом, а в Монахине-деве из «Демона», Деве из «Азраила», Ольге из «Вадима», в их безучастности к «печалям» героя (лучшей иллюстрацией этого положения представляется вопрос Монахини: «К чему мне знать твои печали? / Зачем ты жалуешься мне!» — редакция 5). Любовный конфликт в «Вадиме» проходит через два эпизода, которые можно назвать кульминационными. Первый приходится на VIII главу и занимает часть XIX главы. В конце VII главы из разговора с Ольгой видно, что любовь в Вадиме начинает побеждать ненависть, и ослабляет решимость мстить:

<…> нет, я еще не так дурен, как ты полагаешь; — человек, для которого видеть тебя есть блаженство, не может быть совершенным злодеем.

<…>

— А кто скажет: он хорошо поступил, когда мое имя сделается на земле проклятием?

— Я удивляюсь тебе, друг мой!..

— Не хочу! Люби меня[VI, 34][106].

---

[105] В явной, словесно эксплицированной форме наивысшая степень этой готовности и решимости выражена в поздних редакциях «Демона»: «И входит он, любить готовый, / С душой, открытой для добра». В зрелой прозе Лермонтова подобное состояние героя обычно скрыто, т.е. не получает прямого словесного выражения. Так, исследователи далеко не часто узнают это состояние в экспозиции «Княжны Мери».

[106] Обратим внимание в связи с последней репликой на ее совпадение с призывом Демона к Тамаре: «Я дам тебе все, все земное — / Люби меня!..» (начиная с редакции 5, 1833-1834 гг.). Оно свидетельствует или о *сотрудничестве* близких по времени текстов, или об обратном влиянии прозы на поэзию, т.е. на поздние варианты «Демона»: ведь призыв «люби меня», каким бы он ни был искренним и страстным, содержит интонацию обольщения, имеющего источник в непререкаемом полнлм эгоцентризме, рождающем только требование любви, диапазон которого также всеохватен – от исступленной просьбы Вадима до властного императива Демона. «Печальный» Демон как бы учитывает у*роки* «Азраила» и «Вадима», он уже знает, что

Сомнения Вадима выражаются далее в главе IX его готовностью «кинуться в объятия природы», которая «могла бы утолить его пламенную жажду» и дать «другую душу или новую наружность», но они прерываются приездом Юрия, после чего конфликт достигает своей первой кульминации (глава X).

Любовный конфликт в «Вадиме» имеет и вторую кульминацию, что связано с двуплановостью сюжета романа, точнее, с наличием двух автономных сюжетоорганизующих ситуаций. С главы XI по XIV в любовном конфликте с тремя участниками наступает пауза, своего рода *сюжетная медитация*, во время которой отношения Ольги и Юрия изображаются в первой поре влюбленности, т.е. в поглощенности друг другом, Вадим же остается «в тени» повествования, что, безусловно, сказывается на энергии сюжета и заданном в начале романа темпе следования событий. Между тем, как нам представляется, автор принял художественно оправданное сюжетно-композиционное решение: окончательное прозрение героя должно совпасть с *сюжетным взрывом*— началом бунта, а пока он как бы не знает о нежных отношениях между Ольгой и Юрием и должен убедиться в этом в XIV главе. В этой же главе и содержится пассаж, передающий горькие размышления Вадима о «своем гении», избравшем поприще личной мести, словно бы он родился «только для казни», и герой «готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет». Далее следует сцена в церкви, и в ней, наконец, готовность отказаться от ненависти выражена прямо: «Он <…> за первое непритворное, искреннее: люблю — с восторгом бросил бы к ее ногам все, что имел, свое сокровище, свой кумир — свою ненависть!.. Теперь было поздно» [VI, 58]. (Ср. с «Демоном: «Как жалко! Он уже хотел / На путь

может ценить смертная, потому и демонстрирует перед ней свои возможности («Я опущусь на дно морское, / Я полечу за облака») и обещает ей «все, все (примечательный повтор – *Г.М.*) земное».

спасенья возвратиться <…> Но поздно!»)[107]. Герои в этой сцене опять позиционированы, как в главе X, но сходство с соответствующей сценой в «Демоне» теперь уже переходит в тождество: место действия в «Демоне» — монастырь, в «Вадиме» — церковь; первую *встречу в поэме неизменно сопровождает описание святого убранства кельи* («Проникнул в келью дух смущенный. / Минуя Образ позлащенный, / Как будто видя в нем укор, / Со страхом отвращает взор; / В углу из мрамора Мадона...»; в романе — Вадим видит Нерукотворный Образ Спасителя; в поэме монахиня — «мила как первый херувим»: «В больших глазах ее порой / Невнятно говорило что-то / Невыразимою тоской, / Неизъяснимою заботой»[108], — в романе «Ольга тихо встала перед образом, бледна и прекрасна… большие глаза ее были устремлены на лик Спасителя», она не сводит с Юрия «очей, исполненных неизъяснимой муки»; в поэме и романе у героев равное положение созерцателей своего поражения и отверженности.

4. Следующий за горьким откровением «второй встречи» сюжетный этап в «Демоне» и «Вадиме» отмечен общими структурно-типологическими деталями и характеристиками, касающимися поведения героя, его состояния и их последствий:

— Прежде всего, следует обратить внимание на акцентированный решительный выход героя в «Демоне»: «Он вышел твердою стопой, / Он вышел». В «Вадиме» решительность выхода героя усилена эпизодом, содержащим признаки «неистового»» романного стиля: «Одна его рука была

---

[107] Цитата из 2-ой и 3-ей редакций «Демона». Сожаление о Демоне близко к описанию состояния Вадима, что говорит о меньшей разделенности в художественном сознании Лермонтова на этапе 1830-31 гг.: демон как герой поэмы и человек как герой других жанров.

[108] Этот и предыдущий примеры из 5-ой редакции. Не должно смущать, что последние цитаты относятся к первой встрече Демона с Девой, в то время как мы говорим о типологическом родстве изображения второй встречи — кульминации конфликта. В поэме и романе художественная логика может потребовать разной последовательности в актуализации деталей. Тем не менее в «Вадиме» Лермонтов постоянно учитывал структурный принцип двух встреч, найденный им в «Демоне», но при этом «вторая встреча» как ситуация горького прозрения (не просто однократное событие!) разделяется автором на ряд встреч. Дело здесь и в специфике жанра, и в герое: Вадим – человек, он должен пройти мучительный путь сомнений и метаний к полной катастрофе «от события к событию», Демон же в этом не нуждается — его потрясения и озарения подобны вселенским вспышкам, охватывающим в себе мгновение и вечность.

за пазухой, а ногти его по какому-то судорожному движению так глубоко врезались в тело, что когда он вынул руку, то пальцы были в крови… он как безумный посмотрел на них, молча стряхнул кровавые капли на землю и вышел» [VI, 59]. В литературе отмечалась близость этого описания с тем эпизодом в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго[109], где Клод Фролло нанес себе под сутаной кровавую рану, со страданием ожидая страшной пытки, которой собирались подвергнуть Эсмеральду (заметим, что сцена из Гюго, вероятно, сохранялась в памяти Лермонтова во время работы над романом: не случайно, что он упоминает то же орудие пытки — madonadolorosa (испанский сапог), когда пишет в главе XIII о страхе смерти у старшего Палицына). Твердость выхода, таким образом, у Лермонтова становится сигналом необратимой перемены, т.е. означает окончательную утрату и дальнейшее бедственное положение героя. Этот прием применялся Лермонтовым в ключевых сценах «Героя нашего времени»: в «Бэле» («Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и сказать ли вам? Я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя?») и «Княжне Мери» («Я поблагодарил, поклонился почтительно и вышел»).

— Выход героя значит большее, чем личная решимость и твердость в ситуации разрыва — он сопровождается у Демона вызовом Богу («Я слишком горд, чтобы просить / У Бога вашего прощенья») и отступничеством веры у Вадима («Что делать! — он верил в Бога — но также и в дьявола!»), после чего разражается бунт. В поэме бунт выражается в возвращении ко злу и гибелью героини, т.е. герой порывает с любовью и желанием добра; в романе слова героя («Итак, она точно его любит!») дают начало стихии восстания. Состояние героев названо одними словами, в «Демоне» от редакции к редакции происходит их отбор (2-ая редакция —

---

[109] *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев: Н.Я. Оглоблин. 1914.

«мщенье, ненависть и злоба», 3-я — «зависть, мщение и злоба», 5-ая — «ненависть и злоба») — надо думать, что Лермонтов хочет отделить от состояния Демона *человеческие* чувства и мотивы[110]; в «Вадиме» повторяются те же слова — зависть, любовь, ненависть, мщение, злоба («<…> и зависть возвратилась в его душу только тогда, как он подошел к дверям, но возвратилась, усиленная мгновенным отсутствием <…> ты не любишь, ты не понимаешь ненависти: ты не получил от благих небес этой чудной способности: находить блаженство в самых диких страданиях <…> Я пожирал все возможные чувства, чтоб под конец у меня в груди не осталось ни одного, кроме злобы и мщения»). Однако вместе со сходством необходимо отметить и различия, которые представляются нам принципиальными для понимания творческого процесса, в котором происходит разделение человеческого и *демонского* в плане выбора типа героя и жанра. В поэме отбор характеристик состояния героя основан на принципе выделения, т.е., одной ситуации соответствует ведущее состояние, например, Демон любит, Демон злобен и т.п. Получается, что каждое такое состояние как бы *исчерпывает* образ, другими словами, образ насыщается *от человека* какой-то определенной в данный момент эмоцией, но сущность его не оказывается выраженной (последнее понятно, если принять во внимание ее непостигаемую, чуждую природу). В герое-человеке — Вадиме — несмотря на то, что его состояния тоже окрашены какой-то ведущей эмоцией, они накапливаются и присутствуют в каждом моменте текста. Например, как видно из приведенной выше цитаты, Вадим и любит, и ненавидит в одно время, Демон же, если ненавидит, то не любит. Так многообразие природы человека противопоставляется одномерности проявлений Демона (надо заметить, и Ангела) — этим и объясняется, что

---

[110] Показательно, что в результате этой творческой селекции единственной неизменной характеристикой состояния Демона остается злоба. Возможно, здесь и рассудочное, «техническое» объяснение, что, мол, слово «злоба» идеально рифмуется с «оба», но подобный подход привел бы к умалению поэтического таланта Лермонтова.

путь примирения Демона с Небом осуществляется только сквозь сферу человеческого и не может получить художественного воплощения в поэме.

Бунт как следствие несчастливого для героя разрешения любовного конфликта, хотя и является *обязательной*, т.е. последовательно возникающей в произведениях сюжетной частью, в «Демоне» и «Вадиме» протекает по-разному (что объяснимо, учитывая разныесферы проявления конфликта). Образ Демона абстрагирован от Земли, поэтому и бунт его с Землей связан лишь через героиню, при этом она становится своего рода *средством* его осуществления. Бунт Вадима распространяется в *мир из себя,* т.е. герой должен избавиться от своей губительной страсти, затопив ею весь мир, о чем свидетельствует его размышление в главе XVII: «<...> о если б я мог вырвать из души своей эту страсть, вырвать с корнем, вот так! — и он наклонясь вырвал из земли высокий стебель полыни; — но нет! — продолжал он... одной капли яда довольно, чтоб отравить чашу, полную чистейшей влаги, и надо ее выплеснуть всю, чтобы вылить яд...». Следовательно, бунт Вадима носит вселенский масштаб, в прямом смысле слова (чаша «чистейшей влаги» — синоним Богосозданной жизни, — отравленная «одной каплей яда», должна быть «выплеснута вся»), но осуществляется бунт на Земле, поэтому Пугачевское восстание становится в романе событийным воплощением разлития отравленной влаги в мире[111].

1.5.3. «Кавказские» ранние поэмы и «Вадим» (поиск героя)

Рассмотрим, каким образом в художественном мире «Вадима» отразились ранние поэмы Лермонтова о Кавказе. Нас интересуют, прежде всего, два аспекта: *сюжет*, точнее сюжетная энергия произведения, и *основы характера героя*. Любовный конфликт в этих поэмах смещается из экзистенциально-статусной сферы астральных поэм в область естественных родовых отношений между мужчиной и женщиной, благо выбранная

---

[111] Так в тексте романа проявляетсяорроиог зависимость исторического от личного.

национальная и социальная среда позволяют сделать это без ущерба для художественной убедительности описанных страстей. Поэтому особый интерес вызывает и нюансировка образов героинь поэм.

Относить к ранним кавказским поэмам следует четыре произведения: «Каллы» (1830–1831 гг.), «Измаил-Бей» (1832 г.), «Аул Бастунжи» (1832 г.), «Хаджи Абрек (1833 г.)». Точная датировка последних двух поэм по-прежнему неясна, хотя биографические и психологические аргументы по этому поводу способствуют следующему соображению: «Аул Бастунжи» и «Хаджи Абрек» не выходят за пределы раннего творчества Лермонтова, однако в отличие от других ранних поэм не подготавливают мотивную и образную структуру романа «Вадим», а, напротив, служат своего рода ответом на его проблематику.

Объединяет все четыре поэмы мотив мщения, при этом он выступает в качестве *сюжетной энергии*, приближаясь к статусу темы произведения, но не становясь таковой. В каждом из четырех случаев мщение имеет разную причину и свой характер. Так, в «Каллы» молодой кабардинец назначен муллой с малолетства совершить кровную родовую месть за смерть отца, матери и брата. И герой «<…> чуждый страха, он готов / Обычай дедов и отцов / Исполнить свято над врагами; / Он поклялся — своей рукой / Их погубить во тьме ночной». Однако убив врага Акбулата и его сына, мститель вопреки голосу души убивает и его юную дочь, спящую сном ангельской невинности, и сравнивается она в этот момент с «херувимом». Ужаснувшись содеянному, юноша, вернувшись в аул, зарезал кинжалом муллу, обрекшего его на жестокую и несчастную участь — убивать.

Между нарративной частью поэмы «Каллы» и будущим сюжетом «Вадима» связь безусловна: Вадим появляется на первой странице романа, так же как и символически названный Лермонтовым герой поэмы — Аджи, *исполненный* жажды мщения за гибель отца, судьбу сестры и свою участь, с одной стороны, и *обреченный* на месть — с другой. Вадим, в отличие от

своего поэмного визави, наделен рефлексией, и ход его сомнений в романе получает эксплицитное выражение: он размышляет о том, что должен стать причиной гибели целой семьи, при этом однако печалясь о малости такого назначения в жизни.

Интересен не только моральный или нравственный аспект проблемы, перетекающий из «Каллы» в роман «Вадим». Это вопрос сюжетного уровня, пафос же романтической поэмы часто вырастает из тех глубинных оснований, ради которых она создается. Важно, что Лермонтов передает Вадиму поведенческую модель буйства и ярости, и именно она попадает в фокус внимания романа. Привести Вадима от ненависти к любви — высокая цель романа, усмирить его ярость — путь к ней. Возможно, мысль о нравах как одеждах душевных побуждений побудила Лермонтова выбрать эпиграфом к поэме четыре стиха из «Абидосской невесты» Байрона о неистовых сердцах и страшных деяниях детей Востока (“ItistheclimeoftheEast; `tisthelandoftheSun— / Canhesmileonsuchdeedsashischildrenhavedone? / Oh!
Wild as the accents of lovers’ farewell / Are the hearts which they bear, and the tales which they tell. «TheBrideofAbydos», Byron). При этом Лермонтов выбирает для эпиграфа именно английский текст, а не перевод И.И. Козлова, и поступает так не от того, что ему не нравится русский текст[112], но потому что не находит в нем мысли оригинала.

Вторая по времени поэма о Кавказе — «Измаил-Бей», она датируется 1832 г.[113]. Скорее всего, ее написание совпадает по времени с чувством к Варваре Лопухиной, а завершение соотносится с расставанием, о чем свидетельствует тот факт, что Лермонтов заменил первоначальное название стихов к Лопухиной — «Вдохновенье» на «Посвященье», предпослав их в

---

[112] Лермонтов хорошо знал перевод Козлова, опубликованный в «Московском Телеграфе» в 1826 г.; более того, он чрезвычайно ценил поэзию Козлова.

[113] Более точная дата обычно называется по надписи на тетради с выписками В.Х. Хохлакова, воспроизводящая почерк Лермонтова: «Измаил-Бей. Восточная повесть. 1832 год. 10 мая. М. Лермонтов». Существует мнение, что поэма «Аул Бастунжи» написана ранее поэмы «Измаил-Бей», хотя оно достаточно убедительно оспаривается вескими аргументами в пользу настоящей датировки. См., например, *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. III. С. 322–323.

этом качестве к поэме. Видимо, в этом выразилось признание поэтом печального изменения в отношениях с возлюбленной, т.е. вдохновение питает любовь, посвящение — память. Вторая любовная драма переживалась Лермонтовым иначе; отвергнутая любовь к Наталье Ивановой вызвала лирику 1830–1831 гг., исполненную энергией протеста, бунта, мщения. Эта лирика служила выражением общего протеста, т.е. ее пафос не был привязан к конкретным событиям. Другими словами, бунтарская стихия выступала в ней как форма самообнаружения лирической личности.

По-другому обстоит дело в поэме «Измаил-Бей». Деятельность в ней героя определяется также мщением, но это не личное мщение за себя и свою судьбу, в романтической эстетике часто принимающее характер общего конфликта личности и общества. Возвращение Измаил-Бея на родину весьма отдаленно стилизует ситуацию романтического бегства[114], поскольку герой покидает Россию для позитивной деятельности — с целью поднять национально-освободительное восстание, вернуть отторженные земли и свободу своему народу. Да и само мщение оккупантам для Измаил-Бея не столько цель, сколько неизбежное следствие восстания, хотя в поэме обильно представлена риторика мщения, которое, впрочем, вполне естественно: «Нет, нет, не будет он спокоен, / Пока из белых их костей / Векам грядущим в поученье / Он не воздвигнет мавзолей / И так отмстит за униженье / Любезной родины своей». Таким образом, в «Измаил-Бее» бунтарские проявления духа лирического героя обретают в конфликте конкретную историко-национальную и реально-бытовую среду. В этом ракурсе «Измаил-Бей» явился непосредственной «творческой лабораторией» романа «Вадим». Главным результатом поиска Лермонтова в ней стало совмещение *грозового потенциала* особенной личности и ее социальной активности, к чему так стремился писатель в «Вадиме». Сравним портретные

---

[114] Вслед за Марлинским Лермонтов создает тип национального героя, принципиально отличающегося от героев поэм Пушкина и Козлова, но на других художественных основаниях.

черты Измаил-Бея, свойственные также и Вадиму: «Как в тучах зарево пожара, / Как лавы Этны по полям, / Больной румянец по щека / Его разлился; и блистали / Как лезвеё кровавой стали / Глаза его — и в этот миг / Душа и ад — все было в них» — это портрет героя, и вот как передается цель его борьбы и укрупнение ее перспективы: «Не за отчизну, за друзей он мстил, — / И не пленялся именем героя; / Он ведал цену почестей и слов / Изобретенных только для глупцов! / Недолгий жар погас! Душой усталый, / Его бы не желал он воскресить; / И не родной аул, — родные скалы / Решился он от русских защитить».

Как видим, поэма эклектична: ее мотивы, многочисленные образные характеристики, сюжетные мотивировки, мысли теснятся и, казалось бы, противоречат друг другу. Однако «Измаил-Бей» поэма, в которой, как в горниле, выплавляются контуры будущих произведений — «Мцыри», «Бэла», «Княжна Мери» и других, и, конечно, наиболее близкого по духу — романа «Вадим». В поэме есть отголоски социального романа, прежде всего, множественные авторизованные цитаты из «Евгения Онегина»; в будущей прозе они отразятся в рассказе о прошлом Юрия Палицына («Вадим») и стилистике образов главных героев поздних произведений.

Мщение как мотив обнаруживает себя и в эпизоде с русским офицером, попавшим на Кавказ и движимым неудержимым желанием отомстить Измаил-Бею за обольщение его возлюбленной. Значимой сюжетной частью в поэме эта история не стала в силу своего косвенного отношения к основной теме, собственно, и мщение как таковое выступает как реликтовое поведение прежнего *унылого* романтического героя. Роль эпизода с русским офицером в другом, и его появление вызвано потребностью в новом герое.

В третьей кавказской поэме — «Аул Бастунжи» — мщения как источника сюжетного действия нет, и вся поэма посвящена преступной любви Селима к жене старшего брата. Тем не менее, психологической основой действий героя может быть его изначальная ущербность в глазах

соплеменников, приведшая к социальной изоляции в родной среде. Селим поначалу наделяется чертами, свойственными в суровом краю более женщинам: он «слаб и нежен», «чуждался битв и крови он и зла», «рос <…> как птичка», «один сидел до поздней ночи он, / И вкруг него летал чудесный сон», имел «тонкий стан высокий и красивый», но не мог привлечь «улыбки гордых дев». Судьба *проклинает* Селима с рождения, сделав его невольным преступником — убийцей матери: она умерла, давая ему жизнь. И, наконец, довершает обиду Селима на мир то, что старший брат Акбулат приводит в саклю молодую жену. Таким образом, страсть Селима к Заре, жене брата, можно рассматривать как форму мщения миру за отверженность и одиночество.

«Аул Бастунжи» имеет двухчастную структуру сюжета. На деле романтический сюжет подобного рода состоит из трех компонентов: во-первых, создается начальная ситуация, служащая мотивировочной основой отчужденности героя; второй компонент заключает хрупкое равновесие, достигаемое героем и благодаря которому он может существовать; и, наконец, равновесие взрывается, оставляя в конце руины от мира героя. Так и здесь: в начале поэмы изображается *несчастье* Селима от рождения, затем показана их с братом почти отшельническая жизнь, упомянута их «взаимная любовь» и «тайна угрюмой доли»; взрыв вызывает женитьба старшего брата, повлекшая за собой преступную страсть и преступление.

Структура «Вадима» типологически совпадает с сюжетом «Аула Бастунжи». Первые страницы романа уделены подробному описанию главного героя и его особой отчужденности от других. Подобно тому как рождение Селима обещает преступление, так и фраза в конце II главы «Вадима» намечает сюжетную перспективу: «…где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление». До IX главы у Вадима сохраняется надежда на любовь сестры и общее будущее, затем следует взрыв: сначала приезжает счастливый соперник, и за крахом любви разражается бунт.

Надежды Вадима неуклонно повергаются в руины, и произведение обрывается. Уместно предположение, что незавершенность романа объясняется не только тем, что строительству цельного и целостного сюжета препятствует несовместимость ситуации личной мести и общего восстания — романное, эпическое повествование не совмещается со структурой романтической поэмы-катастрофы.

Поэма «Хаджи Абрек» замыкает круг ранних кавказских поэм, представляя собой, как и первая поэма «Каллы», романтическую поэму мщения. Интриги обеих поэм едва ли не симметричны: и в «Каллы», и в «Хаджи Абреке» мстители совершают убийство по обычаю кровной мести, в первой поэме тройное, но в обоих случаях жертвой становится юная женщина: девушка и жена. Различия между поэмами более значительны, чем сходство, при этом важны несовпадения идейного характера. В «Каллы» Аджи мстит не от себя, убийства, им совершаемые, не являются актом его воли; Аджи ненавистно требование лишить жизни безвинную деву, и мулла, приказавший сделать это, становится его смертным врагом. Хаджи Абрек мстит по своему выбору и воле, и месть его особенно изощренна: ведь отправляется он в саклю врага Бей-Булата по просьбе старика вернуть ему похищенную дочь, а убивает ее с целью утолить свою личную жажду мести.

Соотнесем сказанное с работой Лермонтова над романом «Вадим». Поэма «Каллы» создавалась в то время, когда замысел сюжета мщения еще формировался в творческом сознании Лермонтова, и его лирика еще дышала неистовостью личного бунта. Отсюда, надо думать, и проистекает драматизм «Каллы», отражающий страдание лирического героя Лермонтова: он обречен на разрушение, но злодейство ему отвратительно. Таковым было начальное состояние Вадима в романе. Далее Вадим судьбой вовлекается в разбой и убийство, и, хотя он по-прежнему сохраняет в себе высокие начала и идеалы, страсти и ложная идея делают его настоящим убийцей. Лермонтов приводит сцену в предпоследней главе романа, в которой Вадим «равнодушно и

любопытно» смотрел на казнь старика и его дочери, «как бы мы смотрели на какой-нибудь физический опыт!» И после нескольких *конвульсивных* фраз, предупреждающих о будущих потрясениях, Лермонтов обрывает роман о неистовом горбаче Вадиме. В конце текста поэмы «Хаджи Абрек» содержатся два фрагмента, которые можно представить как своего рода послесловие к роману. В них осуждается выбор Вадима и путь, по которому он увлекается. Приведем первый фрагмент полностью, поскольку он должен быть осознан в связи с приведенной сценой из «Вадима», и их сопоставительный анализ поможет понять смысловые акценты дальнейшего творчества Лермонтова:

Несчастный видит, — Боже правый!
Своей Леилы голову!..
И он, в безумном восхищенье,

К своим устам ее прижал!
Как будто ей передавал
Свое последнее мученье.
Всю жизнь свою в единый стон,
В одно лобзанье вылил он.
Довольно люди <и> печали
В нем сердце бедное терзали!
Как нить, истлевшая давно,
Разорвалося вдруг оно…

<…>

Молчанье мрачное храня,
Хаджи ему не подивился:
Взглянул на шашку, на коня, —
И быстро в горы удалился.

Описание страдания и смерти старика-отца соответствует сцене дикой казни старика и любимой дочери в «Вадиме», а холодная реакция Хаджи — странному равнодушию Вадима, наблюдающему их смерть.

Второй фрагмент короток, он состоит, собственно, из двух последних стихов поэмы — в нем приводится отношение людей к двум найденным в горах трупам:

В одном узнали Бей-Булата,
Никто другого не узнал.

Это идейный итог поэмы: Бей-Булат, хотя и разбойник, и ненавистен многим, все-таки признается людьми, жестокий абрек — изгоняется из рода и памяти[115].

Итак, на основании сказанного можно выдвинуть несколько **положений**, относящихся к проблеме влияния кавказских поэм на роман «Вадим. **Первое** из них состоит в том, что мщение выступает условием сюжетной энергии каждой из кавказских поэм и определяет контуры их интриги (повторимся, что в «Ауле Бастунжи» дело обстоит несколько сложнее). Герои поэм (Аджи, Измаил-бей, Селим и Хаджи Абрек) поставлены судьбой в ситуацию, в которой они должны мстить. Герои по-разному относятся к мщению: Аджи оно навязано и ненавистно его душе, и единственное убийство, которое он совершает по своему выбору — наказание муллы за жестокость. Для Хаджи Абрека оно желанно и сладостно, в его отпоре несправедливой судьбе чувствуется неукротимая свирепость. Мщение Селима — бунт, восстание на всех, его источник заключен в бессилии, обратившемся в неистовое разрушение. В образе Измаил-Бея Лермонтов выходит из плена замкнутости личной судьбы, и герой, пусть и наделенный доблестями и *недомоганиями* романтической

[115] Неизвестно, как точно понимал разницу Лермонтов между словами «каллы» и «абрек», но он сделал примечание к «каллы»: «По-черкесски: убийца», — тем самым точно обозначив вину Аджи. Возможно, Лермонтов, делая примечание, хотел ограничить вину Аджи только физическим убийством, в то время как морально повинен мулла. Хаджи Абрек — изгой, «кровник» — преступник, прежде всего нравственный, а затем — физический убийца

личности, все же сражается за других и общее дело: за друзей, соплеменников, аулы, родные скалы, — и ненавидит не кровных личных врагов, а инородцев-захватчиков.

Тем не менее неточным было бы мнение, что главной проблемой, выражаемой героями, является их отношение к мщению как таковому. Конечно, развитие сюжета в этих поэмах направляется именно этой проблемой, и оценка выбора героев очень существенна для выводов нравственного плана. Важно, что Аджи мог бы отказаться от мщения, Хаджи Абрек непреклонен в его исполнении, Селим бессилен и разрушителен в своем бунте, Измаил-Бей тверд и *позитивен*, принимая общую долю и заботу. Однако для юноши Лермонтова проблема, думается, весьма далека от своей академической плоскости, это не вопрос отношения к феномену мщения. Благодаря художественной разработке она получает экзистенциальный статус и даже глубже — становится условием нравственного выбора. Этот вопрос звучит так: что делать человеку, лишенному судьбы и счастья — подчиниться, мстить, разрушать или защищать?

Обсуждаемая проблема адресована Вадиму, герою одноименного романа. Отверженность Вадима миром подчеркнута в романе трижды: во-первых, согласно традиции романтической поэтики, между ним и людьми с момента его рождения устанавливается непреодолимая преграда — он урод. Во-вторых, злая судьба в лице Палицына лишает Вадима семьи: отец умирает, сестру отняли, сам герой обречен на нищенское существование. В-третьих, Вадим испытывает беспощадное поражение в любви. Заметим, что несчастья Вадима представляют контаминацию основных сюжетных положений кавказских поэм, исключая, может быть, «Измаил-Бея», где *сюжетная симптоматика* положения героя намного сложнее, чем в других трех. И делая Вадима участником Пугачевского восстания, Лермонтов,

очевидно, склоняется к выбору в пользу сближения путей Измаил-Бея и Вадима.

Второе положение связано с рассуждением о качествах героев поэм. Высшей целью поэмы является не рассказ о событии, а представление источника, ставшего причиной ее написания, как, например, мысль поэмы «Мцыри» состоит в том, что человек должен *прожить свою жизнь*. В случае кавказских поэм целью автора оказывается художественное исследование качеств, которыми должен обладать человек, достойный стать истинным героем его произведений. Еще точнее — Лермонтов собирает круг ценностей и идеалов, присущих *лермонтовскому человеку*. В «Каллы» — это послушание, восторженность и совесть; в «Измаил-Бее» — достоинство, верность, стойкость, Селим из «Аула Бастунжи» служит примером стремления разорвать круг одиночества и потребности в любви; и даже мрачный убийца Хаджи Абрек являет некоторые из завидных качеств, к примеру, решительность и непреклонную волю. Разумеется, дело не в перечислении качеств, а в принципах подхода к анализу и сравнению поэм с «Вадимом», ведь очень полезно пронаблюдать, как названные и незамеченные нами качества проецируются в роман и отражаются в его герое.

Ценностный мир юного Лермонтова объемлет и круг женских качеств, в центре его находится идеальный образ возлюбленной. В романе «Вадим» все привлекательные черты героинь (главный образ, конечно, — Ольга) не получают никакого позитивного развития, поскольку в нем господствует мотив измены и он определяет даже ключевой поворот в сюжете. Тем не менее можно составить *собирательный* портрет желанной героини автора: ангельская чистота девушки в «Каллы», преданность и самоотверженность Зары в «Измаил-Бее», верность Зары в «Ауле Бастунжи», жизнелюбие и простосердечие Леилы в «Хаджи Абреке». Эти качества проходят своего

рода *проверку* в «Вадиме», даже имя Зары появляется в воспоминаниях Юрия Палицына о турецкой кампании.

Отдаленность от национальной среды кавказских поэм определила особенность создания в них образов героев, т.е. их основой становятся приданные им качества, сами же герои являются скорее персонификацией этих качеств. Таким образом, они абстрагируются от конкретных образов и выступают как атрибуты психических и нравственных идей о человеке. Лермонтов *вылепливает* из них разные образы, словно ищет нужные ему сочетания хара́ктерных черт. Например, яркий эксперимент в «Измаил-Бее» и «Ауле Бастунжи». Героиня Зара любит Измаил-Бея, и в третьей части поэмы переодевается воином, принимает мужское имя Селим и сопровождает своего возлюбленного, поддерживая и охраняя его. Имя Зара переходит в «Аул Бастунжи», преданность прежней обладательницы имени преобразуется в нынешней Заре в верность, а имя Селим теперь отдается юноше-герою, наделенному автором некоторой женственностью в характере и особой чувствительностью. Во второй части поэмы образ Селима претерпевает резкую перемену: страсть превращает его в сильного и дерзкого горца, и описания героя и его поведения отчасти начинают напоминать Вадима из романа. Ведь имя Селим взято Лермонтовым из «Абидосской невесты» Байрона, им Лермонтов обозначает роль несчастного любовника (такова судьба героя Байрона), и эта роль передается Вадиму. Эта живая, постоянно меняющаяся *амальгама* перетекающих друг в друга характеров является выразительной особенностью лермонтовского стиля.

Третий вывод, или положение, касающееся кавказских поэм и романа «Вадима», связан с проблемой героя в творчестве Лермонтова, точнее — с поиском типа героя, адекватного художественным целям автора. Предположим, что многие противоречия, декларируемые Лермонтовым, вовсе не были принципиально неразрешимы и представлялись таковыми лишь из-за слабости героя, усугубленной стилевой инерцией «унылого

романтизма». У Лермонтова потребность в активном герое проявилась рано, однако *свой* тип он найти не мог в силу разных причин. Назовем основные: прежде всего, герой-бунтарь, созданный по моделиАндрея Шенье, не имел национальных исторических оснований и сводился к шумным декларациям; условная романтическая фигура странника, носимого судьбой, тяготела к традиционным приемам и образам, тем более что действовала, как правило, в нереальной среде; национальный романтический герой был несовместим с эпическим характером и т.п. Главное же было в том, что Лермонтов не находил ни в литературных типах, ни вокруг себя цельных и сильных характеров, творящих эпос нового времени.

Следствием поиска Лермонтовым характера героя явилось внимание к сильным сторонам и качествам горцев, настоящим и им приданым: твердость и цельность натуры, непреклонность воли, решительность, смелость, сила и стойкость, достоинство и гордость, страстность и выдержка и другие подобные. Задачей Лермонтова, надо полагать, стало разыскание этих качеств в национальной среде, в национальном характере. И первым таким героем у Лермонтова стал Вадим, а сюжет национально-освободительной войны Измаил-Бея против русских войск был *изменен* Лермонтовым в сюжет Пугачевского восстания — русского бунта. Историческая литературная заслуга Лермонтова состоит в преодолении мощной характерологической традиции романтизма и создании на ее основе национального характера. Особость героя Лермонтова (в известном смысле лермонтовского человека) состоит в том, что это личность сильная, полная жизни и способная к успеху.

1.6. Ранние драмы как источник проблематики романа «Вадим»

Значительно меньше обычно находят сходства между «Вадимом» и ранними драмами Лермонтова, и, хотя драма как родовое явление ближе к роману, чем лирика или поэма, основным различием между ранними драмами Лермонтова и «Вадимом» является социальная среда, в которой

разворачивается конфликт. Так, например, В.Э. Вацуро отмечает, что «в драмах — «Menschen und Leidenschaften» (1830 г.) и «Странный человек» (1831 г.): «Лермонтов обращается непосредственно к современному ему русскому быту»[116]. Хотя «Вадим» по преимуществу построен на описании русского быта (пусть и XVIII века), в фокусе сюжетного действия оказывается бунт. Кроме того, семейная история и несчастливая любовь в романе представлены иначе, чем в драмах. Что же касается образа Вадима, то «центральный герой, по существу, лишен быта, поднят над ним и противопоставлен ему; остальные персонажи, напротив, живут житейскими заботами, в них приглушено духовное начало»[117]; такой герой должен быть *равновелик* главному событию — бунту.

В раннем творчестве Лермонтова насчитывается четыре драматических произведения. Первое («Цыганы», 1829 г.) таковым можно назвать весьма условно, поскольку оно представляет собой начало текста, маленький фрагмент, составленный их трех литературных цитат (в двух случаях едва измененных) — М.Н. Загоскина, С.П. Шевырева и А.С. Пушкина. Хотя при оценке этого полудетского драматургического опыта следует принять в расчет соображение, что Лермонтов не просто переписывает чужие произведения, а пытается создать либретто постановки, а это уже вполне самостоятельная работа. И даже в этом крохотном литературном фрагменте замечается тенденция к будущей прозе (легкая корректировка уровня притязаний цыган по сравнению с Загоскиным и замена пушкинского стихотворного пассажа (старик и Земфира) драматическим, написанным прозой.

Первые законченные драмы Лермонтова датируются 1830 г.: трагедия «Испанцы», написанная разностопным нерифмованным ямбом, и драма «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») — прозой. Таким

---

[116] *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое издательство. 2008. С. 539.
[117] Там же.

образом, эти произведения (включая и попытку перевести в прозаический текст «Цыган» Пушкина) можно рассматривать как своего рода подготовку к будущей прозе. Выбор стихотворной формы в «Испанцах» определяется традицией и другими значительными причинами. В драме «Люди и страсти» действие происходит в русской деревне, в родной для автора сфере бытовых, социальных, психологических отношений. Лермонтов выбирает язык прозы и прозаический строй речи, и это решение по своему художественному значению совпадает с этапом интенсивного формирования языка прозы в русской литературе.

Содержание романтической драмы определяется страстями героев, которые заставляют их действовать и совершать поступки. В «Испанцах» страсть иезуита Соррини — разврат и наслаждение, Дона Алвареца — чванство, донны Марии — богатство и легкая жизнь, для Фернандо — возлюбленная Эмилия, дочь дона Алвареца, у Эмилии — принадлежать любимому, еврея Моисея — деньги, его дочери Ноэми — жертвенная любовь; в «Людях и страстях» страсть Марфы Ивановны — иметь при себе внука, ее служанки Дарьи — корысть, дяди Юрия Волина Василия Михалыча — манипулировать людьми, самого Юрия — достичь покоя и самоидентичности. У всех персонажей есть сильные страсти или вялые страстишки, определившие их поведение. В основу нравственной структуры «Испанцев» и в меньшей мере «Людей и страстей» положена парадигма ценностей, охватывающая всю систему персонажей, их интересов и действий: *золото ичеловечность*.

Итак, если для ранней лермонтовской поэмы основным строевым элементом является ситуация, релевантная для проявления тех или иных качеств и возможностей героев, в драме это действие, т.е. поведение и их поступки, направленные на достижение своих целей — удовлетворение страстей. Драма отличается сюжетностью, длительностью, конечностью, но в

ней нет сплошного, связного времени, которое свойственно лишь эпическому произведению (в идеальном плане — роману).

Сказанное располагает к следующему рассуждению: противоречие между сюжетными ситуациями в романе «Вадим», приведшее к его незавершенности, — личное мщение и народный бунт — объясняется логикой жанрово-стилевого развития раннего творчества Лермонтова: первая по духу — личное мщение — представляет собой поэму, вторая — народный бунт — возникает на основе драмы. Вместе они образуют роман, который так и остается произведением эклектичной природы. Повествование в «Вадиме» подготавливается языком драм «Люди и страсти» и «Странный человек» (1831 г.), некоторыми сюжетными положениями, а также фразой Юрия Волина, которой о*бещана* идейная перспектива развития романа «Вадим». Рассказывая Любови свой сон, Юрий говорит о внезапной перемене в себе от ненависти к любви: «Мысли, в которых крутилась адская ненависть к людям и к самому себе — мысли мои вдруг прояснились, вознеслись к небу, к тебе, создатель, я снова стал любить людей, стал добр по-прежнему. Не правда ли, это величайшее под луною благодеяние? — И знаешь ли еще, Любовь, в этом утешителе, в этом небесном существе, — я узнал тебя!..». Мысль Вадима на первой странице романа, что «человек должен начать с ненависти» возникла у Лермонтова по меньшей мере в 1831 г., она подкрепляет нравственную идею романа, которая мыслилась как приведение героя от полной ненависти к всеохватной любви.

Влияние обеих драм на сюжет романа «Вадим» распределилось сообразно отмеченному выше различию. Так, в своей личной драме образ Вадима имеет опору почти исключительно в «Людях и страстях» и сосредоточена эта опора, главным образом, в двух сюжетных аспектах: утрата семьи и дома и неистовое притязание на любовь. В пьесе Марфа Ивановна, бабушка Юрия, отчуждает его отца от обещанного имения и угрозой лишить внука наследства удерживает его у себя все детство и

юность. Дядя Юрия нашептывает тому эту историю, до крайности растравляя племянника: «…Чтобы ей подавиться ненавистным имением!.. о!.. теперь все ясно… Люди, люди… люди. Зачем я не могу любить вас как бывало… я узнал тебя, ненависть, жажда мщения… мщения… Ха! ха! ха!.. как это сладко, какой нектар земной!». В восклицаниях Юрия нетрудно узнать буйство героя в «Вадиме», главное же — сюжетную ситуацию, в несколько измененном виде перешедшую в роман.

Что касается любви Вадима к Ольге в романе, то она представлена в двух фазах. При этом первая соотносится с характером притязаний героя в «Людях и страстях». Юрий нуждается в любви как благодати, вливающей исцеление в душу. В первых десяти главах «Вадима» любовь нужна герою как сущность, которая, будучи явленной в жизни, по словам автора, «сильнее всех ваших произвольных страстей»; и, как сущность, она неразделима — «любовь — везде любовь». Интересно, что автор передает свои мысли, как будто сверяясь с драмой «Люди и страсти»: сопоставлены любовь и произвольные страсти, да и рассуждение о любви как сущности соотносимо с тем фактом, что возлюбленная в пьесе названа именем Любовь.

Любовный конфликт в «Странном человеке» сопоставим со второй фазой любовного конфликта «Вадима» и построен на иных отношениях, чем в «Людях и страстях». Если в более ранней пьесе взят первый момент любви двоих — до настоящего признания, то в «Странном человеке» показана любовная история в своем развитии. Центром этой истории является измена возлюбленной, при этом цель автора — вовсе не развенчание идеала женщины, а отторжение людьми героя, несовместимого с общим миром по уровню своих притязаний. Вторая фаза любовного конфликта в «Вадиме» начинается после приезда в имение Юрия Палицына, и что особенно болезненно для Вадима, — сына их с Ольгой общего обидчика, Бориса Петровича Палицына. Между Юрием и Ольгой возникает взаимное чувство в силу сходства их жизненных интересов и ценностей, их характера и уровня, и

Вадим остается вновь один, но теперь уже без надежды. Надо отметить, что образ Ольги, хотя в нем и появляются в начале романа ангельские черты и признаки необыкновенной натуры, последовательно выписан как образ реальной, вполне земной, обычной женщины. Такою же изображалась Наталья Федоровна Загорскина, неверная возлюбленная Владимира Арбенина. Образы Ольги из «Вадима» и Натальи из «Странного человека» так близки (конечно, с учетом их разного социального положения), что некоторые текстовые фрагменты, описывающие их отношение к неудачливым любовникам, совпадают почти буквально.

Заметим, что при, казалось бы, полном совпадении текстовых фрагментов, ситуация в «Вадиме», вернее проблема, ею выраженная, содержит признаки обобщения, что свидетельствует о более зрелом возрасте автора и бóльших описательных возможностях, открываемых прозой.

В драмах «Люди и страсти» и «Странный человек» появляется крестьянская тема, которая ляжет в основу второй сюжетной ситуации в романе «Вадим» — Пугачевского бунта (народного восстания или общественного потрясения). Протестный сюжетный потенциал образа Юрия Волина из «Людей и страстей», да и место событий пьесы (деревня) *идеально* подходят для изображения разбушевавшейся народной стихии, хотя характер конфликта полностью исключает подобный поворот в сюжете. В случае Владимира Арбенина из «Странного человека» картины бунта так же неуместны, как и какая-либо причастность к нему героя, хотя именно в этой пьесе содержится сцена, с одной стороны, сближающая характеры Волина и Арбенина, с другой — непосредственно предшествующая теме крестьянского возмущения. Это довольно обширная сцена, в которой некий мужик из покупаемой Белинским деревни рассказывает будущему хозяину о злодейском обращении хозяйки с крестьянами и умоляет не изменить намерения о покупке. Мужик приводит такие подробности издевательств их барыни и с таким разнообразием деталей, что не остается никаких сомнений

ни в осведомленности Лермонтова о барской жестокости к крестьянам, ни в его безусловных жалости и симпатии к ним. Во многом это обстоятельство объясняет легкость, с какой Вадим (дворянин по происхождению, но лишенный дворянских привилегий злыми людьми и судьбою) решается участвовать в восстании[118].

Проблема героя, что касается юношеской драматургии Лермонтова, так же насущна для художника, как и в его лирическом и поэмном творчестве. В ранних драмах их три: Фернандо, Юрий Волин и Владимир Арбенин, — они представляют разную национальную и социальную среду, поэтому сосредоточимся на их общечеловеческих качествах и чертах характера в соотнесенности с Вадимом. Прежде всего, их сближает превосходство над другими персонажами. Фернандо отважен, благороден душой, самоотвержен; Юрий Волин чувствителен, умен, чист душой; Владимир Арбенин совестлив, одарен, честен. Вадим выделен в числе других героев романа необычайно отчетливо, его отличия от других резко подчеркнуты: он сильнее, умнее, тоньше, чувствительнее, решительнее остальных. Возникает впечатление, что, создавая образ Вадима, Лермонтов стремился преодолеть слабость Юрия Волина, Владимира Арбенина, героев ряда поэм (только не кавказских) и построить национальный тип волевого героя. Художественные основания для этого формируются в творчестве Лермонтова, о чем можно говорить с высокой степенью уверенности, в финальной сцене (XIII) драмы «Странный человек». Гости в доме некоего графа N. обсуждают две новости: предстоящую свадьбу Загорскиной и Белинского и сумасшествие Арбенина, а затем и известие о его смерти. Гость 3 произносит монолог, отдавая должное достоинствам Арбенина, в котором касается причин его внутренней драмы и постигшего несчастья:

---

[118] Небезынтересно, что Пушкин, в начале работы над «Капитанской дочкой» долго не мог найти *сюжетные аргументы* для изображения странной симпатии друг к другу Пугачева и Гринева.

Как видно из его бумаг и поступков, он имел характер пылкий, душу беспокойную, и какая-то глубокая печаль от самого детства его терзала. Бог знает, от чего она произошла! Его сердце созрело прежде ума; он узнал другую сторону света, когда еще не мог остеречься от его нападений, ни равнодушно переносить их…[IV, 272].

Выражения «остеречься от нападений» и «равнодушно переносить» указывают на будущую стратегию Лермонтова при создании образа героя-лермонтовского человека, в наиболее полной мере выразившуюся в образе Григория Александровича Печорина. Если герои раннего периода творчества Лермонтова отличаются *романтической уязвимостью*, то уже в последний год этого времени (1832 г.) они «предупреждены» об опасностях и автор последовательно изыскивает средства защитить их от *нападений* внешнего мира. Герой Лермонтова более не может оказаться слабой жертвой интриг и обстоятельств, нелепо погибнуть или стать посмешищем, играть жалкую роль в любовном конфликте и т.п. Так, Вадим тверже и сильнее всех, несмотря на измену. Жорж Печорин в «Княгине Лиговской» избегает скандальной истории с чиновником Красинским или нелепого положения в интригах с Лизой Негуровой. Однако более всех *защищенным* автором оказывается Григорий Печорин: главным сюжетным приемом стало освобождение героя от любой зависимости, способной сделать его слабым — ничто не делает Печорина зависимым, т.е. он начертан автором как человек, безусловно торжествующий во всех ситуациях, и когда герою объективно недостает личностных качеств для победы, ему приходят на помощь сюжетные положения. Можно считать, что цель Лермонтова — создать жизнеспособный и перспективный тип национального героя, однако, просматривается здесь и не менее глубокая по смыслу установка: любой — разрушительный или позитивный — результат его поступков исходит не из внешних обстоятельств, а всегда порождается *исключительно и только им*

самим. Поэтому на героя возлагается предельно высокая степень ответственности, и все оценки и идеи зависят от его совести и сознания.

Таким образом, ранние драмы Лермонтова послужили для его прозаического творчества, прежде всего романа «Вадим», источником следующих основных компонентов текстов: 1) текстовые положения и ситуации, социальная среда, типы и характеры; 2) художественная разработка любовного конфликта; 3) идейная проблематика; 4) потребность в перспективном, жизнеспособном герое в русской литературе.

1.7. Формирование изобразительной манеры в раннем творчестве М.Ю. Лермонтова на примере романа «Вадим»

К 1832–1833 годам, времени интенсивной работы, как предполагается, над «Вадимом»[119], романтическая «теория живописного» получила художественное отражение в западноевропейской литературе, главным образом во французской. «Pittoresque» (живописность) в художественной манере В. Гюго, А. де Виньи и других авторов выразило «стремление к конкретным образам, протест против сухого аллегоризма описаний XVIII века, а с другой стороны и протест против фотографичности»[120]. С точки зрения Ш. О. Сен-Бева («Poesie, vieetpenseesdeL. Delorme», 1829 г.), «не “описания” природы, а ее картины должны занимать писателя»[121].

Манера «pittoresque» в «Вадиме» проявляется уже в первом абзаце: «Лиловые облака, протягиваясь к западу, едва пропускали красные лучи», «<…> длинные, черные мантии с шорохом обметали пыль», «<…> трепещущий огонь свечей казался тусклым и красным». В вариантах

---

[119] См.: *Андроников И.Л.* Исторические источники «Вадима» // Анроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Худож. лит. 1977. 650 с.; *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 636.
[120] *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев: Н.Я. Оглоблин. 1914. С. 26.
[121] Там же. С. 26-27.

автографа заметно намерение придать образам еще большую осязаемость: вместо «лиловые облака» было «лиловые тучи», вместо «красные лучи» — «красные полосы», черный цвет был дополнительно акцентирован словосочетанием «черные клобуки»[122].

На протяжении всего текста романа обнаруживается авторская установка писать «картинами»: «У ворот монастырских была другая картина», «<…> эту картину можно бы назвать рисованной программой», «<…> одна такая рука могла бы быть целою картиной!», «Имея эту картину пред глазами, вы без труда могли бы разобрать каждую часть ее», «<…> картина была ужасная, отвратительная…» и т.п. Заслуживает особого внимания то обстоятельство, что слово «картина» появляется в тексте, как правило, не в связи с пейзажными описаниями, оно чаще всего сопровождает портрет и массовые сцены. Отмеченное наблюдение наводит на мысль, что *картинность* изображения призвана выделить в тексте наиболее содержательные в идейном отношении сюжетные эпизоды.

В согласии с повествовательным стилем времени лермонтовское повествование в «Вадиме» изобилует обращениями к читателю. Может возникнуть впечатление, что Лермонтов не полагается на самодостаточность своих описаний — он побуждает читателя к активности, т.е. стремится заставить его воображать, видеть написанное. Однако это не вполне так, поскольку в большинстве случаев обращения к читателю не связаны с созданием картины: если они помогают организовать повествование, то их роль становится подчеркнуто служебной, например: «Я попрошу своего или своих любезных читателей перенестись воображением в ту малую лесную деревушку…» (здесь обращение призвано привлечь внимание читателя к смене места событий) или «Вы можете вообразить, что он не спал…» (внимание читателя концентрируется на внутреннем состоянии героя).

---

[122] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 477.

Только в двух случаях призывы к читателю предваряют портретные характеристики. Примечательно, что оба описываемых персонажа являются, пожалуй, единственными безусловно отрицательными героями в романе, более того, они представляют собой верхнюю и нижнюю границы спектра ненависти Вадима. Первый из них Борис Петрович Палицын — средоточие мести героя:

Представьте себе мужчину лет 50, высокого, еще здорового, но с седыми волосами и потухшим взором, одетого в синее полукафтанье с анненским крестом в петлице; ноги его, запрятанные в огромные сапоги, производили неприятный звук, ступая на пыльные камни; он шел с важностью размахивая руками и наморщивал высокий лоб всякий раз, как докучливые нищие обступали его. [VI, 9].

Во втором случае — «отвратительное зрелище представилось его <Вадима> глазами» — дается портрет нищенки. После довольно подробного описания ее омерзительных черт автор замечает, что они «еще ничего не значили в сравнении с глазами нищенки», и фокусирует на них внимание читателя:

Вообразите два серые кружка, прыгающие в узких щелях, обведенных красными каймами; ни ресниц, ни бровей!.. и при всем этом взгляд, тяготеющий на поверхности души; производящий во всех чувствах болезненное сжимание!.. Вадим не был суевер, но волосы у него встали дыбом. Он в один миг прочел в ее чертах целую повесть разврата и преступлений…

Такая выделенность (с помощью обращений к читателю) Палицына и нищенки может и не быть преднамеренной, но она симптоматична. Палицын находится на высшей социальной ступени в системе персонажей романа, нищенка представлена как низший социальный и человеческий тип. Вероятно, Лермонтову нужно, чтобы эти два персонажа были увидены и поняты читателем такими, какими он их видит сам, чтобы через портрет и

поведение было передано его чувство. Отсюда и призыв: *посмотрите на нихи вы поймете*, в каком мире осуществляется страдание Вадима. Оба образа связывает сюжетная и идейная нить: нищенка появляется сразу после того, как он, по сути, отдал распоряжение о казни семейства Палицына, зазвав в его имение казака Белобородку с людьми, и тут же сомнение и горькое прозрение посетили героя:

...А теперь?.. имея в виду одну цель — смерть трех человек, из коих только один виновен, теперь он со всем своим гением должен потонуть в пучине неизвестности ... ужели он родился только для их казни!.. разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет; и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима все заключалось в его сердце! [VI, 53].

Омерзение, вызванное видом нищенки, останавливает порыв Вадима отказаться от планов мести: он совершает нечаянное убийство, «с досады» толкнув нищенку в грудь, и эта нелепая смерть, причиной которой он стал, увлекает его на оставленный было путь мщения. Следует прокомментировать идейную мотивировку действий героя (как его поступка с нищенкой, так и дальнейших): Вадим близок к тому, чтобы отказаться от мести, уничтожив «плоды многих лет», но вид и поведение нищенки обнаруживают для него греховную мерзость этого мира — так, читая «в ее чертах целую повесть разврата и преступлений», он «не встретил ничего похожего на раскаянье». Автор пишет, что Вадим «отгадал правду: есть существа, которые на высшей степени несчастья так умеют обрубить, обточить свою бедственную душу, что она теряет все способности кроме первой и последней: жить!» Неудивительно, что, отгадав такую правду, герой не щадит жизни. С этого эпизода потребность в преодолении противоречия между сердцем и душой человека определяет развитие основной нравственно-философской темы незаконченного романа, в рамках которой должен был, вероятно, изменяться

преступный и страдающий герой. Поэтому и было необходимо Лермонтову наглядно живописать персонажей ненавистного Вадиму мира, создавая тем самым возможность для читателя разделить чувство героя.

Интересно, что сам автор, вольно или невольно, в пассаже, предшествующем встрече с нищенкой, указывает на дихотомический принцип изобразительной манеры своего повествования:

Теряясь в таких мыслях, он сбился с дороги и (был ли то случай) неприметно подъехал к тому самому монастырю, где в первый раз, прикрытый нищенским рубищем, пламенный обожатель собственной страсти, он предложил свои услуги Борису Петровичу… о, тот вечер неизгладимо остался в его памяти, со всеми своими красками земными и небесными, как пестрый мотылек, утонувший в янтаре [VI, 54].

Для изображения земного и небесного автор использует разные *краски:* для мира страстей сердца человеческого они должны быть ощутимыми, наглядными, *тяжелыми*, для изображения душевных проявлений — «краски воздушные, солнечные»[123]. Сравнение памятного вечера с «пестрым мотыльком, утонувшем в янтаре», с первого впечатления удивляющее, является попыткой создать образ, с одной стороны емкий, т.е. вбирающий в себя события, описания, чувства и мысли героя в тот вечер, с другой же — единичный и конкретный, предъявленный читателю как живописная миниатюра, сотворенная природой. Этот образ должен запечатлеть тот вечер во времени, красках и передать мысль о плене души Вадима.

Следующей особенностью изобразительной манеры Лермонтова в «Вадиме» является стремление *остановить движение времени* для портретных характеристик или акцентировки положения героев в той или иной сцене. Так, например, портрету, рассказу о мыслях и владевшей Вадимом страсти предпосылается фраза: «В толпе нищих был один — он не

---

[123] *Анненский Ин.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе. Вторая книга отражений. М.: Наука. 1979. С. 274.

вмешивался в разговор их и *неподвижно* (курсив мой — *Г.М.*) смотрел на расписанные святые врата». Можно привести другой яркий пример остановленного тока времени: «Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил яркие черные глаза на великодушного господина; этот взор был *остановившаяся молния*» (курсив мой — *Г.М.*). В последнем примере заметна и установка на сценичность повествовательной манеры в «Вадиме», вполне понятная, если учесть взаимопроникающие жанрово-стилевые потоки в творчестве Лермонтова.

Показательны для становления поэтики прозы Лермонтова способы пейзажных описаний в «Вадиме», и в этом отношении наиболее интересным является первое из них: описание вида, открывающегося из дома Палицына. При внимательном чтении возникает впечатление, что автор не столько описывает непосредственно наблюдаемую местность, а заполняет пространство на пустом холсте, подобно живописцу, — другими словами, здесь совмещаются изобразительные принципы двух видов искусства, живописи и литературы. Описание начинается с точки, где как бы установлен воображаемый мольберт: «Дом Бориса Петровича стоял на берегу Суры, на высокой горе». Взгляд художника не переносится сразу на Суру, а пространство между ними заполняется следующей фразой: «<…> на высокой горе, кончающейся к реке обрывом глинистого цвета». Далее природная основа картины *заселяется* человеком с неизменными атрибутами его жизни: «<…> кругом двора и вдоль по берегу построены избы, дымные, черные, наклоненные, вытягивающиеся в две линии по краям дороги, как нищие, кланяющиеся прохожим». Заслуживают внимания не только емкость и насыщенность описания, но и последовательность создания живописных образов. Так, помимо пространственной протяженности («кругом двора и вдоль по берегу»), можно заметить и дополнительный эффект, акцентирующий социальный контраст (двор, окружающий дом на высокой горе, и «избы, черные, дымные, наклоненные»). Тут же, словно под кистью

художника, возникает образ дороги: «<…> избы… вытягивающиеся в две линии по краям дороги». Конкретная изобразительная деталь («избы, дымные, черные, наклоненные») получает собственно литературное распространение: «как нищие, кланяющиеся прохожим», придающее особую ощущаемую выразительность этому фрагменту картины и настроение скорбной жизни.

Продолжение пейзажа выполнено в той же манере, т.е. оставшееся на «холсте» пространство заполняется последовательно вдаль и в стороны по всему видимому спектру с учетом живописной перспективы: «<…> по ту сторону реки видны в отдалении березовые рощи и еще далее лесистые холмы с чернеющимися елями, налево низкий берег, усыпанный кустарником, тянется гладкою покатостью — и далеко, далеко синеют холмы как волны». Примечательно, что картина не имеет завершения в зрительном восприятии: синеющие «холмы-волны» распространяются в глубину ее художественного мира. Следует отметить и то, что по завершении описания повествователь возвращается к дому, т.е. к месту, откуда оно разворачивается, и тогда выясняется, кто был постоянным созерцателем этой картины: «Вокруг старинного дома обходит деревянная резной работы голодарейка, служащая вместо балкона; здесь, сидя за работой, Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерями» [VI, 16]. Таким образом, *со-творцами* пейзажа являются автор и героиня, живописец и созерцатель.

Приведенный пейзаж содержит элементы, свидетельствующие об установке автора на *панорамность* описания: «кругом», «вдоль», «по ту сторону», «в отдалении», «еще далее», «налево», «далеко, далеко». Стремление к объемному изображению связано, как представляется, с потребностью синтезировать живописные и литературные приемы, т.е. видимую конкретность живописного вида компенсировать вездесущностью литературного описания. Подтверждением отмеченной установки служит

сочинение Лермонтова «Панорама Москвы», написанное в Школе гвардейских подпрапорщиков и датированное 1834 г., в котором автор ставит цель «окинуть одним взглядом всю нашу древнюю столицу с конца в конец». Структура вида Москвы в сочинении охватывает все стороны света, в ней учитываются и глубина вида, и объемность. Вот основные вводные пространственные ориентиры описания: «На север перед вами, в самом отдалении на краю синего небосклона», «Ближе к центру города…», «Еще ближе, на широкой площади…», «На восток картина еще богаче и разнообразнее», «Вправо от Василия Блаженного…», «К югу, под горой...», «На западе, за длинной башней…». Совершив круг, описание возвращается в Кремль, к месту, откуда оно началось.

Давно замечено, что «Панорама Москвы» по замыслу и конструктивным идеям сближается с главой «Париж с птичьего полета» из романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери»[124]. Влияние отмеченной главы на «Панораму Москвы» едва ли можно оспорить, мы же считаем необходимым отметить и возможные источники влияния в отечественной журналистике и литературе. К примеру, в «Московском телеграфе» за 1830 г. была помещена статья «Панорама Москвы», что могло быть отмечено в творческом сознании Лермонтова и сказаться на идее его сочинения. Что же касается литературных источников, то следует указать на уже наметившуюся традицию *панорамности* описаний в художественной прозе. Приведем пример из «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина:

Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си…нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце,

---

[124] *Найдич Э.Э.* Примечания // Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1954–1957. Т. VI. С. 673.

когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных златых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбачьих лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные. Подалее, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта, синеются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким дворцом своим[125].

Близость описаний у Карамзина и Лермонтова очевидна, что может свидетельствовать и о прямом влиянии первого, и об опосредованном, т.е. через формирующуюся традицию в русской литературе. Обратим внимание, что в тексте «Бедной Лизы» «синеются Воробьевы горы», в «Вадиме» же «синеют холмы как волны». Примеров того, как синеет морской горизонт, в литературе не счесть, поскольку это естественная деталь в пейзажных описаниях. У Карамзина Воробьевы горы растворяются в синем небе, что тоже имеет естественные основания. Здесь открывается весьма продуктивная тема в литературе, связанная со сложным комплексом психологических состояний героев, религиозных переживаний и философских идей, — сочетание земных возвышенностей, высоты, неба, синевы и вдохновленного Богом духа человеческого. Вспомним экспозицию в «Княжне Мери»: «На запад пятиглавый Бешту синеет…» Сравнение «синеют холмы как волны»

---

[125] *Карамзин Н.М.* Бедная Лиза // Полное собрание сочинений: В 18 т. / Н.М. Карамзин; Под ред. проф. А.Ф. Смирнова; Сост. и подгот. текстов А.М. Кузнецов. М.: Терра-Кн. клуб, 1998 / Т. 14: Стихотворения и стихотворные переводы; Проза 1780-начала 1790-х годов. 2005.

вовсе не обязательно восходит непосредственно к Карамзину — холмы в лермонтовском пейзаже виднеются на горизонте, где сливаются земля и небо, и здесь степень естественности возникновения образа выше, чем у Карамзина. Между тем настойчивость, наблюдаемая в уподоблении холмов волнам, симптоматична (можно же было написать, что холмы синеют на горизонте). В этой связи уместно вспомнить стихотворение «На холмах Грузии» А.С. Пушкина, в котором холмы, ток Арагвы, «волны» посылаемого к любимой чувства («Печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой…») слиты в идее осуществляющегося общего бытия.

Особый интерес те портреты (одиночные и групповые), зарисовки массовых сцен, ценность которых состоит, прежде всего, в том, что они призваны, как проясняется из развертывающегося замысла автора, выразить основные структурные идеи романа. Каждый из упомянутых художественных фрагментов так или иначе связан с живописью как видом искусства. Любопытно, что обложка тетради, в которой была обнаружена рукопись «Вадима», вся заполнена рисунками лиц, фигур, силуэтов, сценок. Прямого отношения этих рисунков к сюжету романа установить нельзя, но нет сомнения, что по ним можно судить о той творческой атмосфере, в которой создавалось произведение. Калейдоскопичность этого своеобразного полотна наводит на мысль о синхронном существовании в его сознании идей и впечатлений в потоке окружающей и чувствуемой художником жизни. Можно предположить, что сюжет и мысль «Вадима» имеют одним из источников как эти, так и другие, соотносимые с творческим процессом создания романа, зарисовки.

«Излюбленным приемом, к которому обращается Лермонтов для создания живописного фона герою и действию, является использование эффектов освещения, в особенности же резкой рембрандтовской светотени <…> “рембрандтовское” освещение, полное мрака, тайны, неуловимого, загадочного брожения…» — так пишет исследователь об изобразительной

манере в «Вадиме»[126]. Признавая справедливость этого наблюдения, сделаем несколько дополнительных замечаний. Во-первых, «рембрандтовские светотени и освещение» распространяются не на все описательные фрагменты произведения, а преимущественно на отмеченные нами выше. Во-вторых, их подбор указывает на известную системность в манифестации основных идей романа, которые *фиксируются* благодаря использованию средств живописи. В-третьих, надо отметить жанровое разнообразие этих зарисовок, а потому и более широкий спектр стилевых приемов, что дает писателю рембрандтовская манера письма.

Анализ отмеченных зарисовок позволяет уточнить идейную структуру незавершенного романа и перспективу ее развития. Обычно образ Вадима полагается в один уровень с другими персонажами. Например, одной из традиционных интерпретаций образов Вадима и Ольги в их идейном соотношении является указание на парадигму *демонское — ангельское*. Такой подход правомерен, он отражает романтическую традицию в литературе, в значительной мере проявившуюся в «Вадиме», а также и известную инерцию в литературоведении. Последнее замечание связано с необходимостью, помимо очевидной стилевой зависимости «Вадима», усматривать и новаторство, пусть начинающего, прозаика. Взгляд *по горизонтали* (Вадим — Ольга, Вадим — Палицын, Вадим — Юрий, Вадим — нищие, Вадим — пугачевцы, Вадим — прихожане, Вадим — крестьяне и пр.), когда главный герой рассматривается в ряду остальных действующих лиц, имеет глубокие художественные основания, если концепция художественного мира в произведении представлена как отношение *автор и создаваемая им действительность*. В «Вадиме» структура художественного мира иная: *автор — герой — протагонист — действительность*. Речь идет здесь не столько об иерархии художественных пластов романа, сколько об

---

[126] *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1957. С.125–126.

особой роли протагониста. На образе Вадима лежит двойная нагрузка: с одной стороны, он действует в романе, как и все другие герои, с другой — процесс поиска нового героя совмещен с творческим формированием самого Лермонтова, личности и автора. Вот почему «все отдельные “составляющие” образа были традиционными, даже банальными, а сам образ как целое — беспрецедентным, ни на что не похожим»[127].

Сказанное выше можно аргументировать тем, что в живописных зарисовках, нюансирующих идейную структуру романа, Вадим оказывается не в фокусе изображения, а *созерцателем* «картин». В их число входят упоминания о лике Спасителя в церкви и изображении дьявола, сопровождаемые комментариями, отмечающими этап и характер миропонимания героя, смена его состояний. Так, в начале романа «нищий стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображенного поблекшими красками на св. вратах, и внутренно сожалел об нем…». В церкви, непосредственно перед началом бунта, Вадим оказывается наблюдателем следующей картины:

Направо, между царскими и боковыми дверьми, был нерукотворный образ Спасителя, удивительной величины; позолоченный оклад, искусно выделанный, сиял как жар, и множество свечей, расставленных на висящем паникадиле, кидали красноватые лучи на возвышающиеся части мелкой резьбы, или на круглые складки одежды; перед самым образом стояла железная кружка, — это была милость у ног Спасителя, — и над ней внизу образа было написано крупными, выпуклыми буквами: приидите ко мне вси труждающиеся и аз успокою вы![VI, 57].

Между приведенным и другим эпизодом, в котором взгляд Вадима вторично обращается на образ Спасителя, располагаются две сцены: богатая женщина отталкивает крестьянку с грудным младенцем перед образом, и

---

[127] *Маркович В.М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб. 1997. С. 138.

Вадим видит Ольгу, чьи глаза «были устремлены на лик Спасителя». Эти сцены определяют смену в состоянии Вадима:

С горькой, горькой улыбкой Вадим вторично прочел под образом Спасителя известный стих: приидите ко мне вси труждающиеся и аз успокою вы! Что делать! — он верил в Бога — но также и в дьявола!

Ангельское и человеческое, вариации этой темы получают выражение в созерцаниях Вадимом Ольги. Вначале образ девушки предстает в ассоциации с ангелом:

Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве. — Сальная свеча, горящая на столе, озаряла ее невинный открытый лоб и одну щеку, на которой, пристально вглядываясь, можно было бы различить мелкий золотой пушок; остальная часть лица ее была покрыта густой тенью; и только когда она поднимала большие глаза свои, то иногда две искры света отделялись в темноте; это лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда. — Ее грудь тихо колебалась, порой она нагибала голову, всматриваясь в свою работу, и длинные космы волос вырывались из-за ушей и падали на глаза; тогда выходила на свет белая рука с продолговатыми пальцами; одна такая рука могла бы быть целою картиной![VI, 11–12].

После рассказа Вадима о трагической судьбе их отца, доведенного до нищеты и смерти в тяжбе с Палицыным, ангельская чистота образа Ольги смущается мотивами бунта и мщения, что проявляется в ее изображении:

Перед иконой Богоматери упала Ольга на колени, спина и плечи ее отделяемы были бледнеющим светом зари от темных стен; а красноватый блеск дрожащей лампады озарял ее лицо, вдохновенное, прекрасное, слишком прекрасное для чувств, которые бунтовали в груди ее; Вадим не сводил глаз с этого неземного существа, как будто был счастлив.

В церкви Ольга молит о спасении, это молитва девушки, в которой земная любовь заслонила «великую душу» (в сцене, когда Вадим

рассказывает Ольге историю их отца, автор обмолвился, что «великие души понимают друг друга»), поэтому ее молитва — просьба о земном:

Не заметив брата, Ольга тихо стала перед образом, бледна и прекрасна; она была одета в черную бархатную шубейку, как в тот роковой вечер, когда Вадим ей открыл свою тайну; большие глаза ее были устремлены на лик Спасителя, это была ее единственная молитва, и если б Бог был человек, то подобные глаза никогда не молились бы напрасно. [VI, 58].

И, наконец, последнее изображение Ольги, уже «погибшей и грешной», после чего тема *ангельское — земное* в этом образе не развивается:

Неподвижно сидела Ольга, на лице ее была печать безмолвного отчаяния, и глаза изливали какой-то однообразный, холодный луч, и сжатые губки казались растянуты постоянной улыбкой, но в этой улыбке дышал упрек провидению <…> Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника…»[VI, 73].

К рассматриваемому типу изображений можно отнести и следующее:

*У стены едва можно было различить бледное лицо старого схимника, лицо, которое вы приняли бы за восковое, если б голова порою не наклонялась и не шевелились губы; черная мантия и клобук увеличивали его бледность, и руки, сложенные на груди крестом, подобились тем двум костям, которые обыкновенно рисуются под адамовой головой.*VI, 56].

В приведенном пассаже получает развитие идея о нераздельности в человеке греха и потребности очищения, высказанная еще на первых страницах романа («<…> Одинокий монастырь, неподвижный памятник слабости некоторых людей, которые не понимали, что где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление»). Образ схимника предваряет описания толпы в церкви (в особенности «между столбами и

против царских дверей»), буйной толпы народа перед монастырскими вратами и нищих в их иступленной радости и бесновании:

Поближе, между столбами и против царских дверей пестрела толпа. Перед Вадимом было волнующееся море голов, и он с возвышения свободно мог рассматривать каждую; тут мелькали уродливые лица, как странные китайские тени, которые поражали слиянием скотского с человеческим, уродливые черты, которых отвратительность определить невозможно было, но при взгляде на них рождались горькие мысли; тут являлись старые головы, исчерченные морщинами, красные, хранящие столько смешанных следов страстей унизительных и благородных, что сообразить их было бы трудней, чем исчислить…[VI, 56].

<…>

Между тем перед вратами монастырскими собиралась буйная толпа народа; кое-где показывались казацкие шапки, блистали копья и ружья; часто от общего ропота отделялись грозные речи, дышащие мятежом и убийством, — часто раздавались отрывистые песни и пьяный хохот, которые не предвещали ничего доброго, потому что веселость толпы в такую минуту — поцелуй Июды! <…> картина была ужасная, отвратительная… но взор хладнокровного наблюдателя мог бы ею насытиться вполне; тут он понял бы, что такое народ…[VI, 60].

Последовательность этих сцен показывает, как распространяются в мир высвобожденные пороки и преступления человеческие. Обратим внимание, что с каждым следующим описанием автор стремится к большей наглядности, *картинности* сцен, к большей акцентировке отношения *созерцающий — картина* (в первой сцене «он с возвышения свободно мог рассматривать…», во второй сцене появляется «взор хладнокровного наблюдателя», в третьей — «неизвестный живописец», вынесший «на первый план картины» беснующихся нищих). Изображение нищих становится как кульминацией развития темы *божественное и сатанинское в*

человеке, так и переломным моментом в сюжете, после чего личный конфликт уступает свою доминирующую роль конфликту общественному. *Расколотость* двух мощнейших сюжетоорганизующих ситуаций вызвала, как следствие, невозможность завершения романа.

Применение приемов живописи в «Вадиме» отражает процесс формирования стиля Лермонтова как прозаика. Это многофакторное художественное явление, включающее в себя и естественное для молодого писателя стремление к максимальной выразительности и наглядности в описательных контекстах, и влияния романтизма, и современных веяний в литературе. Несовершенство личной творческой манеры письма часто предполагает компенсацию за счет з*аемных* средств, вместе с тем можно говорить и о потребности Лермонтова в раскрытии возможностей слова как средства пластического изображения мира. Однако в любом случае приемы живописи на раннем этапе прозы Лермонтова — не самоцель и не эстетический эксперимент. В применении этих приемов обнаруживается системность и функциональная значимость — жанровая, сюжетно-композиционная и идейная.

1.8. Роман «Вадим» как обобщение раннего творчества Лермонтова

Незавершенный роман «Вадим» является первым прозаическим произведением М.Ю. Лермонтова. Замысел и начало работы над романом предположительно можно отнести ко второй половине 1831 – началу 1832 гг., о чем свидетельствует анализ мотивно-тематического состава ранней лирики, поэм и драм Лермонтова.

«Вадим» издавался по автографу, не содержавшему авторского названия; впервые опубликован П.А. Ефремовым в журнале «Вестник Европы» (1873 г.), редакторские названия получил в изданиях сочинений Лермонтова под ред. П.А. Висковатова (1891 г.) — «Горбач — Вадим. Эпизод из Пугачевского бунта (юношеская повесть)» и сочинений под ред.

И.М. Болдакова (1891 г.) — «Вадим. Неоконченная повесть». Публикация романа «Вадим» способствовала началу восприятия прозы Лермонтова как целостного творческого процесса.

«Вадим» объединяет различные жанрово-стилевые тенденции конца 1820 – начала 1830 гг.; в романе отразилось влияние поэтики и идей произведений западноевропейской (Гете, Шиллер, Шатобриан, Вальтер Скотт, Байрон, Гюго) и русской литературы (Пушкин, Бестужев-Марлинский, Загоскин). Наибольшая творческая связь по времени, общности характеров и стилю обнаруживается с романами Гюго («Бюг-Жаргаль», «Ган Исландец», «Собор Парижской Богоматери»). В целом юношеский опыт романа Лермонтова носит эклектичный характер, однако проявляет самобытность, яркий талант и глубину проблематики.

Обращение Лермонтова к исторической прозе соответствует по времени и характеру общим тенденциям европейской литературы 1810 – начала 1830 гг. Лермонтов избирает новую для себя жанровую форму — роман, способный непротиворечиво впитать в себя различные жанрово-стилевые потоки, что отражает в «Вадиме» наличие двух сюжетных источников: личная драма Вадима и Пугачевское восстание, объединенные общим сюжетом мести. Исторической основой романа явилась недавняя память о бунте — «черном годе» России XVIII в. (избранная временная дистанция в 60 лет, как и для мемуаров Гринева в «Капитанской дочке», позволила создать эффект *живой памяти* текста о бывших событиях. Лермонтов при создании романа едва ли опирался на документы, скорее на устные предания Пензенской губернии, избранной в сюжете местом вспышки и начала восстания). Вторым источником создания сюжета стали актуальные события: эпидемия холеры и крестьянские, солдатские бунты 1830–1831 гг. Социальная проблематика отразилась в изображении отношений поместных дворян, низших сословий и нищих, а также в выборе типичной ситуации, подобной интриге в «Дубровском» Пушкина: семья

Вадима была разорена и уничтожена помещиком Палициным, в результате чего отец Вадима умер, а дети оказались предоставлены своим судьбам. Высказывалось предположение, что оба писателя использовали один и тот же факт, тяжбу помещиков Тамбовской губернии, ставшей известной обоим в период создания произведений[128].

В личной части сюжета, помимо ее социально-исторической составляющей, превалируют отголоски демонской темы. Сюжеты высших иерархий, восходящие у Лермонтова к Байрону («Каин»), Томасу Муру («Любовь ангелов»), де Виньи («Элоа»), Вальтеру Скотту («Мармион») с их метафизикой остались в сфере поэмного творчества; личная часть сюжета «Вадима» художественно строится на действительном материале истории, изображении реальной жизни XVIII в., создании земных и *рельефных* характеров.

Образ Вадима сложился на основании черт героя ранней лирики Лермонтова в его героико-романтической стилистике и нравственно-философской рефлексии. В Вадиме усматриваются черты героев европейских литератур: братьев Карла и Франца Мооров («Разбойники» Шиллера), Лары («Лара» Байрона), Каина («Каин» Байрона), Эшли («Черный Карло» Вальтера Скотта), Бюг Жаргаля и карлика Хабибры («Бюг Жаргаль» Гюго), Квазимодо и Клод Фролло («Собор Парижской Богоматери» Гюго) и других. В романе замечается тенденция к смещению конфликта высших иерархий, демонской темы в сферу человеческого, граница между небом и землей очерчивается отчетливо, т.е. связь главных героев с иными сферами сохраняется лишь в сравнениях. Вадим думает: «Если б я был чорт»; об Ольге говорится: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». Тем не менее инерция демонизма в романе остается (нищие «уважали в незнакомце (Вадиме) чудесного обманщика»), что говорит об аллюзивном

---

[128] *Андроников И.Л.* Исторические источники «Вадима» // *И.Л. Андроников*. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература. 1977.

пласте сюжета, где провокационное поведение героя имеет в корне искушение мира.

В «Вадиме» повествовательная манера согласуется с традицией, закладываемой пушкинской прозой (лермонтовский опыт был в большей части самостоятельным, поскольку во время работы над романом произведения Пушкина — «Дубровский» и «Капитанская дочка» — не могли находиться в поле зрения Лермонтова). Реалистические черты характера Вадима складывались в изображении исторической и культурно-бытовой атмосферы 70-х гг. XVIII в., однако созданию целостного образа препятствовал конфликт героико-эпического и романтического в титанической личности Вадима (как исторический герой представляет XVIII в., как личность он близок автору, пишущему со стилевых и мировоззренческих позиций литературы первой трети XIX в). Сверх этого, герой помещается в ситуации вневременного, общечеловеческого значения, с запечатленным в них нравственным законом. Таким образом, Вадим оказался героем *разнопотенциальным* и *многомерным*[129], образ которого не получил художественного обобщения из-за незавершенности романа.

Стилистика повествования в романе неоднородна и разнообразна: в диалогах с Ольгой речь Вадима сочетает исповедальность и экспрессию, его действия резки и импульсивны, отмечены крайней психической напряженностью, в авторском повествовании преобладают два регистра: тяготеющее к реализму описание событий бунта, обстановки, быта, нравов и лирико-философский дискурс, отличающийся установкой на афористичность, интеллектуальность, сентенциозность, взволнованность речи. В «Вадиме» получает начало применение принципа контраста лермонтовской прозы: в использовании разных языковых средств и речевых стилей, в нравственно-философских рассуждениях, передаче световых

---

[129] *Маркович В.М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб. 1997.

(рембрандтовское освещение) и цветовых эффектов, изображении и характеристике персонажей.

Обобщая творчество 1828–1832 гг., роман «Вадим» представляет любовный конфликт, вбирающий всю проблематику темы любви названного периода. Помимо лирики и поэм, заложивших переживание чувства любви, решающую роль в подготовке повествования о развитии этого чувства сыграли драмы «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», в них отражается перспектива любви в романе.

Любовный конфликт в «Вадиме» основывается на трех положениях: *потребности* в любви, *всеохватности* и *всеблагости* любви. Эти идеи выражаются в соответствующих текстовых пассажах. В страстной речи, обращенной к Ольге, Вадим восклицает: «<…> И безобразный горбач остался один… один… как черная тучка, забытая на ясном небе, на которую ни люди, ни солнце не хотят и взглянуть… Да ты этого не можешь понять… Ты прекрасна, ты ангел, тебя не любить — невозможно…». Лермонтов устами Вадима говорит о невозможности не любить, т.е. необходимости любить: от конкретного чувства, описываемого в сюжете, Лермонтов переходит к обобщению нравственного характера. Во-вторых, утверждая идею всеохватности любви и предвосхищая возможное обвинение в мотиве инцеста в романе (Вадим и Ольга — брат и сестра) и, как следствие, ложное толкование, автор поясняет, что речь идет отнюдь не об обычной любви между мужчиной и женщиной, а о сущности и значении любви в мире: «Если мне скажут, что нельзя любить сестру так пылко, вот мой ответ: любовь — везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно; — и человек, который ненавидит все, и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра или дочь, его любовь сильней всех наших произвольных страстей». Наконец, понимание любви как всеобщего блага проявляется в вопросе Вадима к Ольге: «Послушай, если бы бедная собака, иссохшая, полуживая от голода и жажды, с визгом приползла к ногам твоим,

и у тебя был бы кусок хлеба, один кусок хлеба… отвечай, что бы ты сделала?..»). Речь в этом пассаже идет не о конкретной ситуации (Вадим — Ольга), в которой Вадим молит о любви как снисхождении и милостыне, что возможно в частном случае — в нем автор говорит о сострадании и милосердии, провозглашает идею о любви как милости и благе.

Любовь как жизнеполагающая в творчестве Лермонтова категория явилась условием выполнения задачи романа «Вадим», которая художественно постулируется на трех уровнях: а) экзистенциальном (обретение любви человеком в жизни); б) этико-философском (любовь vs ненависть и презрение как отношение к миру); в) онтологическом (любовь как аналог и содержание сущего).

Смысловая перспектива романа строится на идее приведения героя к любви через ненависть и презрение и формируется в первой главе романа. Рассуждение Вадима, рассматривающего изображение дьявола на святых вратах («…Если б я был чорт, то не мучил бы людей, а презирал бы их… другое дело человек; чтобы кончить презрением, он должен начать с ненависти»), — соотносится с фрагментом письма Лермонтова к М.А. Лопухиной (от 28 августа 1828 г.), в котором он сообщает о провале «Вадима», несмотря на то, что исчерпал всю ненависть в себе и излил ее на бумагу. Таким образом, в романе «Вадим» Лермонтов не смог примирить одиночество и любовь, что повлияло на творческую судьбу произведения.

Феномен незавершенности произведения проистекает из трех основных причин: а) противоречие двух сюжетообразующих ситуаций: историческое событие и личная драма, не получившие художественного согласования; б) неполнота изображения и неразрешенность любовного конфликта; в) невозможность достижения идейной цели — преодоления ненависти через достижение любви.

Текст «Вадима» создан на фоне страстного, отвергнутого чувства и бунтарских настроений, порожденных как переживанием русской истории,

ощущениями национальной сопричастности, географической близости мест восстания, так и современными Лермонтову событиями в России и мире. Энергия мести, питающая сюжет романа, является следствием неотвратимости исторического возмездия, выразившегося в конкретных формах потрясения общественной и личной жизни людей, а также протеста против сил, неподвластных человеку и препятствующих счастью.

Глава II. Становление прозы М.Ю. Лермонтова. Автобиографическая проза М.Ю. Лермонтова: роман «Вадим», отрывок «Я хочу рассказать вам…», роман «Княгиня Лиговская»

2.1. Ранняя проза М.Ю. Лермонтова. Жанрово-стилевые поиски в контексте русской и западноевропейской литературы

Определение границ периода прозы связано с местом и ролью прозаического произведения в контексте остального соотносимого по времени творчества писателя и может не совпадать с его общей периодизацией. Так, роман «Вадим» традиционно рассматривается как произведение, с одной стороны, вбирающее в себя весь первый период творчества (1828–1832) в его жанрово-родовом спектре и в этом отношении являющееся итоговым, и как открывающее второй период (1833–1836/1837) — с другой. Работа над основным прозаическим произведением второго периода — романом «Княгиня Лиговская» —начинается в 1836 г.; в 1837 г. она останавливается, а в 1838 г. Лермонтов вовсе прекращает писать неразвившийся роман. Таким образом, «Княгиня Лиговская» охватывает до полутора лет третьего периода творчества. Факт неполного совпадения границ периодов прозы с периодизацией полного состава творчества подтверждает положение об особой роли лермонтовской прозы: роман «Вадим» оказывается способным объединить два *возраста* (ранний и молодой) художественной деятельности Лермонтова, роман «Княгиня Лиговская» — обозначить переход к зрелому, совершенному этапу творчества.

Тем не менее, свидетельством некоторого кризиса, выразившегося в ослаблении творческой активности и, если допустимо сказать, ранней *душевной усталости*, стало известное письмо М.А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. («Пишу мало, читаю не больше…»)[130] и примыкающие к нему по

---

[130] *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957. Т. VI. С. 703.

времени тексты. Иного рода свидетельством названного состояния стала удивительная по своей *расточительности* творческая *пауза*: в течение 1833–1836 гг. Лермонтов создает меньшее по сравнению с прежним периодом количество художественных текстов, к тому же, вовсе не обращаясь к лирике. Можно полагать, что в этом факте отразилось отсутствие нужной автору душевной энергии, как бы временная *атрофия* творческой силы. Заметим, что конец этому состоянию положила драма любви, т.е. замужество В.А. Лопухиной[131]. Эти обстоятельства приводят к работе над драмой «Два брата». Также Лермонтов создает первый набросок стихотворения «Молитва» («Я, матерь Божия ...») и приступает к разработке сюжета романа «Княгиня Лиговская», который, повествуя об измене и растерянности героя перед ней, оказывается без перспективы быть завершенным. Однако все же надо признать, что эта вторая прозаическая волна сыграла свою роль в творчестве Лермонтова, положив конец, прежде всего, лирическому молчанию, слишком продолжительному для такой короткой творческой жизни. Заслуживает внимания мысль о том, что значимость романа «Княгиня Лиговская» можно определить не столько причинами его *незавершенности*, сколько его *начатостью*, тому позитивному факту, что сочинительской энергии Лермонтову хватило на пробуждение от *творческой летаргии*. Отчасти это обстоятельство и поясняет некоторое естественное недоумение: зачем Лермонтову понадобился соавтор для романа.

Задача настоящей главы — проследить динамику *осуществления* прозы Лермонтова в 1832–1837 гг., установить творческую логику ее развития[132], представить ее как *живой* процесс, т.е. найти настоящую причину тому,

---

[131] Мы полагаем, что источником творческой энергии для Лермонтова была потребность в любви, ее ослабление и лирическая пауза приходятся на время между последовательным поражением юношеских увлечений Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Лопухиной (1830-1832 гг.) и замужеством В.А. Лопухиной (1835-1836 гг.).

[132] Выражение «логика творчества» в применении к Лермонтову мы понимаем как стремление понять творчество художника как целостную и подвижную систему. Такую цель ставили, например, *Фохт У.Р.*Лермонтов. Логика творчества. М.: Наука. 1975.; *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т. 2004.

почему писатель не продолжил роман «Вадим», остановившись на главе XXIV, и как это повлияло на последующие произведения. Во-первых, следует осознать взаимосвязь *прозаических неудач, прерывности и отрывистости прозы с непостижимым лирическим молчанием поэта*, длившимся без малого четыре года (с 1833 по 1837 г.). Во-вторых, определить значение для перехода к «Княгине Лиговской» драмы «Маскарад», осмыслить художественный потенциал феномена автобиографизма в драме «Два брата» и романе «Княгиня Лиговская», представить роман как кульминацию темы любви в творчестве Лермонтова, объяснить невозможность дать *романный простор* завязке интриги, а также прояснить роль сказки «Ашик-Кериб» для романа «Герой нашего времени».

Названные задачи определили структуру, содержание второй главы и логику представления динамики творчества Лермонтова рассматриваемого периода.

В период творчества (1832-1837/1838) тема любви, точнее — потребность художественного освоения личного, биографического— является самым важным, едва ли не единственным источником всех произведений Лермонтова названного этапа. Что касается прозы, этот период охватывается романами «Вадим» (1831–1834) и «Княгиня Лиговская» (1836–1838), при этом необходимо учитывать попытки молодого прозаика найти форму, жанр и стилистику прозаического текста, способного воплотить его творческие интенции, к примеру набросок «Я хочу рассказать вам» (1836).

В разговоре о теме любви у Лермонтова мы исходим из положения, что во всех его литературных текстах отсутствует личная отстраненность от описываемого. Это качество лермонтовского текста уникально, другими словами, оно говорит о полном единстве родовых потоков его литературы, в которой образ, слово, суждение и т.д. нераздельны со своими коррелятами в реальной жизни.

Лермонтов начинает писать прозу предположительно в 1832 г. (мы учитываем вероятное начало работы над романом «Вадим» во второй половине 1831 г.), при этом его знакомство с западноевропейской литературной традицией обнаруживается с конца 1820-х гг., что отразилось во всем жанрово-родовом спектре произведений юношеского периода. Творчество Лермонтова, особенно его ранний этап, принято рассматривать исключительно в русле романтической поэтики, что, безусловно, верно, однако со значительными оговорками. Углубленное изучение стиля художника, если он относим к определенному общему направлению, предполагает рассмотрение его произведений в мировом (здесь, прежде всего, в европейском) контексте, в коррелятивной господствующему стилю национальной версии и, главное, как авторское, т.е. индивидуальное, явление. Романтизм в каждой из своих национальных *диаспор* имеет и разный возраст, и разные условия возникновения, жизни и угасания, и национальный *душевный* характер.

Вопрос о стиле ранней прозы Лермонтова связан со всем отразившимся в ней объемом влияний европейского романтизма, если принять во внимание обилие и разнообразие заимствований и упоминаний, перекличек в образах, сценах и ситуациях, «творческий сплав мотивов». Можно сказать, что это была своеобразная творческая лаборатория, из которой впоследствии вышел роман «Герой нашего времени». Поэтому при любом обращении к «Вадиму» и «Княгине Лиговской» важно помнить, что эти произведения не были завершены, более того, они не готовились к печати. С другой стороны, это не были экспериментальные тексты *для себя*, в них очевидна апелляция к читателю (восприятие, внимание и сочувствие). Особая ценность для исследователя романов «Вадим» и «Княгиня Лиговская» состоит, таким образом, в том, что они дают возможность рассматривать художественный текст не как окончательную данность, а как процесс *брожения* замысла, смысла и стилевых приемов.

В связи со сказанным нельзя не упомянуть так называемую «проблему протеизма» Лермонтова[133]. В отношении писателя долгое время подчеркивались скорее невыгодные стороны понятия «протеизм», т.е. протеистичность поэта понималась как подражательность или зависимость от чужого текста, лишая лермонтовский текст права *первородства*. В наше время подобное понимание исчезло, исключая, пожалуй, особые случаи литературных отношений, такие, как, например, Лермонтов и Пушкин, по-прежнему смущающие исследователя необходимостью объяснить их столь тесное художественное родство. Слитность текстов Лермонтова с текстами других авторов объясняется его чувствительностью и взыскательным вниманием к художественному слову не столько как к достижению индивидуально-авторскому, сколько как к выражению общезначимого и ценностного. Это не подражательность или зависимость, а *со-творение*[134].

Приведем один из простейших примеров «сотрудничества» Лермонтова с чужим текстом. В «Вадиме» (гл. IX) есть следующий пассаж:

В шуме родной реки есть что-то схожее с колыбельной песнью, с рассказами старой няни; Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим, и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца» [VI, 35].

Последнее сравнение взято из повести Шатобриана «Атала»: “Lecoeurleplussereinenapparenceressembleaupuitsnatureldelasavane Alachua: lasurfaceenparaîtcalmeetpure, maisquandvousregardesaufonddubasin,

---

[133] Первым понятие «протеизм» в отношении творчества Лермонтова употребил С.П. Шевырев. См.: *Шевырев С.П.* Стихотворения М. Лермонтова. // Москвитянин. Ч. II. № 4. С. 525-527.

[134] В теоретической литературе XX в. соотношение *автор – текст* получило подробное описание (от Р. Барта до наших дней). Небезынтересными в этом плане могут показаться парадоксальные литературно-философские эссе Х.Л. Борхеса (Пьер Менар, автор «Дон Кихота» // Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. СПб.: Северо-Запад, 1992. Или: Тлён, Укбар, орбис терциус // Борхес Х.Л. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. СПб., 2005.).

vousapercevezunlargecrocodile, quelepuitsnourritdansseseaux»[135]. На фоне описания русской природы в русском сюжете такое сравнение выглядит неуместным и нехудожественным[136]. Однако поскольку речь идет о незавершенном произведении, судить о нем следует иначе. Видимо, поразившая Лермонтова фраза Шатобриана обладает не только экспрессией и выразительностью (что весьма сообразуется с романтическим дискурсом), но и смысловым потенциалом, способным распространиться в разные контексты, как это с ней и произошло[137]. И Лермонтов оставляет ее почти неизмененной, словно бы *зарубку на память*, для нас же — это сигнал к тому, чтобы понять, что могло привлечь внимание Лермонтова и как это сравнение соотносится с его оригинальным текстом[138]. Конечно, главное здесь — соотношение *«водоем — яд»* — у Лермонтова оно преобразуется в один из постоянных мотивов творчества: вода как стихия и скрытая в ней опасность, *сущность бессознательного*. Эта идея уже начинает получать свое художественное воплощение в начале главыIX: «Если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы». Лишними в перенесенном из Шатобриана сравнении для русского контекста оказываются «крокодил» и «американский колодец», однако крокодила Лермонтов оставляет как образ воплощенного ужаса, а за ним и американский колодец, так как крокодилы в русской реке Суре не водятся. Надо заметить, что Лермонтов сообщает этому сравнению и сюжетную роль:

---

[135] Самое спокойное сердце, по-видимому, похоже на естественный колодец саванны Алачуа: поверхность его кажется спокойной и чистой, но, когда вы смотрите в глубь водоема, вы замечаете большого крокодила, которого колодец питает в своих водах (фр.). См.: *Chateaubriand Rene*. Atala Rene Les Aventures du dernier Abencerage. Paris, 1965.

[136] С.И. Родзевич назвал употребление этого сравнения «наивным». См.: *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев: Н.Я. Оглоблин. 1914. С. 31.

[137] Подробно об этом см. в глава 3.

[138] Такого рода сигналы, схваченные, пока творчество осуществляется еще в состоянии процесса, представляют большую ценность для исследователя. Например, замена романа «Похождения Нигеля» Вальтера Скотта в ночь перед поединком для чтения Печорину (в рукописи «Княжны Мери») на роман «Шотландские Пуритане» (в чистовике) вызывает ряд концептуальных рассуждений.

оно предшествует приезду Юрия Палицына («Вдруг раздался в отдалении звон дорожного колокольчика, приносимый ветром»).

Для развития идеи скрытого в водоеме яда требовалось отделить глубину, или дно, от поверхности; Лермонтов делает это уже в следующей, X главе, введя выражение «гладкий источник» как аналог идеи невозмущенной водной поверхности: «Надобно было камню упасть в гладкий источник». Эта фраза разделяет два пассажа, один связан с Ольгой, другой — с Вадимом:

«О, как Ольга была прекрасна в эту первую минуту самопознания, сколько жизни, невинной, обещающей жизни, было в стесненном дыханьи этой полной груди; где билось сердце, обещанное мукам и созданное для райского блаженства...» [VI, 38].

«Полоса яркого света, прокрадываясь в эту комнату, упадала на губы, скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой, — все кругом покрывала темнота, но этого было ей довольно, чтобы тотчас узнать брата... на синих его губах сосредоточилась вся жизнь Вадима, и как нарочно они одни были освещены...» [VI, 39].

Шатобриановское сравнение грусти с крокодилом долго сохраняется в художественной памяти Лермонтова. Позже оно появляется в неожиданном и еще менее уместном, чем в «Вадиме», контексте, при описании Марфуши — горничной Негуровой в «Княгине Лиговской»: «Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца»[139]. Мы не знаем, какую роль должна была сыграть в сюжете Марфуша, да и отводилось ли ей вообще сюжетное значение, но представлена она как существо, в котором может скрываться опасность: «…Толстая, рябая девица!.. дурной знак!..», тем более что выражение «дурной знак» появится через три года в «Тамани»[140][141].

---

[139] Ден Т.П. Примечания // *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957. Т. VI. С. 140.

[140] Сравнение горничной с крокодилом не столь неуместно, как может показаться, ибо оно могло основываться на большем ассоциативном пространстве.

Примечательны изменения, сделанные Лермонтовым во фразе в «Княгине Лиговской»: крокодил перестал быть «ядовитым», а американский колодец не характеризуется более как «прозрачный», вместо «чистого» он становится «светлым» и вместо «глубины» у него появляется «дно». Несмотря на кажущуюся незначительность, эти изменения носят, как станет ясно в «Тамани», принципиальный и системный характер: в них обнаруживается тенденция к полному противопоставлению *поверхности* и *дна* и к *сокрытию опасности* (крокодил на дне, его не видно, так как колодец теперь не «прозрачный»; эпитет же «светлый» характеризует в измененном контексте только поверхность водоема).

Но лишь в «Тамани» мысль, которую Лермонтов так *упрямо* сохранял во фразе о крокодиле и американском колодце, находит, наконец, свой сюжет. Мир контрабандистов темен для всех не только в силу его преступности, но и благодаря некоей загадке, которую, главным образом, составляет связь контрабандистов с морем. Печорин проникает в этот мир, и в ответ ундина пытается его утопить, т.е. погрузить на дно. В конце повести герой говорит: «Как камень, брошенный в *гладкий источник* (выделено мной —*Г.М.*), я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» Так *крокодил* и *американский колодец* поглощаются прозой Лермонтова; так нелепое, на первый взгляд, чужое сравнение в чуждом контексте, оказывается конструктивным элементом в творчестве.

Пример с шатобриановской фразой приведен с целью показать, что каждый случай *протеистичности* Лермонтова может быть рассмотрен особо, и тогда, вероятно, прояснится вопрос о *мнимой* зависимости и подражательности его творчества. Впрочем, протеизм вовсе не заслуживает упрека, как это прозвучало у С.П. Шевырева в отношении таланта

---

[141] Сопоставим с первым впечатлением Печорина от хаты, куда он был отведен на постой: «На стене ни одного образа – дурной знак!» («Тамань») [VI, 2 51].

Лермонтова, — это скорее достоинство художника[142]. Способность принимать любой облик для литератора большой дар, свидетельствующий о его высокой чувствительности к стилю и слову; эта способность говорит о включенности литератора в непрерывный общий литературный процесс и о его собственном месте в этом процессе.

Ранняя проза Лермонтова показывает масштаб литературной претензии молодого автора: стремление «сплавить» все ведущие в его время тенденции в литературе. Замечание Б.М. Эйхенбаума о том, что «Вадим» — это «нечто вроде поэмы в прозе»[143], свидетельствует вовсе не о несовершенстве незавершенного произведения, а скорее о попытке создать новую жанровую форму — роман, способный непротиворечиво впитать в себя различные жанрово-стилевые и содержательные потоки. В первой главе работы были указаны фрагменты «Вадима», соотносимые с лирикой, поэмой и драмой. Как и во всяком произведении, оставленном в процессе создания, все его элементы продолжают свое существование как бы в постоянном б*рожении*, в тяге к сцеплению. Отсюда и сложная повествовательная манера «Вадима», кажущаяся неустоявшейся и эклектичной, но, в то же время, демонстрирующая стилевые возможности будущей «лирической прозы»[144] автора.

В «Вадиме» два сюжетных источника: личная драма Вадима и Пугачевское восстание. Такая сюжетная основа вполне соотносится с главной темой времени — личность и история, получившей к началу 30-х гг. многогранное выражение в европейской литературе. В части, описывающей личную историю героя, можно заметить отголоски демонской темы. Колебания Лермонтова относительно формы в «Демоне» приходятся на 1831

---

[142] См.: Комментарий к статье С.П. Шевырева «Стихотворения М. Лермонтова» // М.Ю. Лермонтов: Proetcontra. СПб, 2002. С. 986.
[143] *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1989. С. 248.
[144] *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 198.

г.: «Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет. — В прозе лучше»[145]. Видимо, в этот период происходит не столько выбор Лермонтова между стихами и прозой, сколько *распределение* сюжетных тем по жанрам и способу повествования. Так, линия, связанная с высшими иерархиями, восходящая в творчестве Лермонтова, если говорить о европейских влияниях, к Дж. Байрону («Каин»), Томасу Муру («Любовь ангелов»), А. де Виньи («Элоа»), возможно, к Вальтеру Скотту («Мармион»), с присущей ей высокой метафизикой и философской абстракцией, отсутствием пластики в описаниях, применительно к земным образам, остается в сфере поэмного творчества. Мотивные же элементы демонской темы составили значительную часть поэтики и идейной структуры «Вадима», но граница между небом и землей в романе очерчена отчетливо. Представление главных героев в романе не оставляет в этом сомнений, связь их с иными сферами отмечается лишь в сопоставлении:

О Вадиме: «...Нищий стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображенного поблекшими красками на св. Вратах, и внутренно сожалел об нем; он думал: если б я был чорт, то не мучил бы людей, а презирал бы их; стоят ли они, чтоб их соблазнял изгнанник рая, соперник Бога! ... другое дело человек; чтоб кончить презрением, он должен начать с ненависти».

Об Ольге: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве».

Вместе с тем, описывая отношение нищих к Вадиму, Лермонтов едва ли не объединяет демона и человека в одном образе:

...они уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастие, демона — но не человека: — он был безобразен, отвратителен, но не это пугало их; в его глазах было столько огня и ума, столько

---

[145] *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в 6т. Т. VI. М.-Л., 1957. С. 392.

неземного, что они, не смея верить их выражению, уважали в незнакомце чудесного обманщика. [VI, 78].

Разумеется, ни о каком реальном, высоком отношении нищих, чьи души были подобны их одеждам («черные, изорванные»), к Вадиму речи не идёт— это *примерка* демонского обличья на героя. Заметив, вероятно, возможное вторжение инородной для своего сюжета силы (в отличие, скажем, от байроновского «Каина», где без появления Люцифера не может состояться произведение), Лермонтов тут же дезавуирует демона, сообщив герою мысль — «если б я был чорт». Но слова о «чудесном обманщике» симптоматичны, они говорят об аллюзивном пласте сюжета, в котором значительную роль играет провокационное поведение Вадима, имеющее в своей основе *искушение мира*. Лермонтов уже в «Вадиме» стремится наметить контуры глубинной ситуации, которая, находясь в самой основе сюжета, будет складываться из идей, ориентированных на переживание мировых начал. Поэтому художественное объединение мистерии первых дней человечества и драмы современного человека, что возможно только в русле романной поэтики, становится основной задачей начинающего романиста Лермонтова. Интересно также обращение молодого писателя к «Фаусту» Гете в некоторых контекстах, связанных с Вадимом, таких как, например, «...широкий лоб его был желт как лоб ученого», «Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника». Такая двойственность в ассоциировании героя — одновременно и человек, и черт — показывает цель Лермонтова создать многомерный образ героя[146]. Заслуживает внимания и то, что скептическая тональность образа Мефистофеля, близкая человеку XVIII столетия, стилистически и

---

[146] *Маркович В.М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова. // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 138-139.

семантически перекликается со временем, в которое помещено содержание романа.

Обнаруживается в «Вадиме» и шекспировская традиция, которая дает о себе знать как в явных отсылках («Она думала об нем и боялась думать о любви своей; ужас обнимал ее сердце, когда она осмеливалась вопрошать его, потому что прошедшее и будущее тогда являлись встревоженному воображению Ольги; таков был ужас Макбета, когда готовый сесть на королевский престол, при шумных звуках пира, он увидал на нем окровавленную тень Банкуо…»), так и в не столь явных пассажах, где звучат гамлетовские интонации.

Таким образом, личный сюжет «Вадима» формируется, если говорить о европейской традиции, под влиянием произведений трех основных направлений, в которых Лермонтов извлекает нужный для себя идейно-художественный *материал*, т.е. главным образом проблематику, образность и мотивы:

- отношения *неба и земли* (Дж. Г. Байрон, Т. Мур, В. Скотт, А. де Виньи). Здесь у Лермонтова заметна тенденция к переносу конфликта в сферу *человеческого,* притом не только в прозе — эта тенденция последовательно развивается и в «Демоне»;
- *скепсис*, обретение разумного, полноценного и гармоничного бытия (И.В. Гете). Здесь у Лермонтова прослеживается противоположная направленность: слияние темного и светлого в герое, при этом демонизация героя происходит не под воздействием сверху, а развивается *из себя*. Заметим, что Байрон настаивал в предисловии к мистерии «Каин», что не Люцифер соблазнил Еву, а змий, «самая хитрая из полевых тварей»;
- *вечные, имеющие архетипическую структуру ситуации* с их общечеловеческим значением и запечатленным в них нравственным

законом (В. Шекспир). Понятно, что у Лермонтова они отражены в оригинальной мотивной конфигурации его произведений.

В отношении стиля и сюжетосложения ранняя проза Лермонтова имеет наиболее глубокие связи с французской литературой соотносимого времени. Обращение Лермонтова к французской литературе совпадает с завершением в ней, по распространенной периодизации, второго этапа французского романтизма и началом третьего, завершающего, этапа. Главным открытием первого этапа романтизма во Франции явилась эстетика романтического характера, когда романтический конфликт «строился на особой постановке центрального персонажа, на особом его соотношении с миром», личность мыслилась «как последнее прибежище духовности, как единственный возможный источник преобразования мира»[147]. Романтизм второго этапа направлен в своем развитии на установление связей с действительностью, он обретает историзм и национальный характер, обращается к мифологии и фольклору, получает социальную конкретизацию и, соответственно с этим, разрабатывает комплекс современных нравственно-философских идей.

Наибольшее влияние на становление прозы Лермонтова на ее раннем этапе со стороны французского романтизма оказал В. Гюго, который к тому времени, когда Лермонтов начал писать прозу, стал признанным лидером этого направления. Среди произведений Гюго, с которыми был знаком Лермонтов, надо особо выделить романы «Бюг Жаргаль» (новелла «Бюг Жаргаль» была опубликована в 1820 г., к середине 20-х гг. произведение было переработано в роман) и «Собор Парижской Богоматери» (1831). В ранней прозе Лермонтова заметно не только глубокое знание этих романов, но и творческая разработка их сюжетных схем, мотивов, образов и идей. Надо предполагать также внимательное чтение Лермонтовым А. де Виньи, но переклички с его исторической прозой обнаруживаются лишь в «Герое

---

[147] *Карельский А.В.* Французская литература // История всемирной литературы. М.,1989. Т. VI. С. 143.

нашего времени», где встречаются и прямые совпадения[148]. Исторические романы В. Скотта также находились в поле зрения и творческого освоения Лермонтова как непосредственно, что заметно по его ранней драматургии, так и опосредованно, через французскую литературу, в частности романы Гюго. Однако следовать манере повествования В. Скотта Лермонтов не был склонен, находя ее, видимо, неэффективной и анахроничной. Этим можно объяснить ироничное замечание в «Вадиме»: «Удивленная толпа смотрела ему вслед, и по частому топоту они догадались, что Вадим пустился вскачь. Куда? зачем? — если б рассказывать все их мнения, то мне был бы нужен талант Вальтер-Скотта и терпение его читателей» [VI,51]. Дело, конечно, не только в том, чтобы сменить характер повествования с описательного на экспрессивный, а в том, чтобы выделить главного героя и тем самым утвердить *со-объемность* личности и исторического процесса, что явилось открытием *романтического историзма*. В приведенном пассаже из «Вадима» важно не то, что́ толкует толпа, а то, что он «пустился вскачь». В дальнейшем принцип акцентированной выделенности героя в организации полилога или коллективного действия становится ведущим во многих эпизодах «Героя нашего времени».

В полном соответствии с тенденцией времени Лермонтов пытается создать роман, но этот роман должен быть по основным принципам составления сюжета иным, чем у В. Скотта. Необходимо было найти новый тип художественной связи личного и исторического, а следовательно, соотнесенности личного и исторического сюжетов внутри художественного целого[149]. Эта задача, видимо, была особенно существенна в 1820-е годы для французских романтиков, поэтому ориентация Лермонтова на французскую литературу закономерна. Романы «Бюг Жаргаль», далеко не самое

[148] По наблюдению проф. А.И. Журавлевой, выражение «честные контрабандисты», употребленное и выделенное курсивом в «Тамани», Лермонтов, вероятно, заимствовал у А. де Виньи из «Неволи и величия солдата».

[149] Линия В. Скотта получила художественное обобщение в «Капитанской дочке» Пушкина, произведении, давшем, в свою очередь, начало «нравственному историзму» в русской литературе.

совершенное произведение молодого Гюго, и «Собор Парижской Богоматери» становятся в первом прозаическом опыте Лермонтова своего рода творческими источниками для разработки романной идеи и стиля.

Отметим среди многочисленных перекличек «Вадима» с «Бюг Жаргалем» те, что кажутся актуальными для рассматриваемого вопроса. Прежде всего, это совпадающие по структуре сюжетные ситуации: *плантация — личная история — восстание рабов* («Бюг Жаргаль»); *имение Палицына — личная история — Пугачевский бунт*. В обоих произведениях *частная* локализация исторического события позволяет описать личные отношения не на фоне, а в среде самого события. Бунт является, видимо, наиболее предпочтительной формой протекания исторического конфликта для обоих писателей, так как участие в нем дает герою возможность проявить себя, свою силу, качества, цели в полной мере; при этом создаются художественные основания для *синтеза* романтической личности и исторического процесса. В «Бюг Жаргале» и «Вадиме» очевидно сходство в описании напряженной социальной атмосферы перед возмущением низов:

Нельзя сказать, чтобы даже самые пугливые люди в ту пору уже серьезно опасались восстания рабов, — они слишком презирали их, чтобы бояться; но даже между белыми и свободными мулатами царила такая ненависть, что этот долго сдерживаемый вулкан мог дохнуть огнем в любую минуту и опрокинуть всю колонию («Бюг Жаргаль»)[150].

Умы предчувствовали переворот и волновались: каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщения, и только кровь <его> могла смыть эти постыдные летописи <…> В 18 столетии дворянство, потеряв уже прежнюю неограниченную власть свою и способы ее поддерживать — не умело переменить поведения: вот одна из тайных причин, породивших пугачевский год! [VI, 15].

---

[150] Здесь и далее см.: В. Гюго. Собрание сочинений в 15 т. М., 1953. Т. 1.

На фоне такой атмосферы выделение роли героев в событиях придает им особый личностный и исторический статус. Так, Пьеро («Бюг Жаргаль») готовит и назначает дату восстания; Вадим назначает день мщения: «…поезжай скажи Белбородке, что послезавтра я его жду к себе в гости; — нынешнюю весну Палицын поставил на дворе новые качели… к двум веревкам не долго прибавить третью». Желая подчеркнуть роль Вадима в восстании, Лермонтов наделяет его прозвищем Бюга Жаргаля у Гюго — Красная Шапка. Главный мотив к деятельности обоих героев — месть. Бюг Жаргаль поет в своей песне Марии: «Хотя близок час, когда я сорву этот горький и упоительный плод, который так долго зреет!»; Вадим говорит, что у него «вместо души есть одно только ненасытимое чувство мщения». Основное различие в мотивировке поведения героев (у Вадима месть обусловлена личными причинами, у Бюг Жаргаля — расовыми и социальными) показывает соответственно и уязвимые места в сюжетном строительстве обоих произведений: Вадим неуместен в Пугачевском бунте, а Бюг Жаргаль оказывается не у дел в любовном сюжете. Отмеченные слабости и приводят к распаду сюжета на два автономных контекста.

Несовершенство «Бюг Жаргаля», эклектизм и незавершенность «Вадима» объясняются тем, что целостный сюжет не может быть создан, если не найдено общее основание для объединения различных мощных организующих сюжетных ситуаций; герой же должен и социально, и психологически быть адекватным этим ситуациям. Так в «Вадиме» после сцены беснования нищих у стен монастыря доминировавший прежде личный конфликт уступает место общественному, и произведение начинает дробиться на сцены, теряет перспективу развития.

Роман Гюго «Собор Парижской Богоматери», произведение, отделенное от «Бюг Жаргаля» по меньшей мере шестью годами, также был хорошо известен Лермонтову, когда он писал «Вадима», и влияние его на этот роман заметно во всем пространстве произведения. Одним из наиболее

существенных в перекличке с Гюго представляется образ монастыря и связанные с ним мотивы слабости людей, их преступления. В пассаже, заключающем II главу «Вадима», монастырь охарактеризован как «неподвижный памятник слабости некоторых людей, которые не понимали, что где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление». Эта характеристика, помимо других источников, — следствие впечатления от образа собора в романе Гюго, образа священника Клода Фролло и его драмы, Эсмеральды и Квазимодо. Связь стихийного и человеческого, тайна женского сердца, мотивы нищеты и преступления, христианского милосердия и другие важнейшие элементы содержательной структуры «Собора Парижской Богоматери» обнаруживаются в «Вадиме».

Однако Гюго и Лермонтов разошлись в главном— фокусе приложения сюжета. В романе Гюго изображен миг истории, вобравший в себя эпоху; основные герои (не только главный) слиты с эпохой, это образы, *вычерченные* историей, их потенциал к распространению на иные исторические времена ограничен. Для Лермонтова свойственна противоположная направленность: историческое у него не исключается, но поглощается темой человека, темой, которая, оставаясь локализованной во времени, способна распространяться в любое историческое время.

Героем произведения, имеющего в основе сюжета тему человека, у Лермонтова должен быть именно современный человек, поскольку он еще не з*акован* в историческое время — в этом случае история становится *синонимом* жизни, другими словами, человек и история в авторском творящем сознании являются неразделимыми элементами *становящегося* бытия. Отметим в этой связи ведущую тенденцию в сюжетосложении прозы Лермонтова: от *исторического* к *современному*[151]. Поэтому обращение к

---

[151] Творчество (романное и прозаическое) Пушкина направлено в своем развитии в обратном направлении – от современного к историческому. Лермонтов, как создатель современного эпоса, оказывается здесь ближе к Гоголю.

сюжету, строящемуся на социальных и психологических основаниях, в «Княгине Лиговской» вполне согласуется с отмеченной тенденцией. Внимание к частной истории современного человека, едва ли не как к историческому событию, акцентируется в первых фразах романа:

В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни <…> заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь. [VI, 122].

Хотя в романе «Княгиня Лиговская» трудно обнаружить столь явные, как в «Вадиме», влияния европейской литературы (возможно опосредованное воздействие, как, например, через «Невский проспект» или «Портрет» Н.В. Гоголя), можно говорить о чуткости Лермонтова к современному литературному процессу в Европе. В частности, третий этап романтизма характеризуется возрастающей ролью социальной обусловленности в создании сюжета и организации конфликта. Но социальный сюжет в «Княгине Лиговской» не получает развития в незавершенном (лучше сказать — едва начатом, представляющем собой, по сути, затянутую завязку) романе, его социальная конфликтность сводится к противоположности образов Печорина и Красинского, к недовольству высшим светом первого, и тусклым бытием чиновника — второго. Главной трудностью для Лермонтова, надо полагать, была проблема выбора героя, от чего зависела перспектива развития сюжета, конфликта и интриги. В образе Жоржа Печорина недоставало масштаба и глубины, к тому же выделение Красинского как второго героя могло привести к сужению лермонтовской темы ч*еловека*, ведущим принципом которой являлось главенство в произведении одного героя.

Между тем в «Княгине Лиговской» оживает линия, не имевшая прежде возможности проявиться в прозе Лермонтова, линия, связанная с образами *скорбника*, меланхолика, эгоиста, получившая наиболее яркое выражение в

произведениях Ф.Р. Шатобриана («Рене», 1801), Э. де Сенанкура («Оберман», 1804), Б. Констана («Адольф», 1806). В прозу Лермонтова через непосредственное упоминание входит и герой Байрона — Лара; интересно также, что автор называет Печорина «партизаном Байрона», тем самым, возможно, указывая на свое расхождение с Печориным.

«Вадим» и «Княгиня Лиговская» не могли состояться как романы (очень важно, что Лермонтов стремится создать именно роман), так как в обоих произведениях не было найдено соотношение между образом романного героя и сюжетом. Так, у Вадима нет никакой связи с делом пугачевцев, он использует восстание для личного мщения. Да и человек ли он своего времени, первой половины 70-х годов XVIII в.? Плохо согласуется в деталях его личная предыстория. Впрочем, Лермонтова как будто мало заботят внешние сюжетные связи (*досадные мелочи*) — для него важнее сам Вадим, т.е. человек. Поэтому поиск Лермонтова-прозаика сосредоточен на определении своего героя, потенциал которого и определит сюжет и конфликт.

В образе Вадима часто усматриваются черты героев европейских литератур: братьев Карла и Франца Мооров («Разбойники» Шиллера), Лары («Лара» Байрона), Каина («Каин» Байрона; образ, отчасти разработанный в ранних вариантах «Демона»), Эшли («Черный Карло» В. Скотта), Бюг Жаргаля и карлика Хабибры («Бюг Жаргаль» Гюго), Квазимодо и Клода Фролло («Собор Парижской Богоматери» Гюго). Мы упомянули лишь наиболее часто отмечаемых героев, и этот перечень может быть продолжен. Если Лермонтов просто собирает черты конкретных героев, то образ Вадима можно считать пестрым и эклектичным и, следовательно, подражательным. Но творческий подход у молодого прозаика иной: глубинной темой его прозы является человек в его родовом и конкретно-индивидуальном бытии, и эта тема нашла свое совершенное художественное воплощение в «Герое нашего времени». Лермонтова привлекают поэтому не столько

индивидуальные черты героев, сколько общечеловеческие признаки в них, что и становится основанием для создания образа героя. Например, для него важно не то, что персонаж Гюго Хабибра злой, важна злобность Хабибры как одно из человеческих проявлений.

Таким образом, уже на этапе ранней прозы у Лермонтова формируется тенденция к созданию такого типа героя, который бы вбирал в себя *разнопотенциальные* и многоуровневые характеристики родового человека. В этом процессе намечается и новый сюжет, уравнивающий в себе социально-исторические, философские, психологические аспекты. Например, мотив физического безобразия и нищеты человека как знак его отверженности на первых страницах «Вадима» получает традиционное представление («...Только в этом случае общество согласно с природой»), но в дальнейшем переходит в глубокую разработку мотивов *души* и *бездушия*, *добра* и *зла*, *падения* и *спасения человека*. В образе Вадима объединяются благородство и коварство, злоба, — признаки человеческой натуры, распределенные в знакомой Лермонтову литературе между разными героями (Карл и Франц Мооры, Бюг Жаргаль и Хабибра); обожествление возлюбленной и яростная, темная страсть (Квазимодо и Клода Фролло к Эсмеральде); сострадание и убийство (Лара, Бюг Жаргаль и Каин). Сказанное можно подытожить следующим образом: физические, хара́ктерные, психологические, социальные черты героев сохраняют для Лермонтова свою сюжетную актуальность, выступая как основание повествовательных и содержательных мотивировок, но по отношению к глубинной теме — теме человека — они являются проводниками общечеловеческих качеств и свойств.

Следовательно, лермонтовская типология героя строится не на относительных, т.е. зависящих от времени, социума, обстоятельств и прочих оснований, а на постоянных, врожденных человеку качествах и свойствах — тогда любой конфликт в произведении Лермонтова осознается, прежде всего,

в онтологическом и аксиологическом аспектах бытия человека. Развитие лермонтовской характерологии в прозе проходит путь от героев, в которых разнородность характеров позволяет создать целостный образ, до героя (Григорий Александрович Печорин), поглощающего в себе эту разнородность. Иначе говоря, это и есть путь от «Одного из героев начала века» до «Героя нашего времени», романа об «истории души человеческой».

В основе всех прозаических произведений Лермонтова лежит любовный конфликт, что сообразуется с авторским определением темы дневника Григория Александровича Печорина — «история души человеческой». В формировании Лермонтова-художника чрезвычайно важна доминантная стилевая роль романтизма, в котором любовь является высшей и вечной категорией бытия, и следовательно, для романтического героя — высшей и вечной ценностью. Любовь — «главная соединительная нить героя с миром»[152] и разрыв этой связи означает и разрыв связей героя с ним. Поэтому разрешение любовного конфликта в романтическом произведении всегда есть вопрос утверждения или краха жизни.

В романтической эстетике любовный конфликт должен разрешиться крахом любовных притязаний героя как несовместимых с его земным существованием, т.е. реальностью. В этом сказывается не только закон романтизма, но и главное условие его существования — романтизм как стилевое целое будет существовать до тех пор, пока не будет развенчано его кредо — идеал. Таким образом, вопрос, что мешает идеалу быть воплощенным, становится вопросом *жизни* и *смерти* романтизма. Следуя своей природе, романтизм должен развиться в идею невозможности осуществления любви на земле, что, в свою очередь, приведет к достижению его *акме,* т.е. предела в художественном выражении проблемы, а потому и исчерпанности потенциала романтического любовного конфликта в

---

[152] *Яшенькина Р.Ф.* Из истории зарубежной литературы. Проза французского романтизма. Пермь, 2000. С. 31.

литературе. Парадоксально, но именно недостижимость идеала обеспечивает его вечную ценность для человека: *земное преходяще, но идеал остается всегда*[153].

Одной из наиболее заметных особенностей в романтическом любовном конфликте является ослабление мотива соперничества в любви (не столько в ситуациях, сколько в его значении, ведь романтический герой по своей роли в произведении не может быть сопоставим с другим). Организующим началом в сюжете становится не победа или поражение героя в соперничестве за возлюбленную, а создание непреодолимого препятствия для соединения героев. В повести Шатобриана «Атала» таким непреодолимым препятствием выступает связанность девушки обетом матери, переступив через который, она погубит свою душу. В повести «Рене» герой любим сестрой, хотя не догадывается об этом до критического момента их расставания, узнав же, чувствует в себе столь же сильное влечение к сестре. В первом случае конфликт разрешается вечной разлукой (Атала умирает), во втором — земной (Рене и сестра расстаются навсегда). В романе Гюго «Бюг Жаргаль» романтическим героем предстает черный невольник Пьеро, впоследствии вождь восстания рабов. Одаренный душевно и телесно, потомок королевского рода, т.е. обладающий всеми признаками романтической исключительности, он любит Мари, невесту, будущую жену племянника хозяина плантации — Д'Оверне. Наметившийся мотив борьбы за обладание любимой (в начале повести Пьеро поет, изливая душу в ночном томлении: «Почему отвергаешь ты мою любовь, Мария? Я король, и голова моя возвышается над головами всех людей. Ты белая, я черный, но день сливается с ночью, чтобы породить зарю и закат, более прекрасные, чем

---

[153] *Эту максиму можно назвать основным законом романтизма,* она обнаруживается в литературе в байроновском эпиграфе «Faretheewell, and if forever, still forever fare thee well», перенесенном А. де Виньи в эпиграф к роману «Сен-Мар», Пушкиным – в эпиграф к восьмой главе «Евгения Онегина», в ситуации расставания Печорина с княжной Мери и некоторых других произведениях.

светлый день») пресечен автором, поэтому на долю Пьеро остается роль благородного бунтовщика.

Непреодолимое препятствие для ответной любви обусловлено изначально и его положением раба, и дискриминацией его расы в мире белых, и, главное, тем, что Мари любит своего избранника. Наметившийся в начале романа мотив соперничества не развивается, и Пьеро-Бюг Жаргалю остается лишь преклонение перед Мари как идолом и исполнение возвышенной и самоубийственной роли спасителя счастья Мари и жизни ее избранника. Роковая любовь подорвала жизнеспособность героя, вызвала раздвоенность в его поведении и привела к смерти. Отметим здесь сходство с А. де Виньи: в невозможности соединиться с Марией Гонзаго угасает Сен-Мар.

Между Вадимом и Ольгой также существует непреодолимое препятствие, и оно проявляется вовсе не физическом безобразии Вадима, а в том, что они брат и сестра. Однако последнее обстоятельство далеко не равноценно, как может казаться, ситуации в «Рене». Частые указания на мотив инцеста в любви Вадима к Ольге неубедительны и носят исключительно поверхностный характер. Во-первых, такой взгляд полностью игнорирует слова автора:

Если мне скажут, что нельзя любить сестру так пылко, вот мой ответ: любовь — везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно; — и человек, который ненавидит все, и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра или дочь, его любовь сильней всех наших произвольных страстей [VI, 30].

Во-вторых, Вадим борется за Ольгу вовсе не ради обладания ею, а ради обладания ее душой в любви и мщении. И в этом отношении Юрий Палицын —*мнимый* соперник Вадиму; дело не в нем, а в Ольге. Поэтому Лермонтов с брезгливостью развенчивает Юрия в главе, обрывающей роман:

... Он <Юрий> *с жадностью кинулся на предлагаемую пищу... в эту минуту он забыл все: долг, любовь, отца, Ольгу, все <...>он имел один только желудок.*[VI, 117].

И, наконец, отношения брата и сестры в «Вадиме» восходят скорее к «Каину» Байрона, где между братьями и сестрами, Каином и Адой, Авелем и Селлой, естественная брачная связь, а не преступные отношения инцеста.

Следовательно, непреодолимое препятствие не выполняет, по сути, своей роли в сюжете, а выводит любовный конфликт за пределы вопроса *соединения или несоединения* героев. В «Вадиме» намечается развитие любовного конфликта по трем направлениям, ведущим к организации любовных коллизий в «Герое нашего времени»:

- утрачивает значение борьба за обладание избранницей, т.е. любовь «горняя» освобождается от смешения с любовью «дольней», порожденной «произвольными страстями»;
- основными в произведении становятся отношения *двоих*, таким образом, смысловой фокус любовного конфликта перемещается с отношений *герой — героиня — мир (соперник в том числе)* на героиню, ее выбор оказывается решающим не только для судьбы героя, но и всего мира — поэтому столь высоки ожидания героя: сможет или нет она ответить на его высокий запрос;
- в любовный конфликт романа «Вадим» вовлекается «демонская» тема, что свидетельствует о попытке Лермонтова выразить замысел «Демона» в прозе.

Выделение роли героини в любовном конфликте определило внимание к феномену женщины в мире, ее сути, выбору в любви, т.е., в философском плане — вызвало художественное исследование женского начала в мире. Ярче всего это сказалось в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго, где любовный конфликт представлен уникальной конфигурацией его участников — в центр конфликта, как средоточие идеи, помещена девушка Эсмеральда

в окружении четырех мужчин: Клода Фролло, Квазимодо, Феба де Шатопера и Пьера Гренгуара, выражающих четыре типа отношения к женщине, четыре *запроса* женской сути. В «Вадиме» заметна та же разделенность мужского начала в любовном конфликте: образ Вадима, вбирающий в себя участь Клода Фролло и Квазимодо, противостоит Юрию Палицыну, визави Феба де Шатопера.

Поскольку образ Эсмеральды формируется в объеме центрального образа произведения — Собора — и под воздействием глубинной идеи, охватывающей весь роман и имеющей исток в милосердии и любви Богоматери, эти сущности становятся целеполагающей идеальной основой разрешения любовного конфликта.

В «Вадиме» образ Ольги развивается в динамике разочарования героя от «это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве» до «Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника». Сам же герой — Вадим — оказывается героем, вбирающим в себя черты не только разных, но и противоположных героев, что часто приводит исследователей в смущение. Так, он объединяет в себе благородство Бюг-Жаргаля и злобность карлика Хабибры, неистовое безумство Клода Фролло и подвижничество в любви Квазимодо. Вадим и является тем искомым в литературе персонажем, путь которого должен был привести к любви, приятию жизни и прощению людей; в его образе для этого есть нравственный потенциал.

Отмеченная *классификация* типов мужского отношения к женщине в любовном конфликте потребовала *собирания* героя, т.е. художественной разработки типа героя, адекватного своему *запросу* женской сути.

Следующим этапным событием в развитии любовного конфликта во французской литературе стал роман А. Мюссе «Исповедь сына века» (1836). Явившись в известном смысле итоговым произведением аналитического

французского романа (имеется в виду его обобщающее значение для романтической традиции Шатобриана, Сенанкура, Констана), этот роман предлагает и более сложную любовную интригу, вбирающую в себя, по сути, предшествующие ей мотивы. В полной противоположности «Собору Парижской Богоматери» конфигурация любовной схемы в «Исповеди сына века» такова: в центр конфликта помещен герой, молодой человек Октав, в романный опыт которого вовлечено несколько любовных историй. Главной идеей жизни Октава явилось его стремление воплотить свою потребность в любви как взаимной душевной гармонии и неиссякаемом источнике счастья. Таким образом, был создан тип героя с исключительно высоким *запросом* к миру. Душевные искания Октава развиваются от любви к женщине, чья привязанность к мужчине сочетается с непостижимыми для героя изменами, до любви к женщине, способной на столь же непостижимую для героя верность. Решение всех любовных коллизий романа носит драматический характер: и героиня, и герой оказываются неадекватными своей потребности в счастье. Поскольку любовь описывается на психологическом и социальном уровне, то и общий художественный итог книги — невозможность любви — понимается не в субстанциональном плане, а как неосуществимость ее в обществе и из-за несовершенства душевной организации человека. Роман Мюссе исчерпывает эту тему, и поэтому не вполне точна позиция тех, кто утверждает, что психологическая интроспекция и исповедальное самораскрытие достигли наивысшей точки в романе «Герой нашего времени». Это было сделано Мюссе, роман же Лермонтова включает в себя социально-психологическую тему как один из важнейших, но не основной, или, точнее сказать, равноправный фактор для формирования стиля и смысла книги. Можно согласиться с В.М. Марковичем, заметившим: «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»[154].

Попытка создать в «Княгине Лиговской» искомого героя в образе Жоржа Печорина была оставлена Лермонтовым довольно скоро: видимо, писатель почувствовал, что социально-психологическая основа любовного конфликта слишком неглубока для достижения цели. Социально-психологический подход в организации любовного конфликта вел бы к *обмелению* высокой романтической темы любви, а создаваемый в те же годы роман А. Мюссе «Исповедь сына века» мог бы дать Лермонтову дополнительные аргументы в пользу правильности его решения не продолжать остановившийся в развитии роман[155].

2.2. Художественный концепт любви в ранней прозе М.Ю. Лермонтова

Любовь является основным и главным феноменом в творчестве Лермонтова, составляя его ведущую тему, выступая в его произведениях в различных жизненных и концептуальных ипостасях. Любовь в творчестве Лермонтова выступает на четырехуровнях:

1) как конкретное чувственное переживание, ярко представленное в ранней любовной лирике (циклы Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Лопухиной);

2) как экзистенциальное условие жизни человека («…любить необходимость мне»);

3) как этическое отношение к людям («Если б все меня любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви»);

---

[154] *Маркович В.М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.,1997.С. 140.

[155] Ближе к Мюссе в прозаическом творчестве Лермонтова оказывается «Княгиня Лиговская» (если учитывать психологический и социальный контекст развития любовного конфликта в этом незавершенном романе), тем более, наметившийся в романе любовный треугольник (Жорж Печорин – княгиня Вера – чиновник Красинский) отвечает требованиям времени: в нем отражаются черты реалистической эстетики. Однако неразрешимые стилевые противоречия и отсутствие перспективы в развитии любовного конфликта предопределили невозможность завершения романа.

4) как онтологическая категория, утверждающая «субстанциональные силы бытия» (Ю.В. Манн).

В стихотворении «1831-го июня 11 дня» строки двенадцатой строфы («Я не могу любовь определить, / Но это страсть сильнейшая! — Любить / Необходимость мне; и я любил / Всем напряжением душевных сил») характеризуют все творчество Лермонтова, они служат своего рода *камертоном* и к его прозе. Перспективной для понимания смысла и значения цитированных стихов является фраза «я не могу любовь определить», поскольку она во многом поясняет, почему Лермонтов оставляет начатые тексты, затягивает с развитием сюжета, обрывает незавершенные романы и переходит к следующим попыткам.

В раннем творчестве Лермонтова феномен любви окружается мотивами верности, искушения, ревности, измены. Художественная концептуализация любви осуществляется начиная с ранних лирических опытов и питается ранними личными впечатлениями. Первое обобщение касательно любви сделано в полудетском стихотворении «Заблуждение Купидона» («С тех пор-то женщина любви не знает!»). Душевный опыт любви складывается в юношеском возрасте Лермонтова и отражается в лирике 1829–1832 гг. Автобиографическое свидетельство «<3>. Записка 1830 года, 8 июля. Ночь» и «<5> 1830»[156] («Кто мне поверит, что я знал любовь, имея 10 лет от роду? <…> эта была истинная любовь; с тех пор я еще не любил так») совпадает по времени написания с началом влюбленности в Н.Ф. Иванову. Это обстоятельство, с учетом другой записки (№ 6) о детской влюбленности, настраивает на мысль о растущей необходимости осознать свои чувства. Высокая отзывчивость, глубина и широкий диапазон душевных состояний побуждают Лермонтова искать природу любви. К 1832 г. художественное пространство выражения чувства любви расширяется,

---

[156] *Лермонтов М.Ю.* Соч. в 6т. М.-Л.: АН СССР. Т. 6. С. 385-388.

включая в себя, помимо чувства к женщине, любовь к миру, близким людям («Ужасная судьба отца и сына»), родной земле («Прекрасны вы, поля земли родной»), природе («Люблю я цепи синих гор»). В «Вадиме» обретение любви, преодоление ненависти становятся высокой целью романа, где этико-философская проблематика формируется на первых страницах, развиваясь в понимание сущности любви как всеохватного явления.

В раннем творчестве Лермонтова явственно определяется наиболее значимый в теме любви мотив измены. В 1830–1831 гг. измена в любви начинает осознаваться Лермонтовым-художником как *измена любви*, т.е. предстает не столько как частный факт, а искажение самой ее сущности. Характерные примеры такого отношения к проблеме обнаруживаются в лирическом цикле к Н.Ф. Ивановой, в котором упреки и обвинения часто сменяются обобщениями. Так, в строфе: «Не ты, но судьба виновата была, / Что скоро ты мне изменила, / Она тебе прелести женщин дала, / Но женское сердце вложила», —выражения «судьба», «прелести женщин», «женское сердце» представляют проблематику любви, общую для всех; восклицание «Я не унижусь пред тобою!» означает не то, что лирический герой отказывается унизиться перед разлюбившей его женщиной, а невозможность унизить и предать чувство как таковое. Страдание Владимира Арбенина от измены Натальи Федоровны Загорскиной в драме «Странный человек» усиливается романтическим открытием, что в женщине ангельское, идеальное начало поглощается ее приземленностью. Такова же любовная ситуация в «Вадиме», где Ольга последовательно представлена в двух ипостасях этого образа: идеальной девы и земной девушки. Художественная интерпретация отмеченного феномена нашла свой сюжетный инвариант раннего творчества Лермонтова в «Азраиле»: встреча идеального, бессмертного духа и земной, смертной девушки.

Отмеченный тип любовного конфликта присущ природе творчества Лермонтова, его разработка началась с первой редакции поэмы «Демон» в

1829 г.; ее сверхзадача — изобразить раскаяние Демона. Лермонтов избирает единственную возможность раскаяния: Демон должен обрести любовь, в ней обратиться к добру и вернуться к Богу. Таким образом, любовь получает у Лермонтова наивысший статус, соотносимый с Новозаветным откровением «Бог есть любовь» (Первое послание Иоанна, 4:8). Показательно, что в редакциях I–V поэмы Демон «блуждал под сводом голубым», а начиная с VI редакции, «летал над грешною землей», что отражается в «земных сюжетах» второго периода творчества, иначе говоря, обретение Демоном любви, обращение к добру, возвращение в лоно Божье должно и может произойти только на «грешной земле».

Измена остается ключевым сюжетным фактором во втором периоде творчества, хотя предстает в разных ракурсах. Крах любви, объединяющий произведения 1835–1836 гг., означает не отказ от нее, а созерцание жизненного факта, который необходимо было осмыслить и найти ответ экзистенциального плана, что, безусловно, требовало нового «напряжения сил». Так, в «Княгине Лиговской» содержание любовного конфликта по сравнению с «Вадимом» значительно усложнилось, т.е. пространство любви героя романа стало объемнее, емче и многообразнее, и его структура отразила весьма стройную, продуманную группу идей относительно отношений мужчины и женщины в светском обществе. Главные героини романа — Вера Дмитревна Лиговская, Лизавета Николаевна Негурова и Варенька, сестра Печорина, — призваны представить три грани любви: измену, суету и надежду. Мотив измены, бывший единственно актуальным ранее в творчестве Лермонтова, достиг вершины, предела напряженности и потребовал концептуального разрешения, что должно было составить содержание незавершенного романа.

Второй этап творчества Лермонтова (1833–1836) отмечен двумя основными тенденциями в развитии концептуального значения мотива измены: измена как *фатальная неизбежность* («Маскарад») и как

экзистенциальный тупик для человека («Два брата», «Княгиня Лиговская»). К 1837 г. Лермонтов переживает творческий кризис, вызванный личными обстоятельствами и невозможностью преодолеть измену как главную причину обмана жизненных ожиданий, что выражается в схематичности и неполноте драмы «Два брата» и прекращении работы над романом «Княгиня Лиговская». Мотив измены в ранней прозе Лермонтова (1831–1836) является строевым сюжетообразующим элементом, что наиболее последовательно выразилось в истории отношений Жоржа Печорина и Веры Лиговской.

Принципиальной для перспективного решения темы измены стала запись 1837 г. азербайджанского дастана «Ашик-Кериб» на русском языке под жанровым заголовком турецкая сказка.

«С 1837 г. фольклор прочно входит в поэтическую работу Лермонтова — не в качестве особой языковой стилизации, а в качестве тематических и сюжетных способов выражения мысли. К 1837 г. относится запись сказки об Ашик-Керибе, явно ассоциирующаяся с сюжетом «Леноры» и любовной изменой»[157]. В основе сказания об Ашик-Керибе лежит типовой в мировом фольклоре и его авторских вариациях сюжет «возвращения мужа на свадебный пир жены», построенный по четырехкомпонентной схеме: любовь — разлука — искушаемая верность — счастливая встреча.

2.3. Автобиографизм как ведущий стилевой принцип ранней прозы М.Ю. Лермонтова

Проблема автобиографизма в творчестве Лермонтова имеет особый статус в лермонтоведении и связана, прежде всего, с изучением биографии Лермонтова и ее художественным освоением.

Феномен автобиографизма обнаруживается во всем объеме творчества Лермонтова. Эмпирическая, биографическая личность автора в той или иной мере, или качестве, всегда присутствует в художественных текстах, однако в

---

[157] *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1961. С. 86.

случае Лермонтова следует отмечать непременную смысловую функциональность автобиографической составляющей, без должного внимания к которой трудно приблизиться к пониманию произведений Лермонтова.

Еще в 1852 немецкий писатель и переводчик Ф. Боденштедт заметил: «Важнейшее изображение личности Лермонтова все-таки останется нам в его произведениях, где он высказывается вполне таким, каким был»[158]. П.А. Висковатому, первому биографу Лермонтова, принадлежит высказывание о том, что почти всё написанное Лермонтовым имеет автобиографическое значение. В журнале «Вопросы философии и психологии» в 1890 году вышла работа О.П. Герасимова «Очерк внутренней жизни Лермонтова по его произведениям: (Психологический этюд)»[159].

Тезис художника, высказанный в предисловии к «Журналу Печорина», о том, что «история души человеческой едва ли не важнее, чем история целого народа», надо полагать, прежде всего, относится к нему самому, и душа человеческая проявляется в текстах разными гранями в зависимости от жанрово-родовых форм ее представления. Так, «в лирике поэта стихотворения, собранные в первом отделе [ранняя лирика], представляют собой нечто вроде лирического дневника, развертывающего перед читателем интимную биографию Лермонтова», — писал Б.М. Эйхенбаум[160]. Эту позицию относительно автобиографизма в ранней лирике Лермонтова разделяют многие ученые, выделяется среди их мнений суждение А.И. Журавлевой: «Ранняя лирика Лермонтова вся может быть прочитана как

---

[158] Отрывки из статей и воспоминаний Боденштедта о Лермонтове в русском переводе М.Л. Михайлова опубликованы в «Современнике» (1861. № 2. С. 318–334). См.: *Сигал Н.* Боденштедт – переводчик Лермонтова: Уч. зап. ЛГУ. 1941. № 64.

[159] *Герасимов О.П.* Очерк внутренней жизни Лермонтова по его произведениям»: (Психологический этюд) // Вопросы философии и психологии. При участии Московского психологического общества. Под ред. проф. Н.Я. Грота, год первый, книга 3. 1890, с. 1-44.

[160] *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР. 1961. С. 289.

своеобразный поэтический дневник романтически настроенного русского юноши»[161].

По замечанию Б.Т. Удодова, «Автобиографизм в творчестве Лермонтова многолик и полифункционален»[162].

О.В. Миллер, говоря о перспективах изучения лермонтовского автобиографизма, предупреждает о необходимости «разграничения таких понятий, как собственно автобиографизм (соответствие фактам биографии) и автопсихологизм или духовный автобиографизм»[163] и приводит в качестве примера смешения собственно биографического и художественного монографию П.Н. Пагануцци "Лермонтов. Автобиографические черты в творчестве поэта"[164]. Приведенная мысль Миллер ценна тем, что она утверждает художественное значение автобиографического дискурса у Лермонтова, т.е. любая деталь жизни поэта или аллюзия на нее, будучи включенными в текст, приобретают художественный статус и вместе с другими художественными средствами *со-творят* смысл произведения.

Лермонтовская литература раннего периода (1828–1832) и периода 1832–1837 гг. участвует в формировании автобиографического дискурса в прозе по-разному, в зависимости от многих факторов. Стилевые, мотивные, словесно-образные элементы определяют характер творческой среды итогового произведения первого периода («Вадим»). Лирическое молчание 1833–1836 гг. не означает, что его творческая, основная по характеру деятельность поэта исчерпала себя. Существует лирическое пространство ненаписанных текстов, насыщенное лирикой предшествующих произведений, идейно-образной тканью сопутствующих по времени и творческим брожением будущей лирики зрелого периода. Подобное

---

[161] *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ. 1988. С. 16-17.
[162] *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского университета,1973. С. 103.
[163] *Миллер О.В.* Вопрос об автобиографизме творчества Лермонтова в связи с изучением его биографии. (Рукопись).
[164] *Paul N. Pazi.* Lermontov. Autobiographical reflections in the poet's works. Montreal, MonasteryPress, 1967.

творческое явление — присутствие в произведении невоплощенного текста — проявляется, например, в «Евгении Онегине» Пушкина (имеется в виду эффект пропущенных строф).

Автобиографизм произведений Лермонтова в лирике и поэмах, как правило, проявляется в непрямой, *неакцентированной* форме. Связь внутренней жизни поэта, биографии с текстами очевидна, однако рассматривать его поэзию в собственно автобиографическом ракурсе было бы неверно. Исключение составляют, к примеру, такие лирические тексты, как Ивановский цикл и некоторые другие, в которых автобиографизм является источником произведения. Так, в «Вадиме» описание похорон отца героя непосредственно порождается биографическими событиями — смертью отца Лермонтова осенью 1831 года.

Наибольшую роль в развитии темы любви во втором периоде прозы Лермонтова сыграл автобиографизм драматургии поэта: драмы «Маскарад» и «Два брата» (1835–1836), подготовительное значение для которых имели ранние драмы «Menschen und Leidenschaften", "Странный человек". В Предисловии к драме «Странный человек» Лермонтов привел объяснение прямого автобиографизма в ней: «Люди, изображенные в ней (драме —*Г.М.*), все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны, тогда раскаяние, верно, посетит души тех людей…» [V, 207–208]. Выбранный эпиграф из Байрона: “glance of melancoly <…> brings life near in utter nakedness, / Making the cold reality to realt...» во многом иллюстрирует мысль А.И. Журавлевой о том, что драматургия Лермонтова оказалась «автобиографичней в прямом смысле», т.е. оказала обратное действие на подлинную биографию. Так, В.Х. Хохряков приписал Лермонтову не существовавших родственников, а также внес литературные события в реальную биографию поэта. Однако причина автобиографизма преимущественно в драматургии Лермонтова, на наш взгляд, кроется в том, что его творчество отличается исключительно личным характером, и поскольку драма как род основана на действии, а ближайшее

для художника действие — его личная жизнь; таким образом, насыщенность драм Лермонтова автобиографизмом имеет естественную природу.

Свойство лермонтовской драматургии основываться на биографическом сюжетном материале последовательно развивается, при этом в отмеченном процессе выделяются две основные тенденции, вместе ведущие к созданию прозы. Первая состоит в ориентации на личность главного героя, вторая — на внешний мир. У Лермонтова источником для первой тенденции преимущественно является лирика, драматургический потенциал обнаруживается в поэмах — это соображение позволяет утверждать следующую последовательность развития жанрово-родовых форм в раннем периоде творчества Лермонтова: лирика, поэма, драма. Даже их *со-присутствие* в одном произведении, (скажем, «Азраиле») сохраняет справедливость этого вывода: «Азраил» начинается, как астральная поэма, а завершается драматургическим пассажем.

Таким образом, проявление автобиографизма как включения в текст биографических «следов» может быть в любом произведении, однако его художественная функциональность зависит от многих факторов, прежде всего, от проблематики произведения и его жанрово-родового статуса. В двух драмах второго периода творчества феномен литературного автобиографизма обнаруживается по-разному. В «Маскараде» проблематика драмы вынесена в предельно обобщенный шекспировский контекст, поэтому и видимая связь с личной биографией ослабевает, что способствует философскому, экзистенциальному расширению социальной сферы конфликта (кстати, именно поэтому основу драмы составляет идея неизбежности измены). Автобиографизм в «Маскараде» не столько *замечается,* сколь *извлекается,* т.е. драма насыщена ожиданием измены, которой для Лермонтова стало замужество Лопухиной в 1835 г., в самый разгар работы над пьесой.

Все заметные произведения, начиная с эпизода, описанного Шан-Гиреем, так или иначе связаны с новой для поэта жизненной ситуацией. Автобиографизм вливается в тексты Лермонтова в особом качестве и до конца 1837 г. (будем считать границей запись сказки «Ашик-Кериб»). Концентрация биографического, а главное, сосредоточенность содержания на одном событии жизни автора в них столь велика, что возникала угроза жанровой мутации и превращения этих произведений в автобиографические записки. Имеются в виду последовательно возникающие драма «Два брата», первый вариант стихотворения «Молитва» («Я, матерь Божия...»), набросок начала некоего прозаического произведения, возможно, романа или повести «Я хочу рассказать вам» — тексты, приведшие к работе над романом «Княгиня Лиговская». Лермонтов избегает доминирования личной биографии и достигает в отмеченных произведениях гармоничного (насколько позволяет их жанровая природа) слияния биографического и художественного. Более того, отметим разные грани преломления жизненного в этих художественных текстах и смещения фокуса внимания в их проблематике.

В художественной реакции на замужество Лопухиной – «Два брата» – Лермонтов обращается к анализу случившегося, справедливо разыскивая его причины в герое. В драме два главных героя – оба имеют совершенно равное значение, как раздвоенные стволы единого корня, что отражено в системе персонажей (старший Радин и два сына – Александр и Юрий). Сюжет лермонтовской драмы явно восходит к «Разбойникам» Шиллера, в которых братья Карл и Франц представлены полными антиподами, однако герои лермонтовской драмы составляют некоторое единство, являясь двумя сущностями образа, поглощающего их в себе, — образа *человека*. Источником последнего послужил внутренний, *автобиографический герой* во всем спектре его переживаний и проявлений.

В драме «Два брата» способ представления героя путём выделения в его образе двух идей в творчестве Лермонтова весьма продуктивен. Так, две ипостаси женской любви в «Евгении Онегине» — происхождение любви и верность любви, сосредоточенные в образе Татьяны, у Лермонтова в «Княжне Мери» *испытываются* в образах княжны и Веры. Перспектива создания героя, объединяющего в себе антиномические начала, сказывается в дальнейшей прозе, через «Княгиню Лиговскую» к «Герою нашего времени». В этой связи очень важна смена имени героя: от *драматургического, экзистенциального* героя — Арбенина — к *прозаическому, универсальному* Печорину. Фамилия же Радин в «Двух братьях» — переходного периода, времени выбора, творческого поиска, что проявляется даже в ее невыразительности— последнее вовсе не означает, что она лишена особого значения, художественной семантики.

Драма «Два брата» представляет собой необходимость осознать измену любви как личной несчастье, отсюда и беспощадный анализ себя как *художественной* личности, диагностика своего душевного состояния. Любое отвлечение от главных фактов главного события допустимо лишь как приближение к действительности. Драма не имеет потенциала к расширению сюжета, образ Веры Лиговской формируется в тексте как средоточие притязаний героев, приложение их чувств и страстей. Зато черты, качества братьев впитаны прозой, «Княгиней Лиговской» и особенно «Героем нашего времени», во многих совпадающих пассажах из текстов, в сюжетных ситуациях и деталях, таких, как, например, монолог Александра («Да!.. такова была моя участь со дня рождения…») и монолог Печорина из «Княжны Мери» («Да, такова была моя участь с детства…»). Заметим, что в монологе Александра нет печоринских слов о разделении души надвое. Заметим также, что душевные страдания Веры в драме не показываются никак, кроме просьб сжалиться над ней, адресованных братьям поочередно.

Иной ракурс автобиографизма рассматриваемого периода в контексте поражения любви представляется в стихотворении «Молитва», датирующемся 1837 г. по сборнику стихотворений Лермонтова 1840 г., однако, согласно письму поэта М.А. Лопухиной от 15 февраля 1838 г., первоначально текст назывался «Молитва странника» и был обнаружен в «ворохе путевых бумаг», т.е. написан до 1837 г. Мы полагаем, что по духу стихотворение могло быть создано после неистовства «Двух братьев» 1836 года. Главная идея «Молитвы» слагается из всего объема её поэтических элементов и может быть сформулирована так: любимая девушка выходит замуж и поглощается земной жизнью — возлюбленная остается невинной девой в вечности. Сутью просьбы становятся душевные состояния «ясность», «свет», «счастье», «безмятежность» и «покой»: «Окружи счастием душу достойную, / Молодость светлую, старость покойную», —пожелание, чтобы они сопровождали ее всегда: «В утро ли шумное, в ночь ли безгласную…»

В «Молитве» соблюдается принцип, разделяющий сферы — человеческую и Божественную. Проявляется он в последовательной инверсии эпитета и характеризуемого слова в тех случаях, когда упоминается сфера человеческого (свет безродный, душа пустынная, мир холодный и т.д.); прямой порядок сохраняется для сферы Божественной (яркое сияние, теплая заступница, лучший ангел). «Молитва» явилась первым в творчестве Лермонтова художественным утверждением идеала любви, оказавшего влияние, усмиряя душевную смуту героя в «Княгине Лиговской», на роман, так и не давший разрешения проблемы. Однако первый шаг — отделение суетного от непреходящего — был сделан.

Третье произведение, набросок после начала оборванного предполагавшегося, видимо, романа автобиографического характера – «Я хочу рассказать вам», хотя, возможно, и повести, подобно традиции определения жанра «Штосса». Разумеется, определение в этом случае носит условный характер, поскольку говорить о жанре недописанного

произведения не вполне корректно (в любом случае этот вопрос будет гадательным), однако всегда можно по определенным признакам пытаться определить его жанровый потенциал.

Материалов для суждений относительно прозаического отрывка, кроме собственно текста, опубликованного в сборнике «Вчера и сегодня», не существует. Автограф текста не известен, также нет сведений, подвергался ли текст обработке для издания, следовательно, судить о нем возможно только по журнальной публикации. Анализ структуры в составе предполагавшегося произведения позволяет полагать, что наиболее вероятно его жанром мог быть роман. Лермонтов употребляет слово «повесть» («Иначе я бы не мог печатать своей повести»), но не в терминологическом значении. В пользу большого повествования говорит фраза «Я хочу рассказать вам историю женщины [VI, 190], так как едва ли предполагаемая история уместилась бы на небольшом пространстве. При этом, динамика смещения фокуса внимания Лермонтова в предшествующих «Княгине Лиговской» произведениях, в которых автор проводит художественный анализ катастрофы любви, такова: в «Двух братьях» он обращен на себя через героев драмы; в «Демоне» и «Молитве» — на «деву невинную»; в «Я хочу рассказать вам» Лермонтов, видимо, намерен попытаться разгадать «непонятную женщину», историю которой хочет рассказать [VI, 191] и это намерение перейдет в «Княгиню Лиговскую». Текст отрывка содержит *сигналы* будущей прозы Лермонтова: героине истории 30 лет, как в «Тридцатилетней женщине» Бальзака (позже в «Максиме Максимыче» будет сравнение Печорина с бальзаковской кокеткой), упоминания жизни большого света («вы ее встречали ежедневно на бале, в театре, на гулянье…») предвосхищают светские сцены «Княгини Лиговской». Стиль повествования *светского дискурса* отрывка напоминает бальзаковское красноречие с обилием описаний, перечислений, сравнений, эмоциональных рассуждений, как, к примеру, в начале текста «Шагреневой кожи». Сам текст в досшедшем

до нас виде представляет собой некий *план-намерение*, что косвенно свидетельствует об отсутствии у Лермонтова в момент написания какой-нибудь ясной сюжетной интриги. Предположительно Лермонтов объединяет в замысле изображение самой сути феномена женщины с ее судьбой и жизнью в обществе, чтобы объяснить морокизмены. В тексте отрывка есть фраза, которая разовьется в «Княгине Лиговской» (в пассаже о крокодиле на дне светлого американского колодца) и в «Тамани» (в рассуждении о беспокойно-любопытных характерах): «…Надо быть взволновану сильной страстью, или иметь один их тех беспокойно-любопытных характеров, которые готовы сто раз пожертвовать жизнию, только бы достать ключ самой незамысловатой, по-видимому, загадки; но на дне одной есть уж, верно, другая, потому что все для нас в мире тайна…» [VI, 191]. Второй аргумент в пользу романа состоит во введении в предполагаемый сюжет героя, таким образом, в отрывке обещалась длительная любовная интрига. Заметим, что героя звали Александр Сергеевич Арбенин, т.е. он назван *допечоринским* именем, так что датировать создание отрывка следовало бы до времени работы над «Княгией Лиговской». В целом, возможное произведение предполагает в себе сочетание светской повести, аналитического романа, элементов романа воспитания, исповеди. Описание детства Арбенина носит демонстративно автобиографический характер, предшествующий контекст содержит такие черты автобиографизма, как, например, упоминание о «непонятной женщине», перед которой судьба поставила героя (ср. историю о женщине с сильным характером в дневнике Печорина). О.В. Миллер выделяет в отрывке две разновидности автобиографизма: «С одной стороны, развитие характера мальчика, что вполне соотносится с детскими впечатлениями Лермонтова; с другой стороны, описание болезни Саши Арбенина, который в течение трех лет не мог ходить, не мог приподнять ложки. Мемуарные свидетельства, документы не допускают возможности

отнести это к Лермонтову». Некоторые биографы преувеличивают связь между детством Арбенина и детством Лермонтова»[165][166].

Сказка «Ашик-Кериб» привлекала внимание Лермонтова тем, что в ней создается образ идеальной любви, позволяющей преодолеть морок измены раннего творчества. Ноябрь 1837 г. (запись сказки) явился поворотным временем в художественном сознании Лермонтова, определив четкий творческий принцип: в основе любого повествования о любви будет лежать ясное представление об идеале, что позволит художнику упорядочить частные, поверхностные, как казалось, случайные, любовные ситуации. Любовь, освобожденная от психологических, личностных, драматических наслоений, модифицирующих ее суть, становится высоким ориентиром для Лермонтова, и «Ашик-Кериб» безупречно выполняет эту роль. Так, каждая из любовных коллизий в «Герое нашего времени» содержит типологическую версию неидеальности земной любви; эти версии образуют системный характер и противопоставлены любви как благу и источнику жизни человека, исключающей в поздней литературе Лермонтова измену. Эти художественные идеи явились ключевыми в поэме «Демон» (1838), повести «Княжна Мери» (1840), стихотворениях «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), «Выхожу один я на дорогу» (1841), «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1841).

Во «французских» фразах Грушницкого и Печорина звучат слова, называющие три типа отношений, т.е. в повести «Княжна Мери» актуализируется система смыслов, представленных понятиями *ненависть — презрение — любовь* (в такой последовательности они выступают в рассматриваемых фразах). Анализ повести показывает, что с любовью в ней связаны идеи о бытии как провиденциальном феномене, ненависть отрицает

---

[165] *Миллер О.В.* Вопрос об автобиографизме творчества Лермонтова в связи с изучением его биографии. (Рукопись).
[166] *Андреев-Кривич С.А.* Тарханская пора. Приволжское книжное изд-во, Пензенское отд-ние, 1981.

бытие, а презрение есть среда и пространство существования человека от крайнего высокомерия до жалчайшего ничтожества. Слова «любовь», «ненависть», «презрение», впервые произнесенные по-французски, в дальнейшем получают «русское» содержание. Отношения любовь — ненависть представляют глубинную структуру смысла повести, атмосферой презрения проникнут *внешний* сюжет.

В «Герое нашего времени» Лермонтов превозмог искушение искать любовь в сколько-нибудь релевантных жизненных формах, т.е. среди пяти типов любовного конфликта (любовь как *проявление стихийных сил; любовь как встреча особей человеческого рода; любовь как социально-психологическая коллизия; любовь как брачный союз; любовь как иррациональный феномен*), и обратился к самой сущности любви, мысль о которой будет высказана в 1841 г. в последней строфе «Выхожу один я на дорогу:

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

Это единственные из известных нам строки в мировой литературе, в которых художественными средствами создается образ вечной жизни, достигаемой вечным *научением* любви. Что касается их автора, то они говорят о твердости веры Лермонтова в любовь. За несколько месяцев до их создания Лермонтов сделал в «Штоссе» следующее признание, наделив таким же упорством в стремлении к любви последнего героя своей прозы — Лугина: «…он старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела; причуда, понятная в первой юности, но редкая в человеке, который сколько-нибудь испытал жизнь» [VI, 361]. Таким образом, Лермонтова, несмотря на не отпускающее душу *безочарование,* по-прежнему не оставляла надежда на обретение любви.

2.4. Эволюция прозы М.Ю. Лермонтова (от Веры Лиговской к княжне Мери)

Прозаические произведения Лермонтова четко разделяются по времени, нельзя сказать, что какие-то из них создавались одновременно. Названное обстоятельство создаёт впечатление, словно они последовательно возникали из некоего общего замысла или, вернее сказать, что их источником являлась не оставляющая автора творческая потребность выразить нечто существенное, и, не выполнив этузадачу, он не мог оставить попыток. Другими словами, когда не удавалось воплотить желаемое, то Лермонтов переходил к следующему произведению с той же целью, что наиболее наглядно проявилось в переходе от «Княгини Лиговской» к «Княжне Мери». Роман «Княгиня Лиговская», в свою очередь, также явился продолжением творческого поиска в «Вадиме», и интервал между романами насыщался работой над «Демоном», «Маскарадом», «Двумя братьями» — произведениями, по сути, посвященными теме любви в онтологическом, феноменальном, экзистенциальном аспектах. Наложение по времени произошло лишь однажды, при записи сказки «Ашик-Кериб», но, во-первых, это был не оригинальный текст Лермонтова (хотя и неизменно включаемый в перечень его прозы), а во-вторых — роль этой сказки сказалась в разделении прозы писателя на два принципиально разных периода.

Тем не менее, можно назвать два произведения, которые нечетко разделяются по времени работы над ними, т.е. переход от одного к другому не представляется ясным — романы «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени». Установлено по биографическим эпизодам, что роман «Княгиня Лиговская» Лермонтов начал писать в конце апреля — начале мая 1836 г.[167]

---

[167] *Ден Т.П.* Примечания к роману «Княгиня Лиговская» // М.Ю. Лермонтов Сочинения в 6 томах, изд. АН СССР, М.-Л., 1954-1957, т. 6, с. 639–641.

Далее работа над продолжением романа была прервана в начале следующего, 1837 года в связи с арестом Лермонтова по делу о непозволительных стихах, дополнительным биографическим свидетельством служит и распад творческого союза с С.А. Раевским, жившим у Лермонтова до ссылки поэта. Таким образом, промежуток между началом 1837 г. и письмом от 8 июня 1838 г. Раевскому, в котором Лермонтов пишет об окончании работы над «Княгиней Лиговской», можно назвать периодом *неопределенности*, когда непродолженный текст еще не окончательно отложен в сторону, и автор словно ожидает повода, чтобы объявить о его переходе в иное качество. Обращает на себя внимание и фраза: «Роман, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится…», из нее очевидно, что разговор о романе возобновился спустя какое-то долгое время, и фраза является ответом на вопрос Раевского (конечно, говорить об этом можно лишь предположительно, поскольку содержание письма последнего неизвестно). Отмеченное обстоятельство побуждает заключить, что в течение по меньшей мере года (большая часть 1837 – первые месяцы 1838 гг.) Лермонтов, работая над отдельными частями «Героя нашего времени», не мог не учитывать *живую* еще в творческом сознании рукопись предыдущего романа.

Итак, биографическая канва событий предельно ясна, да и сам Лермонтов указывает в процитированном письме на это, говоря, что «обстоятельства переменились». И все же остается вопрос о том, что удерживает автора в близости к тексту «Княгини Лиговской» весь 1837 г., для ответа на который необходимо определить источник всей его прозы. Мы полагаем, что в основе каждого сюжета лежит творческий импульс, названный нами *запрос любви*[168]: имелось в виду и формулировалось положение о том, что какими бы темами ни осложнялись сюжеты произведений Лермонтова, они развивались исключительно как производные

---

[168] *Москвин Г.В.* Запрос любви (источник и энергия прозы М.Ю. Лермонтова) // Вест. Московского ун-та. Серия 9: Филология, изд-во Моск. ун-та , М., 2002, № 2, С. 57-69.

от проблемы любви. Так, роман «Вадим» строился на двух сюжетных линиях: частной истории семьи Вадима и Пугачевском бунте, но все действия Вадима, главного участника событий, пронизаны его потребностью в любвии стремлением к ней. Подтверждением тому служит ключевая мысль произведения. В высказывании о сущности любви [VI, 30]юноша Лермонтов высказывает свое понимание любви не как конкретного чувства, возникающего между людьми, он говорит о любви как таковой, о мировой сущности: «любовь — везде любовь» («Вадим»). Именно такое понимание любви в философии и поэтике Лермонтова явилось этапным для его прозы, и если, подобно вспышкам озарения оно проявлялось в лирике юношеского периода, в таких стихотворениях, как, например, «Не ты, но судьба виновата была...» или «Я не унижусь пред тобою…», то надличное определение феномен любви впервые получил в «Вадиме». Вместе с тем определилась яркая особенность творчества Лермонтова во всем, что касалось обращения к любви, состоявшая в последовательном разделении биографического и художественного. Иными словами, любое частное переживание должно было быть освоено художественно. И хотя в этом сказывается общий закон художественного творчества, уровень автобиографизма в текстах Лермонтова не просто чрезвычайно высок как сюжетная основа многих произведений, — жизненно пережитое пропитывает их литературную ткань.

Вопрос об автобиографизме творчества Лермонтова в связи с изучением его биографии вызывает неизменный интерес, прежде всего, когда мы говорим о его ранней лирике. Неизменно при этом поражает ее *беззащитная откровенность*[169]. Насыщенность ранних текстов автобиографическим содержанием не раз отмечалась виднейшими лермонтоведами Б.М. Эйхенбаумом, А.И. Журавлевой, Б.Т. Удодовым др. Внимательного и тонкого подхода требует и вопрос об автобиографизме

---

[169] *Миллер О.В.* Вопрос об автобиографизме творчества Лермонтова в связи с изучением его биографии. (Рукопись).

ранних драм Лермонтова «Люди и страсти» и «Странный человек», поскольку они совпадают по времени с упомянутой нами лирикой.

При переходе от биографического, личного к художественному, как нам представляется, в обращении к любви, главным был вопрос измены, и его определяющий проблемный статус в произведениях сохранялся до выбора Лермонтовым в 1837 г. сказки «Ашик-Кериб» для записи. Пожалуй, начиная с ивановского цикла (1830–1832) осознание измены разделилось Лермонтовым на две противоположные рефлексии: с одной стороны, как факт биографии частного человека, скажем, своей (назовем это событие фактом *поражения в любви)*, с другой же — биографическое уступало место пониманию философскому, освоенному в художественном дискурсе, что означало не *поражение в любви*, а *поражение любви* как таковой. С известного времени лирические тексты Лермонтова нужно читать с пониманием этого обстоятельства. К примеру, фраза «я не унижусь пред тобою» означает не то, что лирический герой не унизится как человек, т.е. не уступит в пылу соперничества, а то, что он не поступится любовью как ценностью, которая непостижимо выше человеческой гордости.

Мотив измены, явившись главным сюжетным элементом в развитии любовной коллизии в «Вадиме», в самой глубине вопроса о любви представлял его концептуальное значение. Сопоставим два текста:

Не ты, но судьба виновата была,

Что скоро ты мне изменила,

Она тебе прелести женщин дала,

Но женское сердце вложила. («Не ты, но судьба…», 1830/31).

Послушай: если б бедная собака, иссохшая, полуживая от голода и жажды, с визгом приползла к ногам твоим, и у тебя был бы кусок хлеба, один кусок хлеба… отвечай, что бы ты сделала?

— Сердце не кусок хлеба, оно не в моей власти… [VI, 74].

Из приведенных примеров видно, что юный Лермонтов разделяет любовь суетную, полагая ее свойством женского сердца, и любовь как вселенское сострадание, в котором он видит источник и цель своего стремления.

Измена Ольги тому высокому, что в ней на время пробудил Вадим, разрушила замысел романа, и он распался на несоединимые сюжетные потоки, так и оставшись не продолженным и незавершенным. В конце текста автор, так и не найдя художественных аргументов для преодоления неотвратимости измены в любви, прибегает к слабому средству — развенчать выбор Ольги и унизить удачливого соперника, не оставив тому «уже ни ума, ни сердца … один только желудок!» [VI, 117].

Так, не получив разрешения, проблема измены, т.е. поражения любви перешла в новый сюжет, порожденный биографическими обстоятельствами. В 1835 г. Лермонтов узнает, что любимая им девушка, Варвара Лопухина, выходит замуж. И дело здесь вовсе не в том, что она соглашается на замужество под давлением родителей и что были другие обстоятельства, а в том, что это оказывается возможным и неотвратимым, т.е. поражение в любви терпят не биографический автор, не его герой Жорж Печорин— поражена сама любовь.

Заметим, что ситуация, касающаяся мотива измены, формируется не в развитии сюжета, как это было в «Вадиме» (для героя изменения происходят в главахIX–X романа), — Вера Лиговская вышла замуж до начала описываемых событий. Отмеченная композиционная деталь имеет существенное значение для идеи романа, поскольку сосредоточивает внимание читателя на *нервном узле* произведения, проблеме, которую предстоит разрешить. Другими словами, ставит вопрос о том, возможно ли найти художественное средство, своего рода *противоядие*, которое остановит разрушающее действие измены. Лермонтов как сложившийся к 1836 г. художник понимает необратимость происшедшего и то, что расчет на

восстановление сердечных отношений между княгиней Лиговской и Печориным не имеет художественной перспективы, ибо противоречит правде. Невозможно также ввести в роман некое подобие любовного треугольника, скажем, посредством мужа княгини, поскольку сюжет был бы *загнан* в любовный тупик, тем более, что Пушкин в финале «Евгения Онегина» уже показал бесплодность такой фигуры для подобной цели. Таким образом, для продолжения произведения возрастает значимость третьего персонажа – чиновника Красинского, а вместе с ним, приятеля и *соавтора* Лермонтова – Святослава Раевского.

О ходе работы над романом «Княгиня Лиговская» известно очень мало, разве что точно установлено по почеркам со*авторов*, какие места в рукописи написаны кем из них, хотя выяснить подлинное участие Раевского в творческом развитии сюжета не представляется возможным. Рискнем предположить, не желая ни в коей мере принизить его роли в создании рукописи, что она (роль) может быть осознана в трех ипостасях. Во-первых, Раевский был необходим Лермонтову в его уже привычном качестве как записывающий лермонтовские тексты помощник, *соисполнитель*, благодаря которому Лермонтов мог наблюдать процесс порождения текста как бы отстраненно; во-вторых, он мог выполнять функцию своего рода *камертона,* благодаря которому писатель настраивал свой замысел, как музыкальный инструмент для исполнения сложной партитуры; в-третьих, участие Раевского можно уподобить назначению модели или натурщика для разработки образа и роли в конфликте чиновника Красинского. Роман «Княгиня Лиговская» предположительно должен был строиться на двух сюжетных линиях, с двумя главными героями, неслучайно сюжетный импульс был задан происшествием с Красинским, да и точная дата начала описываемых событий, указанная в тексте, связана, надо думать, скорее всего, с биографией Раевского.

Тем не менее, у нас нет другого полноценного источника, чтобы установить как причину остановки работы над романом (имеется в виду художественная, а не вытекающая из обстоятельств причина), так и необходимость перехода к новому сюжету. Последнее, мы полагаем, проясняется, если мы сопоставим первую запись (от 11-го мая) в «Княжне Мери» с письмом Лермонтова Марии Александровне Лопухиной, в котором он упоминает о виде из окна своей квартиры[170]. Что касается судьбы романа «Княгиня Лиговская», для нас самой важной представляется объяснение Раевскому в письме от 8 июня 1838 г. Остается вопрос о том, почему со времени дела о непозволительных стихах между приятелями, так называемыми соавторами, не возникало разговора об оставленном романе. Из переписки между ними не может быть получен ответ, потому что в нашем в распоряжении есть три записки от Лермонтова Раевскому (февраль – март 1837 г.), содержащие *требуемые* оправдания из-за неблагоприятных показаний Лермонтова относительно Раевского, и письмо (ноябрь – декабрь 1837 г.), из которого ясно, что полноценного общения между ними не сохранилось, даже если какая-то переписка была. Письмо Лермонтова (8 июня 1838 г.) дает нам ценную информацию: во-первых, из него ясно, что Раевский, возможно, впервые высказал свои обиды, и, во-вторых, спустя долгое время впервые завел разговор о совместном романе. Именно в этой связи примечателен ответ Лермонтова.

В объяснении Лермонтова привлекают к себе внимание, главным образом, два слова: «обстоятельства» и «истина». Конечно, они написаны для того, чтобы удовлетворить Раевского, мы же постараемся определить их настоящий смысл, понимание которого приблизит к художественной причине обращения Лермонтова к идее «Княжны Мери». Если связать вместе «обстоятельства» и «истину», то мы вернемся к природе лермонтовского

---

[170] *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в 6т. Т. VI. М., Л., 1957. С. 438.

автобиографизма, однако уже на ином уровне, вернее, на новом этапе жизни и творчества Лермонтова. Если раньше обстоятельства порождали сюжетную основу следующего произведения, *пропитывая* его личным опытом, что даже оказывало тормозящее действие на художественное обобщение жизненной ситуации, то начиная со среднего этапа творчества—в данном случае, ограничимся периодом 1834–1837 гг., – на первый план выходит не биографический случай, а *закон.* Например, в романе «Вадим». дело не в том, что девушка Ольга изменила своему чувству, а в том, что этого не могло не случиться. Любовный конфликт «Вадима», как в «Демоне» или «Азраиле», составила сюжетная характерная для раннего Лермонтова ситуация встречи смертной девушки и бессмертного духа, поэтому его разрешение всегда означало катастрофу для героя. Роман «Вадим» в этом отношении является своего рода переходным произведением, в котором измена как явление земное должна была быть побеждена, как желалось автору, в жизненных условиях. Другими словами, замысел Лермонтова состоял в торжестве любви над ненавистью, но в тех романных обстоятельствах он осуществиться не мог.

В «Княгине Лиговской», в отличие от «Вадима», где герой в мольбе, ярости, безумии мечется, чтобы победить стихию *женского сердца*, герой романа Жорж Печорин пережил свое несчастье, его состояние теперь определяют не страсти и протест, он испытывает некое въевшееся в его душу, как хроническая болезнь, томление под маской «лени и беззаботного равнодушия». Ни в герое, ни в его бывшей возлюбленной Вере, ныне княгине Лиговской нет сердечного, глубокого, стремления друг к другу, т.е. «обстоятельства переменились» не том смысле, что Вера замужем, а в том, что более нет *живого* чувства. В выжженной душевной среде оно возникнуть не может, и любая попытка возродить его ради создания иллюзии торжества настоящей любви, означало бы «отступить от истины». Лермонтов не видит художественных средств для восстановления утраченной гармонии. Другой

путь виделся Лермонтову в том, чтобы ввести в сюжет новое лицо — чиновника Красинского, благо и Раевский был рядом как подобие героя времени, но не лермонтовского человека. Однако за четыре сюжетных представления образ якобы перспективного чиновника и *свежей* личности развенчивается, и его перспектива *скажется* в образе Грушницкого из «Княжны Мери». Обратимся к последнему эпизоду с Красинским в «Княгине Лиговской»: «Красинский стоял у подъезда, закутанный в шинель. Вот подъехала карета; из нее вышла дама: при блеске фонарей брильянты ярко сверкали между ее локонами; за нею вылез из кареты мужчина в медвежьей шубе. Это были князь Лиговский с княгиней; Красинский поспешно высунулся из толпы любопытных зевак, снял шляпу и почтительно поклонился, как знакомым, но увы! Его не заметили или не узнали, что еще вероятнее <…> Хорошо, — подумал он, удаляясь, — будет и на нашей улице праздник», — жалкая поговорка мелочной ненависти» [VI, 182–183]. Сравним с записью в дневнике от 22 мая из «Княжны Мери»: «Под окном, в толпе народа, стоял Грушницкий, прижав лицо к стеклу и не спуская с глаз своей богини; она, проходя мимо, едва приметно кивнула ему головой. Он просиял, как солнце…» или от 13 мая: «Грушницкий следил за нею, как хищный зверь, и не спускал ее с глаз: бьюсь об заклад, что завтра он будет просить, чтоб его кто-нибудь представил княгине…» [VI, 274].

Таким образом, ясно, что роман «Княгиня Лиговская» не мог быть продолжен таким художником, как Лермонтов, который не может «отступить от истины». «Истина» же, если мы правильно понимаем слова Лермонтова, состоит не в верности обстоятельствам или событиям, жизненным фактам, а в другом. В случае «Княгини Лиговской», для того чтобы достичь цели, т.е. преодолеть роковую ситуацию поражения любви, должно быть художественное основание. Обратим внимание, что в «Вадиме» измена произошла в ходе развития сюжета, в «Княгине Лиговской» до начала

романа, поэтому в следующем произведении она должна быть по месту и роли в сюжете качественной иной.

Переход от «Княгини Лиговской» к «Герою нашего времени» обусловлен двумя группами обстоятельств: биографическими и творческими. К первой, безусловно, нужно отнести гибель Пушкина, непозволительные стихи, арест и высылку Лермонтова и Раевского из Петербурга, т.е. разрушение творческо-бытовой среды, в которой роман мог хоть как-нибудь продолжаться. Эти события также сыграли *терапевтическую* роль в судьбе Лермонтова, освободив его от затянувшегося морока воспоминаний. Видимо, Лермонтову даже не понадобилось принимать какое-нибудь принципиальное решение, делать выбор — он попросту перестал писать *безнадежный* роман.

Итак, Лермонтов пишет об обстоятельствах как об изменениях, происшедших в нем самом: он более не испытывает прежних чувств или жизненного смущения, которые были, хотя и постепенно затухая, живы на протяжении 1835–1836 гг. А роман может быть только о *живом* чувстве, следовательно, любое продолжение его будет домыслом, искажающим правду. Именно в значении «правда», а не «соответствие фактам» Лермонтов употребляет слово «истина». Другими словами, любовь поражена, любовь не восстанавливается, любые вторжения в истину не имеют художественной перспективы, как и сюжетные *инновации* с введением новых персонажей или сюжетных линий.

Готовность же, с которой Лермонтов откликается на подходящую ситуацию (Пятигорск, целебные воды, водяное общество) и адаптирует ее к сюжету «Княжны Мери» свидетельствует о том, что *замена* проблеме предыдущего романа уже созрела. Вспомним письмо Раевскому конца 1837 г.: «Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог ходить — в месяц меня воды

совсем поправили…»[171] Эпизод, упоминаемый Лермонтовым, относится к его приезду в Ставрополь к середине апреля 1837 г., однако художественная обработка ситуации применена к впечатлениям Лермонтова от пребывания в Пятигорске. Для нас важно то, что эпизод «меня на руках вынесли люди из повозки» совершенно согласуется с настоящим смыслом «Княжны Мери» и ее глубинными идеями[172]. Повторимся, что первые наброски текста повести «Княжна Мери», и уж точно — ее экспозиции, содержание которых перекликается с уже цитировавшимся письмом М.А. Лопухиной от 31 мая того же года, делаются в начале 1837 г. События повести «Княжна Мери» расположатся между двумя утрами — первого и последнего дня, т.е. первой и последней встречей, стремлением к любви и прощанием с мечтой.

По замечанию Е. Михайловой, «все автобиографические факты, стоящие за сюжетными ситуациями и образами «Княгини Лиговской», уже пропущены сквозь призму художественного обобщения»[173]. Однако проблема романа осталась неразрешенной. Большое количество персонажей (Печорин, Негурова, супруги Лиговские, Варенька, чиновник Красинский, Браницкий, Горшенко) и сложная интрига, намеченная в написанных главах, подготовляют к большой форме, между тем как на самом деле роман не образуется: интрига не создает завязки, которая соединила бы всех действующих лиц. Роман распадается на ряд сцен и эпизодов, сочетание которых не приводит к последовательно развивающемуся повествованию, подобно тому, как это произошло в «Вадиме» после начала бунта. Необходимость сообщать о прошлом своих персонажей, вставлять характеристики, описания обстановки, наружностей и т.д., явно затрудняет

---

[171] *Лермонтов М.Ю.* ПСС. Т. 6. М.-Л., 1957. С. 440.
[172] См.подробнее: *Москвин Г.В.* Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 2007. С. 21–22, 143–151.
[173] *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М.: Гослитиздат. 1957. С. 130–131.

автора. Большая форма не удается. От сплошного романа Лермонтов приходит к «цепи повестей»[174].

2.5. Романный герой ранней прозы М.Ю. Лермонтова

Е. Н. Михайлова в монографии «Проза Лермонтова» (1957) уже предпринимала попытки представить художественную прозу Лермонтова как последовательный процесс формирования образа героя времени. Так, в «Вадиме» автор «гиперболически возвеличивал самый образ героя», а «подготовительным эскизом» к образу, именем которого назовут самую эпоху <…>, была “Княгиня Лиговская”»[175]. Речь у Е.Н. Михайловой идет о Жорже Печорине.

Главные герои прозы Лермонтова представляют тип *лермонтовского человека*, в первых романах — Вадим и Жорж Печорин. Лермонтов избирает для изображения и характеристики героев во всех четырёх прозаических произведениях общий принцип, описывая в начале текста внешность (для Жоржа Печорина автор выбрал слово «наружность»), затем их притязания, действия, внутреннюю жизнь (последнее в той мере, насколько это позволяет уровень психологизма в русской литературе тех лет). Можно, таким образом, говорить об определенном дискурсе в прозе Лермонтова, содержащем чрезвычайно ценную информацию для понимания единства ее художественных целей и содержания.

Благодаря определению «лермонтовский человек», предложенному Д.Е. Максимовым[176], возможно глубже осознать идею триады *герой — лермонтовский человек — эмпирический автор*единства в творчестве Лермонтова. Речь идет о системе, или о единстве, где герой являет *эстетическую категорию*, эмпирический автор —*явление внешней жизни,* и

---

[174] *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. // О литературе. М.: Советский писатель. 1987. С. 258-259.
[175] *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М.: Гослитиздат. 1957. С. 127.
[176] «Лермонтовский человек» как герой-понятие занимает центральное место в кн. Д.Е. Максимова «Поэзия Лермонтова» (См.: *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. Л.: Советский писатель. 1959).

лермонтовский человек —соединяющее их качество. словесных портретах главных героев прозы Лермонтова лермонтовский человек получил наиболее отчетливую, развернутую и художественно аргументированную характеристику, благодаря чему отчетливо проявилась творческая стратегия писателя в последовательном создании образа героя времени. Определяющую роль в этом процессе сыграла эволюция лермонтовского романного героя.

Стилевой эклектизм «Вадима», справедливо отмеченный В.В. Виноградовым[177], имел своим источником применение романтических клише для выражения высокой нравственно-философской идеи на современном автору идейно-стилевом уровне. Портрет Вадима в начале романа полностью выдержан в романтической стилистике: первое же замечание представляет собой выделение героя среди остальных («в толпе нищих был один»); далее описание состоит из двух групп характеристик— физических и имеющих отвлеченную природу. К первой группе относятся следующие: «он был горбат и кривоног». Безобразию тела противопоставлена крепость его членов. При описании лица, после упоминания широкого лба героя, автор переходит ко второй группе характеристик, гиперболических и метафизических по характеру: «широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури» или «насмешка, горькая, бесконечная; волшебный круг, заключавший вселенную». Заключает портрет Вадима рассуждение героя перед святыми вратами: «Если б я был чорт, то не мучил бы людей, а презирал бы их: стоят ли они, чтоб их соблазнял изгнанник рая, соперник Бога!.. другое дело человек; чтоб кончить презрением, он должен начать с ненависти!» [VI, 8]. Именно эти мысли явились начальными для проблематики романа. Заключительным штрихом в описании героя было

---

[177] *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М.Ю. Лермонтов. Т. 43–44. М.: изд. АН СССР, 1941. С. 541–558.

замечание о страсти, владевшей сердцем и чувствами героя, в соответствии сней изображалась *психическая* подвижность его лица: «глаза блистали», «беспокойные брови», «худые щеки покрывались красными пятнами». Три цвета выделяются на его лице: желтый лоб, синяя жила, пересекающая неправильные морщины, красные пятна на щеках.

В жанрово-стилевой манере «Вадим» ориентирован на французскую прозу (Ф.Р. Шатобриан, «Рене», «Атала»; В. Гюго «Бюг-Жаргаль», «Собор Парижской Богоматери»), однако русский сюжет романа (Пугачевское восстание, национальный быт, типы, нравы) компенсирует романтическую стилевую инерцию.

Итак, первый портрет чрезвычайно выразителен, хотя страдает стилевой зависимостью, или инерцией, поэтому не конструктивен для создания образа героя времени; его характер выражает скорее смятение чувств и души юного автора. Тем не менее, некоторые черты и качества Вадима будут переданы следующему герою прозы Лермонтова — Жоржу Печорину.

В первой главе «Княгини Лиговской» автор, представляя героя, прежде всего, описывает его наружность, при этом основные конституирующие его внешний портрет черты сохраняются, хотя с тем изменением, что они переходят в класс обыденных, нейтральных характеристик. Перед описанием сразу же дается общая оценка наружности Печорина — «к несчастью, вовсе не привлекательная». Романтическое безобразие Вадима сменяется замечанием иной стилистики: «Он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен»; а акцентированное качество Вадима — крепость его членов и «привычка к трудам «позорного состояния» нищего» —передано Печорину уже в *спокойной* манере: герой «казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению». В обоих случаях лицо героя смуглое, «полное выразительности», хотя у Печорина более сдержанное в проявлении чувств. Отступление от романтических клише в

«Княгине Лиговской» не означает, тем не менее, что Лермонтов оставляет основной принцип романтизма в обрисовке главного героя, он сохраняет за ним качество исключительности: «но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека». Так автор дает понять, что «лень и беззаботное равнодушие» лишь *наружная видимость*; кроме этого, выделяется ряд других контрастов в характере и поведении Жоржа Печорина: осторожная походка и отрывистые жесты, недоверчивость или гордость как причина сокрытия чувств, звуки то густые, то резкие, смущение или едкая речь. Этот ряд можно продолжать. Изображение противоречивости героя подготавливает обобщение: «свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, что бы могло обличить характер и волю». Примечательно, что Лермонтов выбирает для выделения героя в обществе разные определения: для социального контекста — свет, для романтического — толпа («толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то…»).

В «Вадиме» сказано, что у героя «в глазах блистала целая будущность», это обещание сопровождается неистовыми гиперболами: «величайший порок», «безграничное несчастие», «чудесный обманщик», «бесконечная насмешка», «вечность» и т.п. Обещание будущности Жоржа Печорина развивается, но аргументируется значительно более внятно: не нищие угадывали в Вадиме величие, а Лафатер и его последователи прочли бы на лице героя «глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности…» Заметим, что отмеченные ожидания в отношении героя заканчиваются ко времени создания «Героя нашего времени». И, наконец, в «Княгине Лиговской» появляется чрезвычайно перспективная для развития прозы Лермонтова деталь: портрет Лары, как называл его Жорж Печорин, деталь, которая получит оригинальное развитие далее в портрете старика в «Штоссе».

Таким образом, портрет героя «Княгини Лиговской» содержит следующие стилевые черты русской прозы 1830-х гг.: реликтовые признаки романтизма (обнаруживаются в теме *личность и общество*), натуралистические мотивы, социальная проблематика светской повести, мистическая атмосфера, начинающие проявляться приемы и свойства реалистической поэтики.

Создание образов героев происходит, помимо портретного представления, в объеме всего произведения. Более того, романный мир как художественная реальность рождается *из героя* и должен быть равен, гомогенен своему источнику. Его структура и качество определяются характером героя, масштабом личности и, главное, генезисом его образа. Другими словами, настоящее значение имеют не только и не столько выдающиеся или особые качества героя, сколько глубина, объем его *корневой* системы и *пространство* и насыщенность его жизни как среды обитания. В художественной литературе высказанное положение обнаруживается в заданной сюжетной ситуации и перспективе текста.

В образе Вадима сошлись разные типы героев европейской литературы. Литературное время, охватывающее круг этих героев, составляет примерно 60 лет. Небезынтересно, что этот срок отделяет работу Лермонтова над «Вадимом», как и написание Пушкиным романа «Капитанская дочка», от исторического события, легшего в основу сюжетов обоих произведений. Что же касается генеалогии образа «Вадима», то ее следует вести от братьев Мооров из «Разбойников» Шиллера. Показательно, что В.М. Маркович, очерчивая круг конституирующих образ Вадима чертам героев, начинает именно с Карла Моора (хотя Франц Моор вовсе не чужд некоторым качествам Вадима). Надо полагать, что роман «Вадим» создавался в духе *пробного* названия романа «Герой нашего времени» — «Один из героев начала века». Отчасти это соображение могло стать ответом на стойкое недоумение Э.Г. Герштейн, не поверившей, что Лермонтов

намеревался именно так назвать роман о Печорине. Однако можно предполагать, что акцент в понимании «один»,дополнялся словом «героев», поскольку собирательность образа Вадима была естественной установкой молодого романиста[178].

Вадим оказался героем, как бы рассеянным в пространстве нового времени. Какую постоянную, фундаментальную мысль мог выразить такой герой? Он всегда за пределами любой определенности, представая перед читателем, скорее, как *впечатление*, чем как *суть*. Вадим оказывается еще и героем, *затерявшимся* между эпической эпохой народного бунта и буйством романтической личности. Такая неконкретность привела юного, но уже взыскательного художника Лермонтова к необходимости прервать работу над романом. Недаром Лермонтов отозвался о нем в письме М.А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. как о «сплошном отчаянии».

В противоположность Вадиму герой следующего незаконченного романа Лермонтова, «Княгиня Лиговская» (1836–1838), Жорж Печорин — образ, имеющий определенное социальное и психологическое *измерение.* Если Вадим — герой *космический*, то Жорж Печорин —*бытовой*, вполне подпадающий под определение «один из героев нашего века». Дело здесь вовсе не в *узости* героя — масштаб личности, художественный потенциал образа ощущаются на протяжении всего текста произведения — дело в том, что Печорин в «Княгине Лиговской» представляет частный случай характерологии времени, но за все время и за всех отвечать не может. Работа над романом прерывается, по признанию самого автора в письме к С.А. Раевскому от 8 июня 1838 г., поскольку «обстоятельства, которые составляли его <романа> основу, переменились, а я, знаешь, не могу в этом случае отступить от истины». Можно, конечно, рассматривать объяснение Лермонтова как предлог к прекращению работы над романом и остановке

---

[178] *Герштейн Э.Г.* Герой нашего времени М.Ю. Лермонтова. М.: Художественная литература. 1976.

отношений героев и как следствие отсутствия перспективы развития художественной ситуации в будущем. Творческое преодоление же подобной зависимости неизменно являлось задачей и достоинством лермонтовских произведений. Более того, к моменту написания письма Раевскому у Лермонтова уже был в начальном приближении нужный ему герой — Григорий Александрович Печорин, уже был сделан первый набросок «Тамани», и писатель, очевидно, размышлял над интригой и идеей будущей повести «Княжна Мери». К тому же, по-видимому, работа над произведением еще не определенного или неясного жанра уже происходила в творческом сознании Лермонтова.

Важнейшим фактором происхождения героя является сюжетная ситуация. Именно она придает устойчивые и релевантные признаки образу, определяет его статус в художественной реальности произведения. Так, образ Вадима складывается в двух *мощных* сюжетоорганизующих ситуациях: личная история, задающая энергию мести для развития сюжета, и масштабное историческое событие. Эти ситуации находятся в явном противоречии, поэтому и роман не может быть завершен в силу *разноприродности* его сюжетных источников. В «Княгине Лиговской» единственной сколько-нибудь отчетливой сюжетной ситуацией, способной дать начало и продолжение роману, оказалась измена девичьей любви Верой Лиговской (так переживает свое положение Жорж Печорин). Этот свершившийся факт необратим в пределах ценностной философии Лермонтова, что препятствует дальнейшей разработке сюжета.

2.6. Роль сказки «Ашик-Кериб» в формировании идеи любви в творчестве М.Ю. Лермонтова

Запись сказки «Ашик-Кериб» обнаружена среди бумаг М.Ю. Лермонтова после его смерти. Она была впервые опубликована в

литературном сборнике «Вчера и сегодня»[179], а затем неизменно включалась в собрания прозаических произведений писателя. Вместе с тем следует учитывать, что эта запись представляет собой «только текст непосредственно слышанной сказки, но ни в коем случае не подготовленную к печати литературную редакцию». Слова о «непосредственно слышанной сказке» нуждаются в уточнении. В полемике с А.В. Поповым, высказавшим предположение, что запись грузинского варианта азербайджанской сказки (запись сделана в 1930 г. в Грузии, селение Талиси) может оказаться вернувшейся в фольклор лермонтовской сказкой и что поэт услышал сказку из «уст бродячего певца-ашуга» в Шемахе[180], И.Л. Андроников утверждает: «Лермонтов не мог написать сказку со слов ашуга: он не знал азербайджанского языка». Между тем в изложении своей версии у И.Л. Адроникова нет полной ясности. Исследователь пишет: «А в том, что Лермонтов записал сказку со слов азербайджанца, нет никаких сомнений»[181]. Более того, он говорит об «обмолвке рассказчика» (в записи Лермонтова вместо имени соперника Ашик-Кериба Куршуд-бека появилось в одном месте имя Шах-Валат, что писатель, заметив, исправил). Поскольку Лермонтов не знал азербайджанского языка, И.Л. Андроников делает единственно возможный для своей версии вывод: «Лермонтов знал (примечательно слово «знал», поглощающее в себе все формы знакомства со сказкой — *Г.М.*) сказку не от профессионального исполнителя, а от какого-то образованного азербайджанца, которому она была известна в нескольких вариантах»[182]. Таким образованным азербайджанцем, по предположению И.Л. Андроникова, был поэт М.Ф. Ахундов, у которого Лермонтов, так же предположительно, мог брать уроки азербайджанского языка. Следовательно, нельзя утверждать с какой-либо определенностью, какой

---

[179] Вчера и сегодня.Кн. 2, 1846, с. 159–167.
[180] *Попов А.В*. Лермонтов на Кавказе. Ставрополь. 1954.
[181] *Андроников И.Л.* Лермонтов в Грузии в 1937 году. Советский писатель. М., 1955.
[182] *Андроников И.Л.* Ученый татарин Али. // Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964. С. 362.

текст (устный или письменный) и на каком языке воспринимал Лермонтов, как происходило творческое общение, как переносился текст на бумагу, т.е. было ли это неоднократное устное предъявление сказки или же Лермонтов быстро записывал, едва поспевая за сказителем, или, возможно, было обращение к письменному источнику, или запись-перевод с помощью своего предполагаемого образованного учителя. В любом случае ясно, что без сведений об источнике, т.е. варианте и форме сказания об Ашик-Керибе, разговор о способе восприятия и обработке сказки остается малопродуктивным.

Почти все исследователи сходятся во мнении, что лермонтовский «Ашик-Кериб» представляет азербайджанский вариант (дастан) этого восточного сказания, бытующего в многочисленных национальных версиях. Первым вариантом, с которым была сопоставлена лермонтовская сказка, была Шемахинская запись (1892 г.), — она и дала идею об азербайджанском источнике. И.Л. Андроников, ссылаясь на наблюдения азербайджанского исследователя М. Рахили[183] и мнение тюрколога М.С. Михайлова[184] об отнесенности всех восточных слов к азербайджанскому языку, пишет: «…нет никаких сомнений, что сказку эту Лермонтов слышал из уст азербайджанца». Между тем М.К. Азадовский, отмечая явное преобладание азербайджанских слов в сказке, говорит о присутствии в ней арабских, армянских, иранских и турецких элементов[185]. Сам же М.С. Михайлов пишет, что восточные слова не относятся, а «могут быть отнесены» к азербайджанскому языку. Буквально же перед приведенным выше выражением М.С. Михайлов замечает следующее: «За исключением кабардинского слова «тхе» все вышеприведенные слова из произведений Лермонтова (имеются в виду «Бэла» и «Ашик-Кериб» —*Г.М.*) могут быть отнесены к тюркским языкам, в

[183] *Рахили М.* Лермонтов и азербайджанская литература. «Бакинский рабочий». 1939, № 237.
[184] *Михайлов М.С.* К вопросу о занятиях М.Ю. Лермонтова «татарским языком» // Тюркологический сборник. Изд. АН СССР. М.-Л., 1951.
[185] *Азадовский М.К.* Комментарий к «Ашик-Керибу» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Изд. Ереванского университета. Ереван. 1974.

том числе и к азербайджанскому языку, с учетом того, что слова «Аллах», «ашик», «валлах», «мауля», «селям-алейкум» — арабского происхождения, слова — «карван», «намаз», «саз» и «караван-сарай» — персидского происхождения»[186]. Более того, свои аргументы М.С. Михайлов приводит не по поводу азербайджанского источника лермонтовского «Ашик-Кериба», а по поводу того, что Лермонтов изучал азербайджанский язык.

Отнесенность восточной *терминологии* к тому или иному языку, безусловно, представляется веским, но не окончательным аргументом для идентификации варианта-источника лермонтовской сказки. Не менее важным является ее сюжетная и мотивная соотнесенность с различными вариантами и версиями сказания. Так, Сафура Якубова указывает, что «почти полное соответствие тексту сказки Лермонтова представляет вариант азербайджанского дастана, запись которого была сделана фольклористом Ахлиманом Ахундовым в 1944 г. в селении Ахмедли Лачинского района со слов Мешеди-Дадаша Ахмед Оглы»[187]. Сближаются с лермонтовским «Ашик-Керибом» один из армянских вариантов (записан в 1935 г. в Зангезурском районе Армении фольклористкой Р.Р. Орбели со слов восьмидесятилетнего ашуга Адама Суджаяна) и грузинский вариант азербайджанской сказки (записан в 1930 г. в селении Талиси, недалеко от Ахалцихе в Грузии; рассказывал этот вариант семидесятилетний грузин-магометанин, крестьянин Аслан Блиадзе). С.А. Андреев-Кривич отметил близость кабардинского варианта лермонтовскому, обратив внимание на совпадение сюжетных деталей и особенно на запись имени героини[188], в то время как С.З. Якубова, напротив, полагает, что «кабардинская сказка <…> представляет собой прямую разработку лермонтовской», поскольку она была

---

[186] *Михайлов М.С.* К вопросу о занятиях М.Ю. Лермонтова «татарским языком». // Тюркологический сборник. 1. Изд. АН СССР. М.-Л., 1951.
[187] *Якубова С.З.*Азербайджанское народное сказание «Ашыг-Гариб».Изд. АН Азербайджанской ССР. Баку, 1968. С. 174–175.
[188] *Андреев-Кривич С.А.* Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Кабгосиздат. Нальчик, 1946.

переведена на кабардинский язык в 1864 г. просветителем Кабарды Гари Атажукиным. С.А. Андреев-Кривич, комментируя слова в лермонтовской сказке о том, что Ашик-Кериб прославлял «древних витязей Туркестана», проводит параллели с туркменским дастаном о Шасенем и Гарибе, но не настаивает, впрочем, на какой-либо его связи с «Ашик-Керибом» Лермонтова, а указывает на «соответствия в сюжетных схемах «Лейли и Меджнуна» Низами Гянджеви и «Ашик-Кериба».

Следует остановиться и на том, что Лермонтов дал подзаголовок своей записи — «турецкая сказка». Это обстоятельство привлекает внимание как к проблеме жанра, так и к этнокультурному характеру источника. С.А. Андреев-Кривич отмечает, что в лермонтовском автографе из 26 случаев называния имени героя сказки в 15-ти он назван «Ашик-Керим», а в 11-ти — «Ашик-Кериб»[189] (принципиальной разницы значений этих имен мы коснемся ниже). В связи с этим исследователь указывает на повести в армянском и азербайджанском фольклоре (соответственно «Ашик-Кярам» и «Асли и Керем»), в которых герои гибнут, но любовь побеждает. Такое сближение имеет определенные основания, если вспомнить, что Магуль-Мегери на свадьбе «держала в одной руке чашу с ядом, а в другой острый кинжал: она поклялась умереть прежде, чем опустит голову на ложе Куршуд-бека».

Что касается определения сказки как «турецкой», то существует несколько гипотез. Так, М.К. Азадовский предполагает, что «данная сказка была рассказана Лермонтову каким-либо местным ашугом, несомненно азербайджанцем по происхождению, но в репертуаре и речи которого, как это обычно у кавказских ашугов, отразились разнообразные этнолингвистические течения: сам же он, по всей вероятности, усвоил эту сказку от какого-нибудь турецкого певца (в сказке героиня — дочь турецкого

---

[189] Там же.

купца), отчего и подзаголовок: “Турецкая сказка”»[190]. «Видимо, тот, кто рассказывал Лермонтову историю любви и скитаний Ашик-Кериба, знал о ее турецком происхождении,» — пишет И.Л.Андроников. С большей определенностью высказывается по этому вопросу А.В. Мануйлов, утверждая, что сказание об Ашик-Керибе было известно на Кавказе как турецкое[191]. С. Якубова, видимо, не склонна поддерживать «турецкую версию» подзаголовка лермонтовской сказки и разделяет точку зрения И.К. Ениколопова о том, что под словом «турок» подразумевались азербайджанцы, тогда как «тюрками» называли таджиков[192]. Для более удовлетворительного ответа на вопрос об определении «турецкая сказка» необходимо, конечно, иметь какие-нибудь сведения об осведомленности самого Лермонтова о происхождении бытовавшего на Кавказе сказания.

Можно сделать промежуточные выводы о записи, источнике и происхождении лермонтовского «Ашик-Кериба.

1. До нас не дошли точные сведения ни о времени и месте записи сказания Лермонтовым, ни о том, от кого и на каком языке писатель узнал его и какой была форма предъявления сказания, ни, тем более, о том, как осуществлялась сама запись и вероятный перевод на русский язык.

2. Нуждается в уточнении вариант источника сказания, с которого была осуществлена запись, т.е. нужен, прежде всего, поиск убедительных и корректных аргументов в пользу как азербайджанской версии, так и других.

3. Невыясненной остается степень осведомленности Лермонтова относительно бытования термина «турецкий» на Кавказе.

Таким образом, сколько-нибудь удовлетворительная реконструкция текста-источника, что позволило бы определить, какой обработке подвергся текст, пока не представляется возможной. Между тем вопрос о степени и

---

[190] *Азадовский М.К.* Комментарий к «Ашик-Керибу» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Изд. Ереванского университета. Ереван. 1974.
[191] *Мануйлов В.А.* М.Ю. Лермонтов и его запись сказки об Ашик-Керибе // Ашик-Кериб. Сборник к постановке балета в Ленинградском гос.акад. Малом оперном театре. Л., 1941.
[192] *Ениколопов И.К.* М.Ю. Лермонтов. «Ашик-Кериб». Турецкая сказка. Тбилиси, 1941.

характере обработки текста сказания Лермонтовым чрезвычайно важен для дальнейшего изучения идейного и тематического состава его творчества.

Следовательно, единственным доступным решением становится отношение к лермонтовскому тексту «Ашик-Кериб» как тексту оригинальному, т.е. творчески обработанному и репрезентирующему художественные идеи Лермонтова во всем объеме его творчества.

Ведущей стратегией в изучении влияния на Лермонтова сказания об Ашик-Керибе является прояснение вопроса о том, что могло вызвать интерес писателя к нему, т.е. какие сюжетные и мотивные элементы, сообразные духу сказания, можно обнаружить в его творчестве до 1837 г. (предполагаемого времени записи сказания) и отражение их в совпадающих и последующих по времени произведениях. В этой связи представляется возможным привести следующие соображения.

Давно замечено, что в основе сказания об Ашик-Керибе лежит типовой в мировом фольклоре и его авторских вариациях сюжет «возвращения мужа на свадебный пир жены». В прозе Лермонтова этот сюжет в явном виде не представлен, но есть некоторые основания усматривать в ней проявление интереса к более общей и емкой ситуации, которая хотя и порождает многочисленные сюжетные решения, тем не менее, имеет в одном из своих выражений инвариант, противоположный тому, который формирует сказание об Ашик-Керибе. Речь идет о трехкомпонентной ситуации *любовь — разлука — встреча*. Сюжет «возвращения мужа на свадебный пир жены» представляет собой завершение классического развития этой ситуации: *любовь — разлука — верность (как правило, искушаемая) — счастливая встреча*. Противоположное решение ситуации предполагает изменение в третьем ее компоненте: *любовь — разлука — измена — встреча*. Именно это решение встречается в раннем прозаическом творчестве Лермонтова.

В «Вадиме» мотив измены возникает одновременно с приездом в имение Палицына его сына Юрия. Вадим слышит звон дорожного

колокольчика, этот звон его «тревожит», «и непонятное предчувствие как свинец упало на его душу». Тут же, через абзац и в очевидной связи с событием, в романе появляется следующий пассаж:

В тот век почты были очень дурны, или лучше сказать они не существовали совсем; родные посылали ходока к детям, посвященным царской службе… но часто они не возвращались, пользуясь свободой; — таким образом однажды мать сосватала невесту для сына, давно убитого на войне. Долго ждала красавица своего суженого; наконец вышла замуж за другого; на первую ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель; «она моя», говорил он — и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей — где на месте сердца у него была кровавая рана; призвали попа со крестом и святой водою; и выгнали опоздавшего гостя; и выходя он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его. Ровно через сорок дней невеста умерла чахоткою, а супруга ее нигде не могли сыскать.

Таково предание народное; обратимся к повести нашей [VI, 36].

В приведенном примере легко заметить реализацию трагического варианта общей ситуации, связанной с разлукой и возвращением. В случае, когда за разлукой следует измена, «возвращение мужа на свадебный пир жены», т.е. в ситуацию, в которой возможна счастливая развязка, становится неактуальным; ибо сама измена уже исключила эту возможность. Поэтому возвращение мужа (жениха) переносится в сюжетных реализациях такого типа на любой момент после измены или свадьбы, и встреча тогда приобретает, в зависимости от времени и обстоятельств ее осуществления, драматический или трагический характер. В рассказанном выше «предании» представлена сюжетная модификация: «возвращение мужа (жениха) в брачную ночь жены (невесты)».

Соотносятся с отмеченным выше еще два эпизода из воспоминаний молодого Палицына о своем любовном опыте до Ольги в «Вадиме». Они

представляют собой первые попытки разработки сюжетов будущих прозаических произведений.

Первое воспоминание развивается по следующей схеме:

- любовь: «Но вот настал возраст первых страстей, первых желаний <…> Анютка, простая дворовая девочка, привлекла его внимание; о сколько ласк, сколько слов, взглядов, вздохов, обещаний — какие детские надежды, какие детские опасения!»
- разлука: «Но ему говорят, что пора служить… он спрашивает зачем! Ему грозно отвечают, что 15-ти лет его отец был сержантом гвардии; что ему уже 16-ть, итак… итак… заложили бричку…»
- расставание: «Юрий встретил ее глаза неподвижные, полные слезами; она из-за дверей долго на него смотрела… он не мог решиться подойти, поцеловать в последний раз ее бледные щечки, он как вихорь промчался мимо нее, вырвал свою руку из холодных рук Анюты, которая мечтала хоть на минуту остановить его…»
- встреча: «Но что же! Он ее увидел 6 лет спустя… увы! Она сделалась дюжей толстой бабою, он видел, как она колотила слюнявых ребят, мела избу, бранила пьяного мужа самыми отвратительными речами <…> он должен был изгладить из своей памяти как умершую эту живую, черноглазую, чернобровую девочку…»

Разработка приведенной сюжетной схемы легла в основу любовного конфликта в «Княгине Лиговской», по сути, сюжетоорганизующей ситуации в романе — отношений Жоржа Печорина и Верочки:

- любовь: «Вечерние прогулки имели необходимым следствием объяснение, потом клятвы в верности <…> они стояли вдвоем на балконе, какой-то невидимый демон сблизил их уста и руки в безмолвное пожатие, в безмолвный поцелуй!..»

- разлука: «В это время открылась Польская компания <…> Он почти на коленах выпросил у матери позволение вступить в Н… гусарский полк, стоявший недалеко от Москвы»
- расставание: «… она выслушала его молча и устремила на него укоризненный взгляд, не веря, чтобы какие бы то ни было обстоятельства могли его заставить разлучиться с нею: клятва и обещания ее успокоили <…> Она сама схватила его за руку, крепко ее сжала и произнесла неверным голосом: «Я никогда не буду принадлежать другому»
- измена: «Варенька привезла ему поклон от своей милой Верочки, как она ее называла, — ничего больше как поклон. Печорина это огорчило — он тогда еще не понимал женщин. Тайная досада была одна из причин, по которым он стал волочиться за Лизаветой Николаевной, слухи об этом, вероятно дошли до Верочки. Через полтора года он узнал, что она вышла замуж»
- встреча: «Жорж, пристально устремив глаза на Веру Дмитревну, старался, но тщетно, угадать ее тайные мысли; он видел ясно, что она не в своей тарелке, озабочена, взволнована. Ее глаза то тускнели, то блистали, губы то улыбались, то сжимались; щеки краснели и бледнели попеременно: но какая причина этому беспокойству?..» Муж Веры описан так же уничижительно, как был упомянут муж Анюты в «Вадиме» («пьяный муж»): «… у окна стоял другой в сертуке, довольно сухощавый, с волосами, обстриженными под гребенку, с обвислыми щеками и довольно неблагородным выражением лица».

Второе воспоминание Юрия Палицына связано с его любовным приключением на войне. Короткая любовная история русского офицера и пленной турчанки выписана довольно *сумбурно,* с избыточной эмоциональностью, неясными мотивировками, поэтому история распадается на три почти автономных фрагмента. Вместе с тем сама ситуация насыщена идеями, которые получают оформление и раскрытие на позднем этапе прозы

Лермонтова. В ней также содержится мотив измены, хотя и весьма своеобразно реализуемый. Пленница Зара живет две недели в палатке Юрия, между ними страстные отношения, но затем она неожиданно для героя решает заколоть его, спящего, кинжалом. На упреки, обвинения и требования объяснений, она отвечает, что хочет свободы. Юрий отпускает девушку, а на следующее утро обнаруживает ее в другом шатре, в объятиях артиллерийского поручика. В результате он, вернувшись на родину, «решился мстить изменой всем женщинам вместо одной». Автор иронически замечает по этому поводу: «чрезвычайно покойная и умная выдумка», — что свидетельствует о двойственном отношении его к измене, т.е., с одной стороны, измена обнаруживает себя в отношениях любви повсюду, поэтому мотив этот проникает во всю его раннюю прозу; с другой — Лермонтов-писатель стремится преодолеть частно-психологическое, бытовое отношение к проблеме.

В основе сюжетного фрагмента из «Вадима» об истории отношений между Юрием Палицыным и пленной турчанкой и в основе сюжета повести «Бэла» из «Героя нашего времени» лежит общая ситуация, однако идея любви в этих произведениях представляется по-разному, если не сказать противоположные. В «Бэле» нет мотива измены, нет ни соперника, ни соперницы — любовь двоих не искушается земными соблазнами. И хотя повесть завершается трагически, глубинные причины трагедии, выразившиеся в гибели героини и в невозможности существования на земле чудесной любви, созданной человеком, находятся в сфере проблематики любви человеческой и любви Божьей.

Таким образом, 1837 г., разделивший раннюю прозу Лермонтова («Вадим» и «Княгиня Лиговская») и «Герой нашего времени» (к этому году относится начало работы над романом), сюжет сказки «Ашик-Кериб» следует считать поворотным в художественном сознании Лермонтова-прозаика. Этим годом и датируется запись Лермонтовым сказки «Ашик-

Кериб», в которой создан образ идеальной любви. В творчестве Лермонтова начинает определяться четкий принцип: в основе любого повествования о любви лежит ясное представление об идеале, что позволяет художнику упорядочить частные, поверхностные, как казалось случайные, любовные ситуации. Любовь, освобожденная от психологических, личностных, драматических наслоений, модифицирующих ее суть, становится, начиная с 1837 года, своего рода ориентиром для Лермонтова. Так, каждая из любовных коллизий в «Герое нашего времени» содержит типологическую версию «неидеальности» земной любви; эти версии образуют системный характер. «Ашик-Кериб» безупречно выполняет роль «высокого ориентира» для Лермонтова-прозаика.

Образ Ашик-Кериба, система значений, ассоциированных с его именем, могут быть соотнесены с «я» автора и его героев-протагонистов (Печорин и путешествующий литератор) в «Герое нашего времени». В имени Ашик выделяются два важных значения: «певец» и «влюбленный», в имени Кериб — «странник», «чужеземец». Отмеченные значения являются, на наш взгляд, основными и глубинными типологическими характеристиками героев-*организаторов* повествовательной структуры романа. Эти характеристики определяют развитие смысла в романе и его модальность.

Примером того, что Лермонтов учитывал сюжетные мотивы и дух «Ашик-Кериба» при создании «Героя нашего времени», может служить следующее сопоставление. На свадьбе Магуль-Мегери Ашик-Кериб поет:

Утренний намаз творил я в Арзиньянской долине, полуденный намаз в городе Арзруме; перед захождением солнца творил намаз в городе Карсе, а вечерний намаз в Тифлизе.

В начале главы «Максим Максимыч» путешествующий литератор так описывает свое путешествие во Владикавказ (заметим, что он едет «на перекладных из Тифлиса»):

Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелье, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владыкавказ.

Внимание к сказке «Ашик-Кериб» непосредственно перед началом работы над «Героем нашего времени» становится дополнительным свидетельством не только общего интереса Лермонтова к фольклору и обращения к нему на протяжении всего творчества. Любовная ситуация и ее разрешение в «Ашик-Керибе» содержит типологические признаки, позволяющие соотносить это народное сказание с архетипическими, мифологическими, фольклорными источниками глубинных сюжетных схем и идей повестей, составляющих «Герой нашего времени», особенно в художественной разработке темы любви, которая является основной для развития сюжета произведения[193].

2.7. Значение романа «Княгиня Лиговская» как произведения, связывающего второй и третий этапы прозы М.Ю. Лермонтова

Роман «Княгиня Лиговская» начат Лермонтовым в 1836 г. непосредственно после написания драмы «Два брата» — биографический и творческий факт, подтверждающий преемственность основного конфликта двух произведений. Центральная сюжетная интрига романа строится на ситуации замужества возлюбленной главного героя Жоржа Печорина — Веры, впоследствии княгини Лиговской, с нелюбимым князем Лиговским. Любовный конфликт романа вырастает из ведущего мотива в теме любви раннего и среднего периодов творчества Лермонтова (1828–1837 гг.) — *мотива измены*. Работа над романом продолжалась весь 1836 г, была прервана в начале 1837 г., в связи с гибелью Пушкина, делом о

---

[193] *Москвин Г.В.* Сказка «Ашик-Кериб» и ее роль в любовном конфликте романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: Русская и национальные литературы. Ереван, 2011. С. 152–167.

«непозволительных стихах» как реакцией на стихи Лермонтова «На смерть поэта» и арестом Лермонтова. Мысль о развитии сюжетной линии *Печорин — Княгиня Лиговская* была оставлена предположительно в мае 1837 г. В письме к М.А. Лопухиной имеются сближающиеся с началом повести «Княжна Мери» описания: «У меня здесь очень славная квартира; из моего окна я вижу каждое утро всю цепь снеговых гор и Эльбрус» [VI, 438], свидетельствующие о переносе творческого интереса Лермонтова на кавказский сюжет. Полная остановка работы над романом признана в письме к С.А. Раевскому от 8 июня 1838 г.

Автограф романа написан тремя почерками: треть текста выполнена рукой Лермонтова, остальной текст написан С.А. Раевским, за исключением двух отрывков, написанных А.П. Шан-Гиреем. Заглавие «Княгиня Лиговская» считается поздней припиской, первоначально значилась надпись: «Роман»[194].

Роман «Княгиня Лиговская» имеет автобиографическую основу: в нем отразился жизненный опыт автора (детство, выход из университета и переезд в Петербург, поступление в юнкерскую школу, петербургская жизнь, молодые впечатления светской жизни, чувство к В.А. Лопухиной). Основные герои романа имеют прототипы в реальности или коррелирующие со знакомыми из окружения Лермонтова черты. Чета Лиговских имеет прототипами В.А. Лопухину и Н.Ф. Бахметева, за образами Жоржа Печорина и чиновника Красинского угадываются сам автор и С.А. Раевский, в сюжетной линии Жорж Печорин — Лиза Негурова находит художественное отражение история личных отношений Лермонтова и Е.А. Сушковой. Остальные герои представляют собой галерею нравов и характеров Петербурга, в чем продолжаются традиции «Горя от ума» (А.С. Грибоедов) и «Странный человек» (М.Ю. Лермонтов). В романе развивается наиболее

---

[194] Впервые он опубликован в «Русском Вестнике» (1882, т. 157, январь, стр. 120–181) с искажениями.

существенный до 1837 г. принцип творчества Лермонтова: художественное освоение действительности и поиск перспективы преодоления жизненного противоречия — измены. Образ сестры Печорина Вареньки, выполненный в ауре игры, света и радости, объединяет характерные черты утраченной Варвары Лопухиной и *будущей* героини —княжны Мери.

В соответствии с логикой и историей развития русской прозы 1830-хгг. и ее жанрово-стилевых тенденций, Лермонтов оставляет романтический стилевой литературный дискурс к 1834 г. (показательными в этом отношении оказываются сцены зверского убийства старика и его дочери в финале «Вадима» и Лейлы в поэме «Хаджи Абрек» (1834)). Роман «Княгиня Лиговская» содержит натуралистические и социальные черты как следствие *скорой* художественной адаптации гоголевской повести, а также признаки социального, исторического, персонажного, изобразительного фона светской повести времени. Непосредственным литературным источником «Княгини Лиговской» считается роман Пушкина «Евгений Онегин». Произведение Лермонтова играет в русской литературе новаторскую роль в развитии повествовательной техники в русской прозе (изображение внутренней жизни Печорина, сцены с изменением художественных кругозоров героев, применение различных стилистических регистров языка, лексического диапазона). Установка на фактологическую точность в описании времени и места событий многофункциональна: создание впечатления реальности происходящего, создание повествовательных основ для романа *действительности*, выделение знаковых для субъекта повествования эпизодов личной жизни. Жанр «Княгини Лиговской» определяется как первый социально-психологический реалистический роман в русской литературе.

Образ главного героя романа Жоржа Печорина является второй, после оборванного романа «Вадим» (1831–1834), попыткой создания образа романного героя времени — типа лермонтовского человека. В отличие от

Вадима, неистового романтического героя со вселенской претензией, Печорин в социально-бытовом и культурном плане охарактеризован определенно, как петербуржец, гвардейский офицер, представитель светского общества. В нем заметно ослаблены признаки исключительности, свойственные Вадиму, их место занимают типизированные черты: герой охарактеризован как человек своего круга, с его нравами и социальной психологией. При этом Печорин сохраняет такие качества, как незаурядность личности, известный демонизм и обещание некоей будущности, однако без акцентированной метафизики и декларативности. Тем не менее стилевая инерция «Вадима» подчас обнаруживается, например: «Глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности» [VI, 124]. Для придания объективности своим замечаниям автор апеллирует к авторитетам, например, Пушкину в «Евгении Онегине» или Лафатеру: «жесты (…) часто выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и духе века — если это не плеоназм» или «лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей». *Физическое безобразие—большая выносливость* Вадима заменяется у Печорина более умеренным контрастом: «наружность — к несчастью, вовсе не привлекательную; он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен» — «казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению».

Жорж Печорин у Лермонтова изображается как переходный тип романного героя-лермонтовского человека от Вадима к Григорию Александровичу Печорину в его основных характеристиках. Если Вадим абсолютно превосходил свое окружение (в нем уважали «чудесного обманщика», герой «Княгини Лиговской» наделен качествами, выделяющими его в свете, но остающимися в пределах реального («характер и воля», «язык его зол и опасен»). Походка Жоржа Печорина выступает как портретная деталь, выдающая необходимость адаптации героя в обществе:

«походка его была несколько осторожна для кавалериста, жесты его были отрывисты, хотя часто они выказывали лень и беззаботное равнодушие». Являясь метафорой социального поведения, походка и жесты Печорина подготавливают портрет исключительной личности Григория Печорина («Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера») и углубляют тему отчуждения героя от мира и людей.

Роман «Княгиня Лиговская» задумывался как литературный опыт, призванный художественно освоить и тем самым преодолеть ситуацию *поражения любви*, особенно в Ивановском цикле, драме «Странный человек», романе «Вадим». Художественная стратегия достижения этой цели тройственная. Во-первых, герой должен избавиться от прежних неудач и предупредить их в будущем, именно этим объясняется внешне мелочное, мстительное и жестокое поведение с Лизой Негуровой. Во-вторых, Лермонтов ищет способы разрешения актуальной ситуации в непосредственных отношениях, переживаниях и прозрениях Печорина и княгини Веры. Третья стратегия носит перспективный и позитивный характер, она связана с образами чиновника Красинского и сестры Печорина — Вареньки.

Интрига с Негуровой находилась в русле лермонтовской тенденции создавать образ главного героя, неуязвимого для внешних воздействий, в данном случае воздействия света, женского коварства и расчетливости, однако цель не достигалась, поскольку на создание художественного текста оказывала чрезмерное влияние память обид шестилетней давности на насмешливое отношение Сушковой к юному Лермонтову К тому же, действуя подобным образом, Печорин оказывался вовлеченным в мелкие нравы большого света, в то время как Лермонтов намеревался поставить героя над его средой. Тем не менее этот опыт стал для Лермонтова

плодотворным в плане складывания сюжета и идеи повести «Княжна Мери» по линии *интрига — игра — любовь*.

Глубокие и серьезные отношения Печорина с княгиней Верой и переживание случившегося — расставания и замужества — были несовместимы с сюжетом интриги, поэтому Лермонтов не находил соседство сюжетных линий *Печорин —княгиня Вера и Печорин — Лиза Негурова* конструктивным. Возвращение героев к прежней любви потребовало бы реалистических сюжетных оснований и истинных психологических мотивировок. Сколько-нибудь ясный план продолжения сюжета в последних главах, XVII и XVIII (разговор Печорина с княгиней Верой и начало бала у баронессы Р.), не вычитывается. Последняя фраза оборванного романа ясно демонстрирует, как *задыхается* сюжет без *внятных* событий: «Дамы <…> возобновили старое знакомство, и между ними завязался незначительный разговор» [VI, 189].

Перспектива возможного развития сюжета с чиновником Красинским и Варенькой гадательна, хотя не безнадежна для реконструкции замысла. Введение в круг основных героев Красинского связано с участием Раевского в создании романа: он, безусловно, является соавтором, но в специфической роли. Тот факт, что две трети текста написаны рукой Раевского, как представляется, говорит не столько о том, что он творил как художник, сколько о том, что он записывал под диктовку Лермонтова. Это свидетельствует о желании Лермонтова обеспечить себе определенную свободу для пауз и размышления.

Введение в сюжет образа бедного чиновника, который своими душевными качествами и моральными установками пусть не равен, но соперничает с главным героем, безусловно, превосходит его внешне, ростом, красотой и достойным для человека своего социального статуса поведением, обладает замечательными деловыми навыками, свидетельствует о серьезном стилевом и идейном новшестве в прозе Лермонтова. Главный герой (Жорж

Печорин) предположительно должен утратить свое исключительное положение и оказаться в ситуации соперничества с другим героем (Красинским) и даже потерпеть поражение. По крайней мере, до обрыва текста романа Красинский неизменно изображался в выгодном свете: Лермонтов таким образом оставляет инерцию изображения романтического героя *отжившего* типа, что коснулось, прежде всего, содержания любовного конфликта и конфликта героя с обществом. Возможно, Лермонтов видел в разработке сюжетных коллизий с участием Красинского путь к преодолению закона поражения любви, но не нашел достаточных художественных оснований для его осуществления. Напротив, в «Герое нашего времени» Печорин был восстановлен в правах единственного героя, и его образ стал средоточием всех сюжетных нитей и духовных смыслов произведения. Образ Красинского утратил перспективу позитивного развития, более того, негативные флюиды, накапливавшиеся в «Княгине Лиговской», образовали литературную среду для возникновения образа Грушницкого.

С образом сестры Печорина Вареньки связана попытка Лермонтова-автора романа найти такую художественную ситуацию, в которой неизбежность измены и, как следствие, *поражения любви*, была бы исключена. Отсюда разделение женской любви на два проявления: до измены и после. Лермонтов вводит в роман образ сестры героя, Варвары Александровны Печориной, *генетически* восходящий к его памяти о шестнадцатилетней Варваре Александровне Лопухиной; в то время как образ замужней героини в драме «Два брата» и романе «Княгиня Лиговская» (Веры и княгини Лиговской) представляет ситуацию после измены. Такое разделение симметрично лирической ситуации двух встреч у Пушкина («Я помню чудное мгновенье») и ее художественным коррелятам с противоположным исходом в отмеченных выше произведениях Лермонтова. В 1837 г. найдена душевная перспектива разрешения трагического исхода любовного конфликта, хотя и не в формах обычной жизненной реальности.

Стихотворение «Молитва» (1837), первоначально «Молитва странника» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…»), создававшееся в одно время с романом, выступает ясным подтверждением высказанного тезиса: возлюбленная выходит замуж, продолжая предначертанную женщине любовь в жизни, — «невинная дева», как сама любовь, остается всегда неизменной (подобно молитвенному дискурсу у Пушкина в «Я Вас любил» (1829)).

Фактическая остановка работы над романом соотносится с эпизодом, описанным Лермонтовым в письме к Раевскому от ноября–декабря 1837 г., относящимся к весне 1837 г. (приезд в Ставрополь, вторая половина апреля — начало мая) и ставшим зерном интриги и смысла повести «Княжна Мери».Письмо свидетельствует о переводе проблематики любви на иной — духовный — уровень (введение евангельских аллюзий на повествование об исцелении расслабленного (Иоанн 5: 1–16, Матфей (9: 2–7, Марк 2: 1–12, Лука 5: 17–26)), повествование о Христе и Самарянке (Иоанн 4: 6–19) и сопутствующие сюжетные ситуации.

Глава III. Зрелая проза М.Ю. Лермонтова. Роман «Герой нашего времени»: идейная структура

3.1. Принципы рассмотрения проблематики главы

Зрелый период творчества Лермонтова приходится на 1837–1841 гг., лермонтовская литература этого времени располагается между смертью Пушкина, событием, открывшим период, и смертью самого Лермонтова, событием, завершившим творчество. Между тем границы этого периода в известной мере *диффузны*, т.е. хотя они определяются четкими хронологическими фактами, но внутри всего творческого процесса на разных основаниях могут выделяться более дробные периоды. Что касается прозы Лермонтова, работа над «Княгиней Лиговской», начавшаяся в 1836 г., т.е. во второй период творчества, продолжается до письма Раевскому от 8 июня 1838 г. (третий период), в котором была поставлена точка в разговоре о продолжении «Княгини Лиговской», при том, что уже более года писатель работает над черновыми рукописями повестей будущего романа «Героя нашего времени» — совершенно точно над текстами «Княжны Мери» и «Фаталиста». Оговоримся, что законченным в нашем случае должно считаться произведение, когда оно получило окончательное название, т.е. когда в нем определилась авторская идея[195]. Следуя принципам второй главы работы, в которой уделено много внимания автобиографизму у Лермонтова, рискнем определить точную дату осознания писателем жанра своей *пестрых* текстов времени первой ссылки. Биографическим событием, соединившим жизненное, творческое и художественное стал отъезд Лермонтова из Тифлиса (ноябрь 1837 г.), из ссылки, на север. Предшествовал этому переезду перевод сказки «Ашик-Кериб» во время пребывания писателя в

---

[195] На первый взгляд, замечание Б.М. Эйхенбаума о том, что Лермонтов создавал тексты 1837 г., например, «Тамань» (имеется в виду первый набросок) «еще до мысли о романе», вызывает сомнение, однако набросок, хотя и написан «до мысли», но является, между тем, началом романа. *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961. С. 246.

Тифлисе, разделивший его творчество по духу и идейному содержанию на раннее и зрелое. Роман «Герой нашего времени» открывается фразой, начинающей повествование в первой его повести — «Бэла»: «Я ехал на перекладных из Тифлиса». В этой начальной фразе еще не написанного и не собранного романа определилась связующая, сцепляющая произведение поэтическая мысль[196], и оно получило романную перспективу. Создание текста романа «Герой нашего времени» заняло три года (апрель 1837 – апрель 1840 гг.) Написанное позже предисловие ко всему роману осмыслялось большую часть 1840 г., роман оставался в поле творческого внимания автора еще и во время прохождения цензуры в начале 1841 г. Поэтому датировать произведение более корректно было бы 1837–1841 гг., учитывая при этом, что вместе с предисловием 1841 г. в художественную систему романа добавился голос еще одного повествователя — самого автора, а следовательно число повествователей возросло до четырёх (путешествующий литератор, Максим Максимыч, Печорин и сам автор).

Что касается вопроса периодизации всей прозы, то время написания очерка «Кавказец» и текста неопределенной жанровой природы «Штосс» можно считать ее четвертым периодом. «Штосс» сохраняет связи с предшествующей прозой, однако в то же время является произведением, рожденным в русле новой жанрово-стилевой парадигмы русской литературы 1840-х гг. Тем не менее, малый объем прозаического творчества Лермонтова этого времени и неясность перспективы его развития вызывают вопрос о том, возможно ли считать, что эти два коротких произведения составляют отдельный период[197].

---

[196] Прежде всего, имеется в виду странствие как неизменное состояние человека, константа его существования.

[197] Пожалуй, назвать полноценным этот период прозы мы не можем, поскольку сами по себе названные тексты не имеют стилеобразующего эффекта, т.е. не явились, казалось бы, особо значимым литературным феноменом времени, хотя именно в них первых обозначилось начало подлинно экзистенциального направления в русской литературе.

В основу диссертационного исследования в настоящей главе положен тезис об идейно-стилевом единстве романа Лермонтова «Герой нашего времени» как прозаического произведения, представившего в емкой форме художественное содержание периода зрелого творчества писателя. Высказанный тезис определяет цель главы, состоящей в том, чтобы аргументировать особость и отличие прозы Лермонтова третьего периода творчества от произведений ранних этапов. Мы полагаем, что к 1837 г. в творчестве Лермонтова выработалась новая художественная система, благодаря развитию которой стало возможно, преодолеть идейные и стилевые противоречия предшествующего творчества— во-первых, — и создать произведения, совершенные, целостные в согласовании всех элементов их поэтики — во-вторых.

Тематический состав прозы Лермонтова распределяется по определенным концентрам, в которых отражается круг идей писателя, формирующийся в пространстве всех его прозаических произведений, но получающий наиболее ясное и обобщенное представление в романе «Герой нашего времени». Эти же концентры следует рассматривать как основу для выстраивания сюжетов его прозаических произведений. Известно, что круг идей, возникающих в творчестве Лермонтова, отличается, благодаря их повторяемости во всем объеме текстов и решающего присутствия в них личности героя, особым качеством единства[198]; при этом, объединенные одной личностью, лермонтовские идеи непротиворечивы именно в силу явного преобладания *субъектности* творческого начала над *объектностью* предмета творчества, поскольку каждая идея вырастает из предыдущей, не отрицая ее, но восполняя ее неполноту. Таким образом, идеи в творчестве Лермонтова могут быть охарактеризованы двумя ведущими признаками: *подвижностью* и *неизменностью, или постоянством, их существа*.

---

[198] Образцом работ в отечественном лермонтоведении, посвященных названному феномену, можно считать статьи Н.П. Дашкевича, В.Ф. Асмуса, В.Н. Марковича, И.И. Виноградова и некоторые другие

Постоянство круга идей творчества Лермонтова обусловливается тем фактом, что источником содержания любого произведения являются одни и те же глубинные вопросы, образующие в конкретных случаях разные сюжетные комплексы, выполняя, таким образом, решающую *строительную* роль.

Феномен уникальной связности идейного пространства творчества Лермонтова объясняется, прежде всего, тем, что в центре каждого текста писателя находится тождественный самому себе или гомогенный во всех проявлениях образ героя, т.е. так называемый *лермонтовский человек.* Внутренний мир этого героя обнаруживается в четырех сферах — интеллектуальной, душевной, духовной и деятельностной. Внешняя сторона жизни героя образует среду испытания того, насколько его ожидания адекватны реальности, однако и сама окружающая героя жизнь проходит проверку, степень строгости которой измеряется высотой и искренностью его запросов. Вторая причина состоит в том, что Лермонтов нашел для множества разнообразных вопросов, возникающих у человека в его отношении к миру и отношениях с миром, фундаментальные основания, позволившие объединить их в следующие группы:

1. Феномен человека и его статус в мире.
2. Жизнь и смерть.
3. Отношение к миру людей.
4. Любовь.
5. Духовность.

Названные вопросы образуют идейную основу прозы Лермонтова, обнаруживаются, хотя и по-разному, в гранях ее сюжетов, служат основанием конфликта и определяют художественную перспективу формирования смысла идеи и смысла произведений. Эти вопросы составляют глубинную проблематику творчества Лермонтова, так сказать, проблематику *первого ряда*. Многие важнейшие темы, такие как судьба,

воля, природа, родина, война и т.д., порождаются этой проблематикой, являясь естественным ее продолжением.

Каждая из названных выше проблем имеет две стороны. Так, например, выражение *феномен человека понимается*, с одной стороны, как описание истории человечества, жизни человека, его качеств, предпочтений и многого другого; с другой — подразумевает определение и постижение сущности человека, что влечет за собой вопрос о статусе его среди *со-природных*, или соотносимых, явлений. Понимание *феномена человека* как его описание определяет широкий круг тематики разного охвата действительности, концепт *сущность человека*не может быть описан сюжетными средствами и остается, таким образом, для художественного произведения неисчерпаемым источником его смысла. Остальные важнейшие проблемы прозы и шире — всего творчества Лермонтова обладают столь же значительным потенциалом, что и фундаментальные. Иными словами, попытки разрешить их непременно ведут к созерцанию таинства, процесса бесконечного, хотя и продуктивного для укрепления разума человека. Возможно, впрочем, возражение, что некоторые темы, заключающие в себе фундаментальные проблемы, не названы — например, природа, таинство которой так же непостижимо, как и вопросы, выделенные нами в качестве основных. Однако следует иметь в виду, что творчество Лермонтова *человекоцентрично*, и, например, проблема таинства природы входит составной частью в вопрос о статусе человека в мире. Подобное можно констатировать, рассуждая и о других важнейших темах.

Глубинная проблематика присутствует во всех прозаических произведениях Лермонтова, и ее присутствие определяется, прежде всего, тремя художественными факторами: характером героя, конфликтом и средой его проявления. Мы хотели бы избежать ошибок, возникающих при схоластическом подходе, т.е. последовательном рассмотрении текстов в целях обнаружить в них искомую проблему, поскольку это привело бы к ее

навязыванию тексту и к исследовательской тенденциозности, т.е. *форматированию* идейного содержания текста. Другими словами, речь идет не о том, чтобы обозначить в тексте присутствие проблемы, быть может, мнимое, а в том, чтобы найти доказательное соответствие самой сути вопроса выбранным писателем художественным средствам для ее представления.

3.2. Феномен человека и его статус в мире

В настоящем параграфе рассматривается глубинная проблема, возникшая в творчестве Лермонтова очень рано и бывшая основной на всем его протяжении, — человек как субъект бытия. Художественное освоение названной проблемы представляет собой сложный процесс, заключавший в себе следующие аспекты:

1) отделение человека как духовного и волевого феномена от власти природы;

2) определение человеком своего места через отношение к Богу;

3) обретение суверенности, независимости от ангельской или демонской сущностей;

4) осознание личности как родового человека (в социально-исторической и культурной перспективе);

5) осмысление сущности человека, представление о душе.

Разумеется, все отмеченные аспекты проблемы нетрудно обнаружить в творчестве юного Лермонтова, предшествующем прозе; более того, в некоторых произведениях ясно высказаны положения, ставшие интеллектуальной основой художественного развития вопроса. Мы уже определяли *лермонтовского человека* как художественное отражение феномена человека в таких произведениях, как «Нет, я не Байрон, я другой», астральные поэмы, ранние варианты поэмы «Демон», *субъектная* лирика 1828–1832 гг. Однако лишь в прозе, повторимся, в силу присущего ее

природе рационального начала, обязательности (исключая маргинальные стилевые явления) и связанности текстовых мотивировок, возможно системное представление интеллектуального опыта, в котором вопросы, бывшие импульсом к творчеству, получают релевантное для искусства концептуальное выражение.

3.2.1. Отделение человека как духовного и волевого феномена от власти природы

Феномен человека и его статус в мире — единая проблема, точнее две ее нераздельные стороны, поскольку нельзя говорить об одном без другого. В ранней лирике Лермонтов выделяет феномен человека в мире, в основном, путём сопоставления его с природными явлениями, т.е. *элементами* природы. К таким лирическим сопоставлениям Лермонтов прибегает в стихотворениях «Люди и камни» (1830), «1831 июня 11 дня» (1831) и других. Так, в «Люди и камни», сравнивая людей с бездушными камнями[199], юный поэт в стремлении выразить свое разочарование в людях утверждает, что их души еще холодней бездушия камней; или в программном стихотворении «1831 июня 11 дня» жизнь души человека в мире изображается в бесконечном странствии волны.

В отмеченных стихотворениях, как и в остальной лирике, отличающим человека признаком в мире выступает — душа. Это замечание не содержит, казалось бы, особой новизны или оригинальности, на что здесь нет претензии. Дело, конечно, не в том, чтобы сказать: человек обладает душой в отличие от других феноменов наличного мира (живых существ, фрагментов природы, артефактов), — а в том, как душа человека с ними соположена в творчестве и мировоззрении художника. Сравним, к примеру, две

[199] Традиция показывать утрату людьми собственно человеческого через уподобление их бездушному камню чрезвычайно распространена и устойчива, особенно в русской литературе (например, см. *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. Перевод с англ. Н.В. Перцова. М.: Прогресс. 1987. С. 145-180). В непосредственно близком по времени к Лермонтову стихотворении Пушкина «Поэт и толпа» (1828) она выразилась во фразе: «В разврате каменейте смело».

художественные позиции — Жуковского и Лермонтова. В самой яркой элегии в русской поэзии 1820-х гг. «Море» (1822), стремясь постичь «присутствие создателя в созданье» («Невыразимое», 1818), лирическое переживание —в слиянии души с природной стихией, прочувствование в ней сверхдушевного. У Лермонтова подобного не происходит: душа человека является независимой и отличной от всего своей особой сущностью, и это положение распространяется даже на самые близкие соприкосновения с другим миром. Например, когда поэт фантазирует: «Для чего я не родился этой синею волной / Так бы славно я катился… под серебряной луной», — несмотря на полное слияние человека с природой, выраженное в столь ясной форме физического перевоплощения, душа тем более отчуждается от субстанции волны, и между ними сохраняется непреодолимая дистанция. Таким образом, если Жуковский в своем поэтическом развитии объединяет душу человека с остальным миром, то Лермонтов оставляет за ней статус непроницаемости для мира, при этом душа человека главенствует в нем по праву первородства (поэтому Лермонтов, например, сравнивая душу с природой, наделяет последнюю признаками живой субстанции). Надо заметить, что такая поэтическая позиция относительно превосходящей роли души человека в мире возможна только в позднем романтизме, поскольку на предшествующих этапах романтизм еще занимался укреплением этой роли в мире творчества.

Показательно для постижения мистерии отношений *душа человека—природа* внимание Жуковского и Лермонтова к романтической сказке Фридриха де ля Мотт Фуке — «Ундина» (1811). В творчестве Лермонтова сюжет о водной деве Ундине получил художественное осмысление в повести романа «Герой нашего времени» «Тамань» (написание датируется 1839 г.), художественно обобщающей тему переживания водной стихии как онтологической сущности во всем объеме лермонтовской литературы. Интерес к теме заметно возрос во время расцвета эпохи романтизма;

примечательно, что сказка Фуке явилась единственным произведением автора, безусловно «вошедшим в мировую литературу»[200]. Как отмечает Е.М. Мелетинский, «натуралистические взгляды романтиков (в особенности с включением мистического учения Беме) способствовали обращению к низшей мифологии, к различным категориям земли, воздуха, воды, леса и гор, сильфид, русалок, ундин, саламандр, гномов и т.п.»[201] Однако суть дела вовсе не в том, что образ ундины был в числе других прототипов из низшей мифологии. Именно он (образ ундины) оказался перспективным для эволюции европейского религиозного сознания, прежде всего, по двум основаниям. Первое заключается в том, что судьба героини повести Фуке показательна с точки зрения противостояния сверхъестественного, нечеловеческого и естественного, человеческого. Можно было бы определить временные границы этой парадигмы в литературе: от «Erlkonig» («Король эльфов» или «Король ольхи») И.В. Гете (1782) до «Ундины» де ла Мотт Фуке (1811). Заметим, что в первом произведении в столкновении экзистенциальных сущностей погибает человек, во втором — мир людей отторгает Ундину, и след ее водного естества растворяется в Дунае. Вторым обстоятельством, сделавшим миф о женских духах воды привлекательным, актуальным, даже насущным, явилась основная составляющая его мифологема — обретение души водной девой. Последняя обретет душу, если полюбит земного мужчину и вступит с ним в брак. Д.Л. Чавчанидзе приводит уточняющий аргумент, согласно которому обретение души возможно именно «с мужчиной, происходящим от Адама», извлекая его из труда Парацельса «BuchvonNymphen, Zwergen, Salamandernunddergleichen Geistern, 1590»[202]. Эта книга стала, по высказыванию самого Фуке и мнению исследователей, едва ли не основным источником сюжета, если не учитывать более ранние по

---

[200] *Чавчаниздзе Д.Л.* Романтическая сказка Фуке // Ундина. М.: Наука: 1990.С. 451–452.
[201] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2000. С. 285.
[202] Цит. по *Чавчаниздзе Д.Л.* Романтическая сказка Фуке // Ундина. М.: Наука: 1990.С. 451–452.

времени сказания. Привлекательность мифа об ундине обусловливается тремя факторами: его стилевой, романтической атмосферой; архетипической основой (мистерия сотворения женщины или, например, миф о Пигмалионе и Галатее, средневековые легенды о Мелузине и проч.); и, наконец, торжеством победы порядка над стихией, христианства над язычеством[203].

Художественная адаптация сюжета Фуке в русской литературе была осуществлена в стихотворном переводе повести В.А. Жуковским[204], при этом надо заметить, что со времени знакомства Жуковского с текстом повести Фуке до первых публикаций его стихотворных переводов повести (1835, 1837) прошло два десятка лет, заполненных намерениями и планами перевода, выбором формы и способа, творческим состязанием с Пушкиным в написании сказок в 1831 г. и т.п.[205] Однако главная причина задержки, видимо, в другом. Жуковский, признавая дарование Фуке, будто ожидал, когда немецкий текст в его творческом сознании созреет для переноса в русскую культуру, или, пользуясь словами Е.В. Ланда, когда его, Жуковского, перевод обретет «право оригинального произведения в русской литературе»[206] по мере воплощения «поэтической мысли», содержащейся в идее образа Ундины. Утверждая безусловное превосходство перевода Жуковского над оригиналом Фуке, Е.В. Ланда обращается для подтверждения этого положения к рецензии П.А. Плетнева на «Ундину» Жуковского[207] и отмечает следующую оценку критика: «мы, русские, в этом

---

[203] Иллюстрацией последнего положения может служить холерный фонтан в Дрездене (1846), созданный по проекту архитектора Готфрида Земпера, подростковые годы которого пришлись на время триумфа «Ундины» Фуке. В архитектурной структуре фонтана, выполненного в форме шпиля готического храма заметное место занимают скульптурные фигуры существ низшей мифологии – гномов и саламандр.

[204] *Жуковский В.А.* Ундина: Фрагменты из гл. 1-3 // Библиотека для чтения (СПб.), 1835. Т. XII. С. 7–14; *Жуковский В.А*. Ундина: Гл. IV-X // Библиотека для чтения (СПб.), 1837. Т. XII. С. 5–32.; Отдельное издание «Ундины» появилось в переводе В.А. Жуковского. СПб.: Изд-во Смирдина, 1937. Перевод «Ундины» был включен в 4-е издание «Стихотворений» Жуковского (СПб., 1837. Т. VIII.).

[205] Заметим, что до переводов Жуковского вышло первое переложение повести Фуке на русский язык, выполненное двоюродным братом Антона Дельвига – Александром Ивановичем Дельвигом («Ундина», СПб, 1831).

[206] *Ланда Е.В.* «Ундина» в переводе В.А. Жуковского // Ундина. М.:Наука. С. 493.

[207] *Плетнев П.А.* «Ундина» Жуковского // Собр. соч. СПб, 1885. Т. 1. С. 279–288. Перепечатано из «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» на 1837 г. (10 апр. № 15).

случае были гораздо счастливее немцев. Наш переводчик постигнул назначение «Ундины» в художественном мире и с торжеством ввел ее туда, где сама идея указывала на место: обстоятельство, навсегда разлучившее немецкую «Ундину» с русскою…»[208]

Обратимся к концептуальным особенностям, резко отличающим перевод Жуковского от оригинала. Общий вектор развития сюжета об Ундине у Фуке и у Жуковского — очеловечивание, обретение души существом, чуждым человеку, однако проблематика, несмотря на единый сюжет, *разноакцентна*, точнее, формируется на разных мировоззренческих основаниях. В повести Фуке корнем конфликта является несовместимость, неразрешимый антагонизм миров человека и стихии, при этом социальные и моральные составляющие сюжетного решения играют едва ли не главную роль. У Жуковского источником мистерии о преображении стихии становится безусловная высота Ундины перед всеми и над всем, главное — над слабостью любви человека.

Наутро после брачной ночи Ундина открывает рыцарю Хульбранду (Гульбранду) тайну своего происхождения (главаVIII), и уже здесь проявляется принципиальное отличие текста Жуковского от оригинала. Начало рассказа у Фуке и Жуковского одинаковое: «знай же, мой любимый, что стихии населены существами, по виду почти такими же, как вы, но только редко-редко они показываются вам на глаза, в огне искрятся и пляшут диковинные саламандры, в недрах земли копошатся тощие, коварные гномы…» (Фуке); «есть на свете создания, подобные видом, но с вами различного свойства. Редко их видите вы, в огне живут саламандры, чудные, резвые, легкие; в недрах земли, неприступных свету, водятся хитрые гномы…» (Жуковский)[209].

---

[208] Подробнее см. *Ланда Е.В.* «Ундина» в переводе В.А. Жуковского // Ундина. М.: Наука. С. 483–495.
[209] Здесь и далее тексты повести «Ундина» Фуке (перевод с нем. Н.А. Жирмунской, стихотворные переводы В.А. Дымшица) и перевода Жуковского цитируются по: *Фридрих де ла Мотт Фуке* «Ундина». М.: Наука. 1990. С. 5-102; *В.А. Жуковский* «Ундина».М.: Наука. 1990. С. 103-222.

При всем сходстве этих фрагментов у Фуке обнаруживается акцент на соперничестве: «мы были бы гораздо лучше вас, прочих людей… мы рассыпаемся в прах духом и телом… вы воскресаете для новой, чистой жизни… все на свете стремится ввысь, жаждет подняться на более высокую ступень». У Жуковского это противоборство смягчено: «Видом наружным мы то же, что люди, быть может и лучше, нежели люди… <…> в лучшую жизнь переходите вы; а мы остаемся там, где жили <…> нам души не дано <…> все, однако, стремится возвыситься» (ср. у Фуке — «потому-то и нет у нас души», т.е. у этих существ нет души, потому что они такие, а не потому такие они, что нет души, у Жуковского, повторимся, — «нам души не дано», другими словами, причина и следствие представлены по-разному).

В речи-признании Ундины Жуковского выделяется пять основных аспектов: 1) двоемирие, 2) сравнение мифических существ с человеком, 3) разные судьбы, 4) душа, 5) воскресение, — концептуально интерпретированных иначе, чем у Фуке. Прежде всего, это коснулось взглядов на отношения между мирами; в посвящении к переводу Жуковского, служащем своего рода смысловым *камертоном* к произведению, нет ни малейшего намека на враждебность или противостояние, а содержится лишь скорбь об утрате единства человека и природы:

Природа вся мне песней была.

Оно прошло, то время золотое;

Разоблачил и призракам конец…

Но о мечте, как о весенней птичке,

Певавшей мне, с усладой помню я…

Наиболее яркое различие, отмеченное, начиная с К.К. Зейдлица почти всеми исследователями, приходится на конец 7 главы — описание последнего эпизода свадебного вечера. У Фуке, согласно традициям куртуазного рыцарского романа, Хульбранд, «осыпая поцелуями свою

прекрасную возлюбленную, озаренную ласковым сиянием луны, понес ее в горницу, где было приготовлено брачное ложе». Жуковский же описывает чудо пробуждения любви:

Руки ее так призывно, так жарко к нему поднялися,

Взоры ее так похожи на небо прекрасное стали,

Голос ее так глубоко из сердца раздался, что рыцарь

Все позабыл и в порыве любви протянул к ней объятья;

Вскрикнула, вспрыгнула, кинулась к милому в руки Ундина,

Грудью прильнула ко груди его и на ней онемела.

Сопоставление двух описаний позволяет сделать вывод: глубинная идея «Ундины» Фуке —*усмирение* нечеловеческой природы; возвышенный пафос перевода Жуковского — *преображение* стихии. Содержание текста Жуковского следует понимать как развитие идей «Гения христианства» Шатобриана под влиянием эстетики и философии позднего романтизма.

Стихотворный перевод Жуковского получил в русской литературе большое признание и нашел отклик во многих произведениях и критических работах, в частности Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.И. Герцена, В.Ф. Одоевского и др.

Важную роль играет образ Ундины в его мифологическом и литературном аспектах в творчестве М.Ю. Лермонтова. Художественная разработка именно этого образа позволяет понять самую суть в выделении *человеческого* из все окружающего природного мира, или точнее — стихии. Однако в отечественном и зарубежном лермонтоведении специального исследования этой темы нет, более того, встречающиеся обращения к феномену ундины у писателя должным образом не осмыслены. Так, например, в «Тамани» Лермонтов три раза называет героиню ундиной, отмечая таким образом три ключевых момента в истории встречи героя с ней, таящей в себе мифологическую суть произведения: «и вот вижу, бежит опять вприпрыжку моя ундина» (знакомство), «легкий шорох платья и шагов

послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, — то была она, моя ундина» (узнавание), «между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою» (прощание). В работах о «Тамани» указывается преимущественно источник имени героини со ссылкой на Жуковского, сам же образ, его художественная семантика и роль рассматриваются исключительно в пределах лермонтовского текста, автономно, без учета предшествующей литературы. Мы старались в некоторых работах обнаружить связь мифологической этимологии образа ундины с ее образом у Фуке и Жуковского и художественной концепцией Лермонтова[210], сформировавшейся к 1837 г.

Однако переживание водной стихии, ее сущности, особенно в сопоставлении с человеком обнаруживается у Лермонтова уже в ранней лирике[211]и прозе, при этом центральным в текстах является образ волны[212]. Из разнообразия его функций выберем три, пожалуй, наиболее значительных для поэта:

1) сравнение сущностей волны и человека («Волны катятся одна за другою / С плеском и шумом глухим; Люди проходят ничтожной толпою / Также один за другим. / Волнам их воля и холод дороже / Знойных полудня лучей; / Люди хотят иметь души... и что же? — / Души в них волн холодней!», «Волны и люди», 1830–31);

2) постижение судьбы волны («Но волна / Ко брегу возвратиться не сильна. / Когда, гонима бурей роковой, / Шипит и мчится с пеною своей, / Она всё помнит тот залив родной, / Где пенилась в приютах камышей, / И, может быть, она опять придет / В другой залив, но там уж не

---

[210] См. подробнее: *Москвин Г.В.* Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Макс Пресс. 2007. С. 78–136.

[211] См. § 1.4 «Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова как источник поэтики романа “Вадим”» главы I настоящей работы.

[212] Концепт волны актуален у Лермонтова и значительно позже, в «Тамани», можно даже предположить, что он является ключевым для смысла повести. Замечателен момент, когда после слов «***Волн***уемый воспоминаниями, я забылся» на крыше хаты появляется *девушка*-ундина (***undos*** (греч.) – волна).

найдет / Себе покоя: кто в морях блуждал, / Тот не заснет в тени прибрежных скал.», «1831 июня 11 дня», 1831);

3) искушение стихией воды («Для чего я не родился / Этой синею волной? / Как бы шумно я катился / Под серебряной луной…»). Это стихотворение было включено Лермонтовым в письмо к М.А. Лопухиной, оно сопровождало, выражало настроение юноши, навеянное беспокойством Невы, наблюдаемой им из окна: «Вчера, в 10 часов вечера, было небольшое наводнение, и даже трижды было сделано по два пушечных выстрела, по мере того как вода убывала и прибывала. Ночь была лунная, я сидел у своего окна, которое выходит на канал; вот что я написал!» [VI, 703].

Насыщена ужасом перед стихией, ее мистической мощью ученическая поэма «Корсар» (1828), в которой отразился весь спектр влияния как русской (от Ломоносова до Пушкина), так и европейской[213] поэзии на Лермонтова.

Летом 1832 г. в главеIX юношеского романа «Вадим» Лермонтов пишет: «Кто из вас не бывал на берегах светлой Суры <…> если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы…»

Приведенные выдержки из ранних текстов показывают переживания, состояние поэта, среду, в которой должен появиться собственно субъект, образ, его выражающий. Из всего творчества Лермонтова выберем 5 произведений, наиболее ярко манифестирующих идеи лермонтовского дискурса *водная стихия — человек*: извлечение из повести Шатобриана «Атала», включенное в текст главы IX «Вадима» и последующую прозу;

---

[213] Например, в лермонтовском «Корсаре» (1828) есть прямое цитирование Ломоносова из «Оды на день восшествия на всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Екатерины Петровны 1747 года «Волна, качается, чернеет / И возвращается волнам. / Нам в оном ужасе казалось, / Что море в ярости своей / С пределами небес сражалось, / Земля стонала от зыбей…» [III, 48] . Идейно-композиционную роль образа волны в поэме «Моряк» (1832) подчеркивает эпиграф к ней, взятый из байроновского «Корсара» [Ш, 149]: «O'ertheglad watersofthedarksea / Ourthoughtsasboundlessandoursoulsasfree / Farasthebreezeandfear, Thebillowsfoam / Surveyourempere, andbeholdourhome» («На радостных волнах синего моря, / Где мысли наши, как море, безграничны, а души, как море, свободны. – Куда только может занести нас ветер и где пенятся волны / Там наши владения, там наша родина».

баллада «Русалка» (1832), главка XXIII «Мцыри» (1839), «Тамань» (1837–40), «Морская царевна» (1841).

Первое по времени серьезное обращение к образу чудовища, скрывающегося в глубине водоема, замечается в цитировании пассажа из «Атала» Шатобриана[214], где *крокодил* нужен Лермонтову не как единичная деталь или беглое сравнение, потенциал этого образа будет раскрыт в «Тамани»[215].

Интересно, что крокодил и русалка («русалка плыла по реке голубой») соседствуют по времени создания (1832), оставаясь внешне совершенно чуждыми друг другу образами. Между тем *хтоническая* суть этих существ требовала, согласно мифологической традиции, достойного облачения, что обусловливает появление в данной теме у Лермонтова мотива *оборотничества*. Крокодил, хотя и не исчезнет из творческой памяти художника (заметим, что сравнение с горничной относится к 1836 г.), но будет принимать другую форму и окончательно *растворится* в «Тамани». Песня рыбки, которую Мцыри слышит, лежа на дне ручья, не отражает обычное состояние бреда, и сама рыбка— далеко не декорирующее ситуацию милое существо. Отметим, как резонируют между собой признание из песни рыбки («О милый мой! Не утаю / Что я тебя люблю, / Люблю как вольную струю, / Люблю как жизнь мою») и ответ девушки-ундины в «Тамани» на восклицание героя («что это значит?» — «это значит <…> это значит, что я тебя люблю»).

По воспоминаниям А.П. Шан-Гирея, Жуковский подарил Лермонтову при знакомстве экземпляр «Ундины», вышедшей в марте 1837 г. отдельным изданием, с собственной подписью[216]. Это обстоятельство не может, безусловно, никоим образом рассматриваться как повод или толчок к

---

[214] См. § 2.1. «Ранняя проза М.Ю. Лермонтова. Жанрово-стилевые поиски в контексте русской и западноевропейской литературы» главы II настоящей работы.
[215] Там же.
[216] *Шан-Гирей А.П.* М.Ю. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература. 1964. С. 47.

написанию своей «Ундины». Однако перевод Жуковского вернул внимание Лермонтова к сюжету о водной деве, тем более что дарение могло состояться в самый разгар переработки первого варианта «Тамани» и работы над вторым, осенью 1839 г.[217] Косвенным фактом, подтверждающим встречу поэтов, служит запись в дневнике Жуковского: «5 ноября. Обедал у Смирновой. По утру у Дашкова. Вечер у Карамзиных. Князь и княгиня Голицыны и Лермонтов»[218]. Следы воздействия *ундин* Фуке-Жуковского заметны в настойчивом отделении Лермонтовым своей героини от традиционных представлений, называющем ее «моя ундина» (повторимся — три раза), при этом в каждом из случаев притяжательное местоимение «моя» означает новое отношение к загадочной девушке, и сочетание «моя ундина» каждый раз имеет свою интонацию. Настаивая на особости своей ундины, Лермонтов словно утверждает, что его героиня участвует в сюжете иного качества. Художественное пространство «Тамани» можно уподобить объему, в котором море и суша, вода и земля, человек и стихия, душа и хаос существуют в нераздельности *всего и вся*. Лермонтовская ундина в неистовом стремлении лишить героя души, погрузив его на дно моря, как бы совершает миф *наоборот*, т.е. выходит за пределы классического мифа, созданного человеком, в котором она должна сама стремиться обрести душу. Такая трактовка поведения героини, впрочем, или упрощает мысль повести, или ориентирована на понимание вечной борьбы извечных сущностей. У Лермонтова Смертельная схватка в лодке призвана выразить мистерию любви и смерти, как символическое событие, «“универсальный” способ корреляции сущностного и экзистенциального бытия»[219]; т.е. образ ундины выключен в повести из романтической литературной рефлексии и выполняет в сюжете особую функцию, заключая в себе вневременные смыслы.

---

[217] Обратим внимание, что написание поэмы «Мцыри», следовательно и главки с песней рыбки, относится к августу 1839 г.

[218] *Мануйлов В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова, М.-Л.: Наука, 1964. С. 108.

[219] *Топоров В.Н.*О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.:Прогресс-Культура. С. 579.

Сопоставив первые описания девушки-ундины в момент ее появления в произведениях, мы обнаружим, как представление о соотношении миров стихии и человека последовательно изменялось —от реального существа к эфемерному, — и, в конечном счете, уходило в сферу бессознательного:

— «…в эту минуту дверь отворилась и белокурая девушка поразительной красоты с смехом скользнула в комнату» (Фуке). Здесь представлено фантастическое существо, *физически* населяющее наш общий мир, для полной объективации образа девушке приданы национальные черты романтической героини-немки.

— «вдруг растворилася настежь дверь, и в нее, белокурая, легким станом, с смехом впорхнула Ундина, как что-то воздушное…» (Жуковский). У русского романтика героиня подобна реальной девушке, однако ее представление сопровождается указаниями на *воздушность* ее образа («легкий стан», «впорхнула», «что-то воздушное»). Более того, она названа Ундиной.

— «На крыше хаты стояла девушка, настоящая русалка» (Лермонтов). В «Тамани» образ героини словно *раздваивается*: она черноморская казачка, и в ней же герой узнает свою ундину. Однако героиня Лермонтова вовсе не образ, навеянный только литературными предшественницами; в своем создании он проходит три фазы, и его истинная суть обнаруживается в финале, когда сверхъестественный субъект в классической, отечественной литературе перемещается в сферу психического, бессознательного.

Приведенное сопоставление показывает динамику изменения жанрово-сюжетных характеристик произведений о водной деве: у Фуке это романтическая сказка, в которой миф представлен через романтическую призму времени, перевод Жуковского, сохраняя верность оригиналу, стремится к одухотворенной гармонии миров природы и человека как к идеалу. В лермонтовской ундине черты мифологического, сказочного существа, казалось бы, отсутствуют напрочь, если не принимать во внимание

загадочность девушки. Тем не менее образ черноморской казачки соткан из мифологических аллюзий, ее поведение двойственно, натура непостоянна и коварна[220]. А мифологема *обретения души* становится как сюжетным фокусом событий в повести, так и квинтэссенцией ее смысла. Лермонтов создает мистерию постоянной борьбы порядка, человека, и хаоса, стихии, при этом они не сражаются в наивном представлении, как явленные вовне сущности, а противоборствуют в условиях рефлексии нового времени. Таким образом, Лермонтов оставляет позади литературу *сказочных иллюстраций*, открывая в своем творчестве новую эру — проникновения в самую глубину нашего существования, за счет неизбежного стирания из памяти магического.

3.2.2.Обретение человеком своего места через отношение к Богу

В прозе Лермонтова проблема человека как субъекта бытия поднимается автором в первой главе романа «Вадим», этот факт явно свидетельствует о ее главенствующей роли в произведении. Рассмотрим проявления этой проблемы в экспозиции романа. Два образа создают идейную основу главы: монастырь, земная обитель Бога, и люди, к Нему пришедшие. Соположение этих идей делается с целью обозначить основную линию конфликта, определяющего сюжет, что акцентировано в финале главы. В криках нищих отражается ожидание Божьей милости: «Христа ради, барин, — погорелым, калекам, слепому… Христа ради копеечку!» Вадим оборачивается в ту сторону, куда направлены их крики, и видит «русского дворянина, Бориса Петровича Палицына. Не больше». Приписка «не больше» удивляет своей ненужностью, если не понять ее назначение в сцене у

---

[220] Лермонтов трижды называет героиню своей ундиной, разумеется, не для того чтобы подхватить литературную традицию, а с потребностью выявить суть, одновременное присутствие в ней человеческого, стихийного, социального, буйного, даже хтонического, начал. Вот какими, например, образными характеристиками, подтверждающими намеренную стратегию автора выстроить в повести тайный, скрытый мир, он сопровождает ее описание во время схватки в лодке: «она, **как змея**, скользнула между моими руками», «Экой **бес** девка!» – закричал казак», «я почувствовал на лице моем ее **пламенное** дыхание», «она **как кошка** вцепилась в мою одежду», «ее **змеиная** натура выдержала эту пытку», она «**сверхъестественным** усилием повалила меня на борт».

монастыря: люди ожидают явления Христа, а появляется русский дворянин Палицын. О том же говорит и вариант автографа: «Что увидал он? Чудо? Нет, русского дворянина» [VI, 479]. С этого эпизода в тексте «Вадима» мотив обманутых ожиданий, надежд человека в прозе Лермонтова растет и становится одним из ведущих для создания конфликтной среды в его сюжетах.

Демонская и ангельская темы возникают с представлением главных героев в первой главе «Вадима». Так, нищие «уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастие, демона — но не человека». Далее герой сам отделяет себя от демона, говоря «если б я был чорт», и даже чувствует некоторое превосходство перед «изгнанником рая, соперником Бога», «внутренно сожалея об нем». Первая характеристика Ольги (главаIII) представляет сравнение ее с ангелом, «изгнанном из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». Заметим характерную для романтизма поляризацию героев: Вадим сожалеет о черте, Ольга — о людях, что, казалось бы, предполагает четкую локализацию их образов в пространстве парадигмы «ангел — демон». Однако, во-первых, Вадим и Ольга представлены как люди, которые равно могут сожалеть как о себе подобных, так и о других, согласно обычному представлению, высших иерархиях. Во-вторых, заданная автором в начале романа традиционная романтическая трактовка образов вскоре усложняется, уступая место реалистическому изображению действительности, психологизму при описании поведения персонажей и философской проблематике.

Экспозицию романа, т.е. главуI, можно определить как «люди в ожидании Бога»; место собрания людей (образ монастыря) маркировано в текстах Лермонтова в двух проекциях: согласно романтической поэтике и авторской идее, т.е. *индивидуальной семантике*, события начинаются в атмосфере угасающего дня, метафорически означающего погибающий или клонящийся к закату мир (образ, кстати, чаще многих встречающийся в

рукописях начинающих авторов, что говорит о наиболее характерном *умонастроении* как импульсе к творчеству. Так, у Лермонтова оба ранних романа начинаются в атмосфере наступающих сумерек: «день угасал» в «Вадиме» и в декабрьские четыре часа пополудни в Петербурге в «Княгине Лиговской»).

В «Вадиме» во всех текстовых эпизодах, релевантных для разговора о Боге и человеке, отсутствует переживание Бога как таинства, всюду акцентируется недовольство и ропот человека, т.е. Бог участвует в жизни как субъект бытия, к которому можно предъявить претензию; и во всех случаях в романе она так или иначе связана с Ольгой. Отношение Вадима к Богу в психологической рефлексии можно уподобить распре сына с отцом, при этом упреки могут распространяться и *заражать* окружение героя. Вот слова Ольги, сказанные под мощным смущающим воздействием Вадима, порождающим в девушке *упрек* Создателю: «Клянусь этим Богом, который создал несчастными, клянусь его святыми таинствами, его крестом спасительным, — во всем, во всем тебе повиноваться — я знаю, Вадим, твой удар не будет слаб и неверен, если я сделаюсь орудием руки твоей! — о! ты великий человек!» [VI, 30–31]. Произнося эту фразу, Ольга делает внушенный ей Вадимом выбор между Богом и «великим человеком», поставив их вровень и переняв упрек, постоянно сопутствующий у Вадима упоминанию Творца.

Упрек Богу сопровождается обидой Вадима (подобно Демону в поэме) на обделенность вниманием Бога как *безответственного* родителя, которая дает герою моральное право на протестное поведение. Так, обманутый в своих надеждах Вадим, с горечью выкрикивает: «Не говори мне про Бога!.. он меня не знает; он не захочет у меня вырвать обреченную жертву — ему все равно… и не думаешь ли ты смягчить Его слезами и просьбами…» Продолжение речи Вадима показывает ту границу, которую переходит герой в своей претензии наследовать Создателю в праве вершить суд: «Ха, ха, ха!..

Ольга, Ольга — прощай — я иду от тебя… но помни последние слова мои: они стоят всех пророчеств… я говорю тебе: он погибнет, ты к мертвому праху прилепила сердце твое… его имя вычеркнуто уже этой рукою из списка живущих… да!» [VI, 75][221].

Готовность вершить суд является прямым следствием искушений, которые преследовали Вадима в его отроческой и юношеской жизни в монастыре[222], о чём он рассказывает Ольге: «Облака призывали мое воображение к себе на воздушные крылья, но насмешливый голос шептал мне: ты способен обнять своею мыслию все сотворенное; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый, для того-то я тебя не выпущу отсюда, довольно тебе знать, что ты можешь это сделать!..» [VI, 31]. Из приведенного пассажа явствует *демиургический* характер искушения, ведущий не к изменению, а *пересотворению* мира, что предполагает внедрение в сознание («обнять своею мыслию») и душу («силою души разрушить <…> и восстановить…») ложной идеи о *со-демиургичной* потенции человека и Бога.

Сказанное подводит к пониманию следующего примера. В главе I, перед самым началом бунта, во время службы в храме Вадим окончательно уверился в любви Ольги к Юрию Палицыну. И вот идейный финал сцены: «С горькой, горькой улыбкой Вадим вторично прочел под образом Спасителя известный стих: *приидите ко мне вси труждающиеся и аз успокою вы*! Что делать! — он верил в Бога — но также и в дьявола!» [VI, 59]. В этой цитате следует выделить два плана: первый отражает суть конфликта в восприятии человеком Бога (конфликт, порожденный тщетным ожиданием Бога и Его милости, задан еще в главе I). Второй план нуждается в более подробном рассмотрении. Слова о двоеверии Вадима можно квалифицировать как

---

[221] Это дало основания говорить о богосынстве у Лермонтова (Д. Мережковский) и несправедливо распространять эту мысль на все его творчество.
[222] Без сомнения, сюжетное начало поэмы «Мцыри» следует искать здесь.

риторическое восклицание, не осложненное глубокими смыслами, как дань романтической эмоции. Едва ли это восклицание следует понимать как открытие героем сущности, сопоставимой с Богом, в которую возможно верить как в равную Ему (Бог для Вадима — бесспорный повелитель; например, герой говорит Ольге: «Бог потрясает целый народ для нашего мщения…»)Дьявол, в котором уверилсяВадим, — это открытие себя как мятежника, истца (здесь сказываются у Лермонтова откровения книги Иова)[223]; демон же не в состоянии породить бунтовскую сущность человека, но старается использовать ее; вот признания Вадима Ольге: «… с тех пор как я сделался нищим, какой-то бешеный демон поселился в меня, но он не имел влияния на поступки мои; он только терзал меня…»[VI, 33].

Итак, основной эмоцией, определяющей отношение человека к Богу на раннем этапе прозы Лермонтова, выступает чувство обманутости и оставленности. Следствия этого чувства проявляются в упреке Богу, претензии на роль демиурга, независимость, мятеж. Источник отмеченного отношения человека к Богу следует видеть в двух аспектах романа — его проблематике и характере героя. Необычность романа «Вадим» состоит в уникальном сочетании двух планов: первый обнаруживается в широчайшем диапазоне проблематики, охватывающей философские и социальные вопросы человеческой жизни; второй порожден неистовостью романтического героя и вселенским характером его притязаний.

Второй этап творчества Лермонтова, отмеченный в прозе главным образом работой над романом «Княгиня Лиговская», отличается двумя особенностями: во-первых, социальной средой сюжетов драм «Маскарад» и «Два брата» и незавершенного романа является светская жизнь; во-вторых, особое внимание художника обращено на быт и нравы светского общества, остальные сословия образуют фон (если не считать перспективной для

---

[223] См. подробнее: *Коровин В.Л.* Книга Иова в русской поэзии XVIII – первой половины XIX.М.: Водолей. 2017.

замысла Лермонтова фигуру чиновника Красинского из «Княгини Лиговской»). Между тем тема отношения человека к небу, утрачивает свою, присущую юношескому периоду, прямоту и словно бы *растворяется* в ироническом стилевом контексте, обнаруживая себя в едких замечаниях.

Например, в описании поиска Жоржем Печориным квартиры чиновника Красинского читаем: «Ответ бывает обыкновенно или какое-нибудь варварское имя или: “какое вам дело, ступайте выше!” Дверь захлопывается. Во всех других дверях та же сцена повторяется в разных видах, чем выше вы взбираетесь, тем хуже. Софист-наблюдатель мог бы заключить из этого, что человек, приближаясь к небу, уподобляется растению, которое на вершинах гор теряет цвет и силу» [VI, 171]. Или в разговоре Жоржа Печорина с сестрой Варенькой герой отвечает шуткой на восхищение той глазами Лизаветы Негуровой, прототипом которой была Екатерина Сушкова: «… какие у нее глаза! — прелесть!..» — «Как угль, в горниле раскаленный!..» [VI,129]. Сравнение, извлеченное из «Оды, выбранной из Иова» М.В. Ломоносова[224] значит нечто большее, чем остроумно-уничижительный отзыв — оно вводит образ Негуровой в неожиданный контекст, выходящий за пределы светского злословия. Известно, что оно применяется для описания страшного библейского чудовища и в произведении нюансирует парадигму *человек — хтоническая стихия*. Или в «Княжне Мери» неуместное, казалось бы, для серьезности момента (при чтении «Шотландских Пуритан» В. Скотта в ночь перед дуэлью с Грушницким), словно бы в шутку вырвавшееся у Печорина, восклицание: «Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..» [VI,322].

Помимо указанных особенностей, следует отметить психологизм как важную и новую стилевую составляющую прозы этого периода.

---

[224] *Ломоносов М.В*. Избранные произведения. Л.: Советский писатель. 1986,С. 200–203.

Психологическая деталь, и шире — психологический факт как элемент художественной структуры текста, — приобрели у Лермонтова самостоятельное значение, тем самым русская литература, обрела новый импульс и средства для изображения человека, что получило развитие в психологическом направлении Достоевского. Таким образом, и отношение человека к Богу стало возможно представить не только путём сопоставления идей, но и через внутреннее переживание.

В «Герое нашего времени», в объеме всей книги, проблематика отношения человека к Богу выражена не в явной форме. Нам недоступна для суждения внутренняя жизнь Лермонтова, однако мы можем обнаруживать динамику развития его художественных идей. Например, возьмем его стихотворные «молитвы»[225]. Молитва 1829-го года («Не обвиняй меня, Всесильный») обращена непосредственно к Богу, ее тон имеет, в полном соответствии с духом раннего творчества, характер едва ли не равного разговора с Богом, называемым «Всесильным», который развился в 1831 г. в поэтический тезис «Я — или Бог — или никто!». «Молитва» 1837-го года(«Я, Матерь Божия, ныне с молитвою…»)— произведение, ставшее знаковым для перехода от этапа «Княгини Лиговской» к «Герою нашего времени» — подобно народному духовному стиху, открывает в человеке путь к гармонии земного и Высшего. Наконец «Молитва» 1839-го года («В минуту жизни трудную…»), *современница* самого продуктивного года работы над романом «Герой нашего времени» (1839), примирившая даже С.О. Бурачка с поэзией Лермонтова, являет собой совершенное умиление, льющуюся в сердце благодать.

Все повести «Героя нашего времени» не апеллируют непосредственно к проблематике отношения человека к Богу, тем не менее связаны между собой духовными смыслами и сюжет каждой из них имеет своим глубинным

---

[225] См. подробнее: *Кошелев В.А.* Четыре «Молитвы» М.Ю. Лермонтова // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12.

источником ситуацию, адекватную этим смыслам. В двух случаях в тексте романа высказывается подлинное, свободное от личного смущения, суеты и тщеты отношение к Богу как Высшему Судии. В записи от 3-го июня в дневнике Печорина: «Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» — и в Предисловии к роману, написанному в 1841 г.: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» К последней фразе восходит смысл книги [VI,203].

3.2.3. Духовные константы личности главного героя как основа идейной структуры романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

В настоящем разделе речь идет о феномене личности Григория Александровича Печорина, главного героя романа «Герой нашего времени», с той позиции, с которой он представительствует от имени всех героев в художественном мире Лермонтова. Мы не говорим «от имени всех людей», так как отдаем себе отчет в том, что хотя такое представительство возможно, повторимся, в художественной рефлексии, оно порождает пространство бесчисленных корреляций между вымыслом и реальностью.

В истории русской литературы вопрос, — хорош или плох герой романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» Григорий Александрович Печорин — приобрел статус *вечного*. Разумеется, со временем вопрос *посерьезнел*, герой как литературная личность многократно рассматривался в разнообразных аспектах, и отношение к нему все более приобретало отстраненный, академический характер[226]. Тем не менее неизменной осталась оценка Печорина —неравнодушная, сложившаяся в первых откликах на роман[227]и сохранившаяся по сей день, — другими словами, несмотря на

---

[226] Вокруг Печорина // М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. Т. 2. Изд. Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург. 2014. С. 415-681.

[227] *Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* Собрание сочинений в трех томах. Т. I. Статьи и рецензии 1834–1841. М.: ОГИЗ, 1948. С. 551-629.*Бурачок С.О.* «Герой нашего

богатый исследовательский опыт в подходе к герою, по-прежнему сильна инерция личного отношения к этому литературному герою едва ли не как к реальному человеку.

Субъективное отношение к ярким литературным героям вполне естественно, однако, во-первых, важно отдавать себе отчет в том, что речь идет о художественном образе, а, во-вторых, учитывать, какие аргументы — бытовые, лично-психологические, эмпирические, логические, научно-методические и проч. — кладутся в основу суждений о нем. На наш взгляд, едва ли не самые существенные результаты может принести анализ романных ситуаций, содержащих выводимые из текста релевантные признаки, позволяющие сделать предположения относительно ценностного мира героя.

Отправной точкой нашего анализа является тезис, что личность и поведение Печорина представляют собой единство особого качества, т.е. ни в одном из сюжетных эпизодов герой не действует несогласно с собой. Выражение *несогласно с собой* звучит несколько расплывчато, поэтому требует дальнейших необходимых уточнений— несогласно с принципами, убеждениями, натурой и т.д. Мы полагаем, что в основе отмеченного единства лежит авторская стратегия по выражению через образ главного героя духовной идеи книги. Полнее всего она обнаруживается во всем пространстве повести «Княжна Мери», в остальных частях романа отчетливо проявляется через конкретное решение, действие, поступок.

Кульминационным центром сюжета каждой повести является так называемая *пограничная ситуация*, в которой герой оказывается между жизнью и смертью. Именно в совокупности причин, по которым она складывается, и в деятельности героя в самой глубине, основании его образа можно обнаружить одну из фундаментальных ценностей, определяющих его

времени», М.Ю. Лермонтов (Разговор в гостиной)» // «Маяк». 1840. Т. 4. С. 210–219. *Эйхенбаум Б.М.* Николай I о Лермонтове // О прозе. Л.: Художественная литература.1968. С. 424.

суть. По нашему мнению, любые сюжетные проявления личности Печорина в нашем понимании—положительные, негативные или противоречивые, — нельзя оценивать без обращения к этим ценностям.

Первая из них складывается в начальной повести романа — «Бэла» — в эпизоде, в котором Печорин, вооруженный и одетый по-черкесски вошел к девушке прощаться. Вся сцена разыгрывалась Печориным как часть плана по завоеванию пленницы, и содержанием ее была игра с бесхитростной девочкой, рассчитанная на мелодраматический эффект: «…прощай! Оставайся полной хозяйкой всего, что я имею; если хочешь, вернись к отцу, — ты свободна. Я виноват перед тобой и должен наказать себя; прощай, я еду — куда? почему я знаю! Авось, недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки; тогда вспомни обо мне и прости меня. Он отвернулся и протянул ей руку на прощанье» [VI,221]. Надо заметить, что расчет героя не оправдался, ведь Бэле как дикарке такая игра была чуждой, и она воспринимала происходящее всерьез[228]: «она не взяла руки, молчала», «смертельная бледность покрыла это милое личико». Наблюдавший сцену Максим Максимыч рассказывает: «Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя». Согласно авторской повествовательной стратегии, к словам Максима Максимыча следует относиться как к свидетельству, наделенному четкой функцией —*полной достоверностью сообщаемого*, т.е. на протяжении всего рассказа замечается, что Максим Максимыч передает события как факты, не искажая ихи не пытаясь дать им оценку. Так, по тексту, ясно, что Печорин был готов к тому, что от Бэлы придется уйти в неизвестность как к смерти, и здесь речь вовсе не о

---

[228] Подобную ошибку Печорин совершит и в повести «Княжна Мери»: ложная стратегия в любовной игре с княжной поставит героя на грань поражения, и только *случай* спасет положение и позволит ему продолжить свое предприятие. Мы имеем в виду момент, когда герой, по сути, проиграл в соперничестве княжной, и угроза готова была сорваться с его уст: «Знаете, княжна, – сказал я с некоторой досадой, – никогда не должно отвергать кающегося преступника: с отчаяния он может сделаться еще вдвое преступнее… и тогда…». И только появление пьяного господина заставило героя «обернуться и прервать фразу».

предвидении исхода своего предприятия, сколько о непоколебимой решимости исполнить необходимое. Аргументом могут служить отмеченные простодушным Максимом Максимычем детали приготовлений героя к *своей игре*: «Раз утром он велел оседлать лошадь, оделся по-черкесски, вооружился и вошел к ней». Только наивное восприятие текста позволяет предположить, что Печорин изменит свое намерение, если потерпит неудачу, тем более, автор вновь прибег к помощи Максима Максимыча: «Таков уж был человек, Бог его знает!»

Таким образом, в поведении Печорина надо искать более глубокую причину, чем сила характера и стремление во что бы то ни стало покорить юную девушку, и тем более, чем искусно проведенная интрига. Полагаем, что рассмотренный эпизод служит первой (принципиальной для автора) манифестацией духовных констант, составляющих цельность идеи, представленной в образе героя. Так, в повести «Бэла» Печориным движет потребность sinequanon—*создать любовь*, без чего дальнейшее его существование как субъекта жизни и не имеет ценности и смысла. Такое утверждение делается в результате анализа темы любви в пространстве всей книги: от утраты любви в первой повести, через бесплодные поиски в последующих частях произведения к дерзкой попытке противопоставить созданную человеком любовь изначальному Благу, явленному в мир Творцом. Настойчивость, с которой человек (Печорин) стремится к любви, по С.В. Савинкову, вызывается «памятью и сопряженными с ней невыносимыми страданиями от невозможности вернуть *предмет* погубленной им первой любви или хотя бы найти ему замену»[229]. Отсюда мы делаем вывод, что идею, определяющую все действия героя в «Бэле», можно сформулировать так: Печорин должен принести похищенной девушке равную жертву, ибо любовь возможна только как полное равенство двоих

---

[229] *Савинков С.В*. Творческая логика Лермонтова. Издательство Воронежского университета, 2004. С. 109.

(духовное условие, которое обнаруживается во всем творчестве Лермонтова). Поэтому содержанием пограничной ситуации первой повести явился выбор: *выполнение этого условия или смерть, если жертва не будет принята*.

Однако попытка человека создать свою любовь привела к трагическим последствиям, что, согласно художественной логике романа, обусловило возникновение пограничной ситуации в следующей за «Белой» повести «Максим Максимыч», главным событием которой явился отъезд Печорина за границу, в Персию. Надо заметить, что намерение уехать «только не в Европу» наметилось еще в «Бэле», однако направление — Персия — было уточнено уже в сюжете следующей повести после трагической смерти девушки, т.е. когда герой оказался в состоянии постоянного переживания нравственной вины, что неизбежно влечет пробуждение нравственного сознания. Этот сложный процесс, происходящий в душе человека, отражен в сюжете повести «Максим Максимыч».

Все помнят свою первую читательскую реакцию на необычное, странное поведение Печорина, когда в противоположность ожиданиям тот не стремится на встречу с Максимом Максимычем (автор даже усиливает ожидание словами Максима Максимыча «сейчас прибежит»). Эту реакцию можно определить как сожаление, недоумение, разочарование. Разумеется, во многом она вызвана тем, что мы находимся под впечатлением от рассказа штабс-капитаном истории с Бэлой, смотрим на ситуацию его глазами и ему сочувствуем. По инерции, в русле привычных толкований по поводу печоринской черствости и апатии, мы склонны едва ли не осуждать героя, столь *несимпатичным* он предстает в этом эпизоде. Однако следует вчитаться в текст, чтобы понять, так ли холоден Печорин и что стоит за его поведением.

В главе-повести «Максим Максимыч» после развернутого портрета героя, насыщенного яркими, выразительными характеристиками, подготавливающего читателя к непредубежденному восприятию личности

героя, не противоречивой, как обычно утверждается, но способной совмещать в себе всю полноту чувств человека и его мира, — появляется штабс-капитан. Встреча двух бывших сослуживцев выполняет кульминационную роль в объяснении поведения Печорина, т.е. дает ключ к пониманию печоринской холодности. Обратим внимание на две детали, имея в виду, что у Лермонтова, скупого на литературные излишества, всегда полезно находить те точные и необходимые детали, в которых заключается суть излагаемого. Нежелание открыто возвращаться памятью в прошлое, разумеется, коренится в обычной сдержанности героя, однако автор акцентировал внимание читателя на нужной ему причине:

Герои встретились. Нам понятны чувства доброго Максима Максимыча:

— Боже мой, Боже мой! Да куда это так спешите?.. Мне столько бы хотелось вам сказать… столько расспросить… Ну что? В отставке?... как?... что поделывали?..

— Скучал! — отвечал Печорин, улыбаясь.

— А помните наше житье-бытье в крепости?.. Ведь вы были страстный охотник стрелять… **А Бэла?..**

Печорин **чуть-чуть побледнел и отвернулся**…

— Да, помню! — сказал он, **почти тотчас принужденно зевнув…** (жирный шрифт мой —*Г.М.*).

Выделенные слова указывают на действительную причину нежелания героя касаться прошлого, более того, на его постоянное переживание, другими словами, они подсказывают, что содержанием этого переживания было чувство вины, ибо, если во всех остальных случаях в романе вина могла быть вменена и другим персонажам, то в случае Бэлы — только Печорину. Такова стратегия автора в представлении нравственного пути главного героя. Повторимся, переживание нравственной вины неизбежно влечет пробуждение нравственного сознания.

Вторая текстовая деталь — отъезд Печорина в Персию. Автору она так важна, что он три раза повторяет направление путешествия Печорина. Сначала герой говорит: «еду в Персию — и дальше…», затем автор заставляет Максима Максимыча дважды произнести это название страны: «Так вы в Персию?.. а когда вернетесь?.. и «ну какой бес несет его теперь в Персию…» Разумеется, Персия для русского культурного сознания 1830-х гг., прежде всего, ассоциирована с судьбой Грибоедова, и Военно-Грузинская дорога объединила путешествия Грибоедова, Пушкина[230] и самого Лермонтова в символическое пространство странствий русского интеллигента времени. Однако для нас сейчас не так важен историко-культурный контекст, хотя, безусловно, по своему значению он главенствует над остальными возможными толкованиями выбора пути героя. Руководствуясь нашим пониманием авторской мысли, мы считаем, что в выборе Персии как цели путешествия главным было то, что это означало для Печорина неизбежный исход. Суть в том, что переживание нравственной вины и, как следствие, пробуждение нравственного сознания ведут, конечно, к откровению и очищению, но для самого человека/литературного героя — к смерти, ибо ошибку исправить нельзя. Вспомним другого русского писателя — Льва Николаевича Толстого. В романе «Война и мир» как бы ни переживал князь Андрей свою вину в смерти жены, к какому бы нравственному прозрению ни прошел, ошибку он исправить не мог, и ему оставался один выход — смерть. Возвращаясь к Лермонтову, заметим, что Печорин не пытается ускользнуть от неизбежного, он принимает Персию как заслуженное и должное и умирает.

Третья повесть в романе — «Тамань»; хотя в последовательности романных эпизодов жизни героя она должна быть первой, по внутренней

---

[230] Наиболее показательные свидетельства отмеченного феномена отмечаются во 2-й главе «Путешествия в Арзрум» А.С. Пушкина в описании встречи на Военно-Грузинской дороге с телом убитого Грибоедова (А.С. Пушкин. ПСС в десяти томах. Ленинградское отделение. Л.: изд. «Наука». 1978. С. 451-452) и рассказ Лермонтова о своих путешествиях в письме к С.А. Раевскому из Тифлиса во второй половине ноября-начале декабря 1837 г. [VI, 440-441].

логике книги следует после сообщения о его смерти. В чем причина этого композиционного приема? Отвлечемся от множества трактовок пресловутой двойной хронологии, эпитет *пресловутый* мы повторяем вслед за Э.Г. Герштейн[231], выразившей этим и усталость от не идущих к делу толкований, но главное, думается, — потребность доискаться точного ответа. Для нас главный вопрос—почему и зачем Лермонтов *воскресил* своего героя, хотя еще более важный, обычно ускользающий от осмысления — зачем он *умертвил* его. Мы не возражаем против мысли Б.Т. Удодова о том, что перенос сообщения о смерти Печорина в середину романа «способствует утверждению своего рода неподвластности духовного мира героя смерти, его включению в духовную эстафету поколений, человечества в целом»[232]. Согласно этой идее, Печорин включается в непрерывный поток человеческого бытия, бесконечно восходящий в своей духовной устремленности. Известен также общекультурный мотив перетекания смерти в жизнь и неизбежного умирания в свой черед, чтобы вновь пробудиться. Видимо, так надо понимать мысль князя Андрея Болконского после сна о смерти: «Да, это была смерть. Я умер — я проснулся. Да, смерть — это пробуждение». Мы вовсе не утверждаем какую-либо зависимость толстовских художественных решений от поэтики Лермонтова. Однако в данном случае близость, едва ли не тождественность философских концепций художников, трудно оспорить.

Так, когда лермонтовский повествователь пишет о смерти Печорина «это известие меня очень обрадовало», разумеется, за этими словами, «ошеломившими», по выражению Б.М. Эйхенбаума, «своей неожиданностью» стоит нечто большее, чем неуместный эпатаж. Дело в том еще, что ни этого фрагмента текста, ни деталей по поводу публикации чужих записок под иным именем до издания романа отдельной книгой в рукописи

---

[231] *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» Лермонтова. М.: Художественная литература. 1976.С. 31.
[232] *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», М., 1989. С. 149.

не было, если не считать пассажа в рукописных вариантах к «Максиму Максимычу» после фразы «Я уехал один».[233] Совершенно ясно, что сообщение о смерти в предисловии появилось не просто как повод и мотивировка к преданию чужой рукописи огласке. Лермонтову нужна была не формальная, поверхностная связь частей произведения — автор, надо полагать, при переходе от журнального варианта «Тамани» к книжному и при подготовке всего текста романа, включая предисловие к «Журналу», к публикации, вносил в окончательный текст изменения, соответствующие логике выстраивания пути, по которому он направляет Печорина. Они касались факта смерти героя по возвращении из Персии, что окончательно прояснило значение слов Печорина в «Максиме Максимыче» «еду в Персию… и дальше», т.е. не на край света, далеко, а на край жизни — дальше. Это «дальше», емкое по художественной семантике слово, не только означало неизбежную смерть Печорина, но и явилось содержанием «Журнала Печорина» (мы отдаем себе отчет в том, что все, описанное в нем, происходило раньше, но последовательность повествования в книге определилась, по замечанию Белинского, «внутренней необходимостью»)[234]. Порядок этапов жизни героя после первых двух повестей теперь таков: смерть/рождение («Предисловие к «Журналу Печорина»), инициация героя («Тамань»), поиски жизненных ценностей, любви и дружбы как душевного общения («Княжна Мери»), выбор, приятие жизни («Фаталист»).

Сообщение о смерти Печорина в «Предисловии» определило сюжетную перспективу развития романа: речь пойдет не о общечеловеческих ситуациях («Бэла», Максим Максимыч»), а о пути конкретного человека— главного героя, не случайно, именно здесь появляется знаменитое рассуждение об «истории души человеческой, даже самой мелкой». Таким

---

[233] См. об этом: *Эйхенбаум Б.М.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 125-127.
[234] *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти т.Т. IV. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 267.

образом, нам остается осмыслить пограничную ситуацию в «Тамани» и ее ценностное содержание, эпицентр которой приходится на схватку в лодке с черноморской казачкой, называемой Печориным ундиной.

Идея «Тамани» состоит в том, что герой (заметим, не названный по имени, что указывает на обобщенность его образа) должен совершить поступок или сделать выбор, определяющий сюжет повести и ее смысловой центр — пройти своеобразный литературный ритуал инициации. «Тамань» насыщена многими мистериальными смыслами: приход в мир Христа, борьба порядка с хаосом, столкновение человека и стихии, наконец, утверждение души человеческой как наивысшей ценности жизни. Как раз последнее и составляет суть третьего после «Бэлы» и «Максима Максимыча» этапа духовного пути главного героя, и в схватке с ундиной достигается эффект инициации. Другими словами, каждый человек, а герой повести Лермонтова по своей художественной роли в романе представительствует от имени всех людей, должен сохранить/спасти свою душу, ибо ее появление во враждебном мире хаоса — прямая ему угроза, т.е. безусловное его отрицание.

Четвертая повесть — «Княжна Мери» — с позиции интересующего нас ракурса прочтения романа, посвящена традиционной проблематике любви и дружбы. На деле в повести как бы два уровня: на первом—сюжет, его главная интрига, представление героев и отношений между ними разворачиваются в привычной жизненной среде, узнаваемые социальные и психологические черты и признаки характеризуют общество и мотивы поведения людей и т.п.; на втором —все происходящее в ней, строится на духовных основаниях Вероятно, стремление Печорина к любви и дружбе в пространстве нравственно-религиозной, этически-философской проблематики повести и следует понимать согласно этим уровням, т.е. как *вписанный* код социального поведения (кто не влюблялся и кто не дружил?), с одной стороны, и как проблему бытия человека — с другой. В первом

случае речь идет о выполнении своего рода программы существования, по этому пути следуют все герои повести, на Печорина же автор возлагает другие ожидания: герой возрождается в части романа, названной «Тамань», и далее в жизни своей (собственно жизнь человека в самой своей сути и показана в повести «Княжна Мери») он должен преодолеть роковое несовпадение объема времени жизни и ее истинного содержания. Поясним нашу мысль следующим образом: в жизни человека не просто должна быть любовь, — она сама (каждая «частичка бытия») должна быть любовью, ее смысловым синонимом, (поэтому Лермонтов и выбирает для утверждения этой мысли встречу Христа и самарянки в аллюзии на главуIV евангелия от Иоанна). Что же касается дружбы, то недостижимость ее как идеала высказана в пассаже о друзьях и приятелях в дневниковой записи от 13-го мая [VI,269—270]. Иными словами, жизнь как время и жизнь как содержание должны быть едины — таково требование, переданное автором герою. Заметим, что поведение Грушницкого, княжны Мери и самого Печорина проецируется на игры соответствующего жанра (фарс, мелодрама, трагедия), чтобы показать полное расхождение играемого человеком спектакля с истинной жизнью

Разумеется, то, что мы называем пограничной ситуацией, приходится на сцену дуэли Печорина с Грушницким. Говоря о философском, экзистенциальном значении этой дуэли, А.И. Журавлева сравнивает ее с поединком Гамлета и Лаэрта и указывает на *пошлость* соперников Гамлета и Печорина, они, по мнению исследователя, представляют «почву и орудие зла»[235]. Американский исследователь творчества Лермонтова Джон Мерсеро первым обнаружил чрезвычайную близость сцен дуэлей в «Княжне Мери»

---

[235] *Журавлева А.И.* Мотивы «Гамлета» в «Герое нашего времени» Лермонтова // Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 209-210.

(Печорина и Грушницкого) и в бальзаковской «Шагреневой кожи» (Рафаэля де Валентена и Шарля), назвав их центральными в обоих произведениях[236].

Однако, если для героя Бальзака — Рафаэля, обладающего чудесным, хотя и гибельным предметом, исход дуэли предрешен в его пользу, то иначе дело обстоит с возможной участью Гамлета или Печорина, тем более что риск, которому они подвергаются на дуэли, осложняется еще и заговором против них. Поэтому и значимость защищаемых героем ценностей возрастает несопоставимо с романом Бальзака. Какая же нравственная, духовная сила делает поведение Печорина столь твердым и какое фундаментальное качество натуры и личности героя при этом обнаруживается? Кстати, поведение Печорина в сцене расставания с княжной при *понимающем* прочтении повести выглядит почти невозможным для обычного человека и требует немыслимой непоколебимости от героя, хотя на первый взгляд и не подпадает под разряд смертельных испытаний. Мы сопоставляем сцену расставания с дуэлью, потому что ее результат означает для Печорина крушение мечты о любви, а значит и продолжение его жизни *обессмысливается*.

Отметим, что «Княжна Мери» значительно превосходит другие повести романа по сложности сюжета, тематике, составу персонажей и проч., да и по объему повесть напоминает небольшой роман, поэтому определить так же точно, как и в других повестях, самую идею произведения значительно труднее, хотя и возможно. Назовем самое, на наш взгляд, главное, и для этого приведем две последние, произнесенные в столкновении с Печориным, фразы Грушницкого и княжны, которые и ответят на вопрос, чего же на протяжении всей повести добивается от них герой, разыгрывая с ними *фарс* и *мелодраму*.

Сцена с Грушницким:

---

[236] *Merseeau J.Jr*. Lermontov and Balsac // American contribution to the Fifth International Congress of Slavits, Sofia, 1963.

Лицо у него вспыхнуло, глаза засверкали.

— Стреляйте, — отвечал он. — Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места… [VI, 331].

Сцена с княжной Мери:

Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали.

— Я вас ненавижу… — сказала она. [VI, 337–338].

Судя по симметрии как этих ответов, так и двух фраз Грушницкого и Печорина, произнесенных на первых страницах повести на французском языке и инициировавших все дальнейшее действие, Печорин вызывает у этих героев именно *ненависть* к себе. На первый взгляд, такое заявление может вызвать недоумение или несогласие, однако в глубине смысла повести оно *истинностно* и просто. Ненависть, которой добивается Печорин, отрицает заблуждение относительно себя и своей жизни, изгоняет ложь. Слово «ненавижу» обращено к Печорину, поэтому получается, что он словно бы персонифицирует собой зло, которое должно быть уничтожено, заставляя Грушницкого обнаружить в себе недолжное и неприемлемое. Подобное можно сказать и о княжне. Утверждаемыми в повести ценностями, насыщающими жизнь человека истинным содержанием, являются *правда* и *любовь.* В этом смысл сюжетов фарса и мелодрамы, развенчивающих заблуждение и ложь.

Наконец, пятая повесть — «Фаталист». Сюжет повести организуют две ситуации испытания судьбы, соответственно Вуличем и Печориным[237]. Они представляют собой два противоположных решения человека относительно своей судьбы: или узкое понимание, когда она (судьба) ограничивается

---

[237] *Асмус В.М.* Круг идей Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Литературное наследство.М.: Изд. АН СССР, 1941. Т. 43-44.

гранью физической смерти, или приятие бытия как вечной жизни[238]. Поведение Вулича безвольно, он отдает свою судьбу и жизнь в распоряжение неизвестных для себя сил (по Б.В. Соколову — дьяволу), тем самым отказываясь от Бога[239]. Поэтому испытание Вулича, хотя оно и происходит на грани смертельного исхода, нельзя назвать пограничной ситуацией, в которой проявляется личность человека, его воля, самость, т.е. таким положением между жизнью и смертью, когда герой оказывается в нем, отстаивая основополагающие для человека духовные ценности. Смысл повести «Фаталист» состоит в том, что человек (Печорин) делает выбор в пользу жизни, о чем говорят все его действия. И хотя повесть поднята над остальными сюжетами романа на большую философскую высоту, т.е. в представлении личных качеств героя и его внутреннего мира есть некоторая отстраненность, позиция Печорина и его выбор позволяют судить о духовных ценностях, определяющих его жизнь, решения и поступки.

Таким образом, обратившись к пограничным ситуациям в романе «Герой нашего времени», в которые автор помещает Печорина, мы определили круг ценностей героя, другими словами, духовные константы, составляющие основу его личности, а значит, основу и вектор его романного пути. В соответствии с числом пограничных ситуаций этих констант — пять. Попытаемся выразить их посредством своего рода *максим;* названные в порядке следования повестей они составят основание, т.е. духовный фундамент, на котором создается образ главного героя.

Первая максима касается проблемы создания любви — вечной мистерии жизни человека. Она возникает в идее повести «Бэла» и может быть выражена в афористичной форме: любовь, создаваемая людьми между собой, должна быть только равной.

---

[238] *Москвин Г.В.* Приятие бытия: «Фаталист» // Смысл романа М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”. М.: Макс Пресс, 2007, С. 203.
[239] *Соколов Б.В.* Энциклопедия булгаковская. М.: Локид; Миф. 1966.С. 164.

Вторая максима, выделяемая в повести «Максим Максимыч» на основании неизбежного отъезда Печорина в Персию, т.е. к смерти, понимается нами так: человек не должен уклоняться от ответа за им содеянное.

Третья максима формируется в духовных глубинах повести «Тамань» и сюжетно проявляется в схватке героя с казачкой-ундиной в лодке. В этой ситуации сходятся все идейные линии повести, и выражена эта максима может быть как требование: человек в столкновении с хаосом должен сохранить душу, обретенную им при рождении.

Четвертая максима выводится из двух пограничных ситуаций повести «Княжна Мери» — дуэли с Грушницким и расставания с княжной Мери. Смысл этих ситуаций направлен на осознание человеком двух истин, определяющих содержание его жизни: постоянное, без заблуждения, знание правды в себе о себе самом и безусловная верность мечте о любви.

Пятая, основополагающая для человека максима, по сути, является идейным итогом романа, она состоит в том, что человек должен принимать бытие как данность и свою деятельность в жизни понимать как ее постижение.

Мы обнаружили в тексте романа релевантные признаки, которые позволяют определить духовные константы личности главного героя и, исходя из этого, судить о *строевых* идеях произведения, определяющих систему базовых положений, не учитывать которые при любом суждении о Печорине не конструктивно. К роману должно подходить как к художественному континууму, в котором герой—Григорий Александрович Печорин —выступает как субъект бытия.

3.3. Проблематика жизни и смерти

Жизнь и смерть в творчестве Лермонтова — тема, проникающая во многие произведения. На деле это даже больше, чем тема, так как вопросы

жизни и смерти не столько появляются в текстах писателя, образуя ту или иную конфигурацию мотивов и тем, сколько определяют сам импульс к творчеству. Проблематика жизни и смерти, рождаясь из сочетания потребности разрешить вопрос и темы в конкретном произведении, представляет *нерв* мировоззрения Лермонтова. В этой связи уместно привести слова В.Ф. Асмуса: «Вопрос о смерти вовсе не сводится у Лермонтова к одному лишь страху перед уходом из жизни в темную пустоту точнее должно быть охарактеризовано как боязнь не оказаться бессмертным»[240].

В наиболее сжатой и точной форме главная проблема выражена у Лермонтова уже на зрелом этапе его творчества в повести «Княжна Мери» в коротком диалоге Печорина и доктора Вернера, отметившем их знакомство и начало приятельских отношений. Приведем его в необходимом текстовом окружении.

Вот как мы сделались приятелями: я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

— Что до меня касается, то я убежден только в одном, — сказал доктор.

— В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал.

— В том, — отвечал он, — что рано или поздно в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — сказал я: — у меня, кроме этого, есть еще убеждение, — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастие родиться.

---

[240] *Асмус В.Ф.* Круг идей Лермонтова // М.: Литературное наследство. 1941. Т. 43–44. С. 96–97.

Все нашли, что мы говорим вздор, а право из них никто ничего умнее этого не сказал. С этой минуты мы отличили в толпе друг друга [VI, 269–270].

Надо сознаться, что поначалу этот диалог удивляет: доктор Вернер произносит попросту банальную фразу, Печорин же отвечает ему другой банальностью, но с претензией на оригинальность, при этом он как бы *выворачивает наизнанку* высказывание доктора Вернера. Возникает впечатление, что оба героя желают лишь отличиться в толпе.

Между тем легковесность этого диалога мнимая. Рассмотрим его положение в тексте: он явно выделен из общего разговора, характер которого охарактеризован Печориным как «философско-метафизический», а содержание иронически выражено во фразе: «…толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях». Диалог также обрамляется общими, обезличивающими упоминаниями других, помимо Печорина и Вернера, участников ситуации: до диалога они характеризуются как «многочисленный и шумный круг молодежи», а затем словом «каждый», что подразумевает — любой из них; после диалога — еще более откровенно — «все» и «толпа». Так оба героя противопоставляются всем остальным[241], и их диалог становится смысловым центром общего разговора. Вся сцена завершается еще более резким противопоставлением: «Все нашли, что мы говорим вздор, а право из них никто ничего умнее этого не сказал», — замечание, в котором акцентируется значительность «вздора», сказанного Вернером и Печориным. Заметим, что оба героя сами относятся к этому и своим последующим отвлеченным рассуждениям как к «вздору» («Мы <…> толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим»), однако за их «вздором», в отличие от «разных разностей» других, стоит неверие в возможность

---

[241] Такой способ организации подобных ситуаций характерен для прозы Лермонтова.

какого-либо истинностного утверждения. Это неверие не исключает, тем не менее, и даже стимулирует потребность в выражении своего мироотношения, в глубине которого лежит главный вопрос — жизни и смерти, или бессмертия и смертности.

Итак, у Вернера одно «убеждение»: «рано или поздно в одно прекрасное утро» он умрет; у Печорина два, вернеровское и свое: «я в один прегадкий вечер имел несчастие родиться». Оба высказывания имеют трехчастный состав, при их сравнении обнаруживаются три контрастные темы: прекрасное утро vs прегадкий вечер, умру vs родиться, «я» Вернера vs «я» Печорина. Фраза Вернера распространяется выражением «рано или поздно», внешне сохраняющим значение неопределенности (не знаю, когда), но вносящим определенность другого порядка (это случится неизбежно). Фраза Печорина привлекает внимание к факту состоявшемуся — факту рождения; в ней звучит горестное переживание («имел несчастие родиться»). Заметим и тонкое смысловое различие между личной формой «умру» и общим инфинитивным значением «родиться» (последнее передает трагический и необратимый характер феномена рождения человека). Выражения «прекрасное утро» и «прегадкий вечер» представляют два контрастных образа мира. Для Вернера трагедией является обязательность ухода из мира, т.е. трагедия состоит в том, что он будет отторгнут от «прекрасного утра» жизни. Для Печорина трагично само появление в мире, синоним которого — «прегадкий вечер». Отсюда и контрастные переживания себя в мире: «я» Вернера поглощено миром, поэтому он скорбит, что будет исторгнут из него; «я» Печорина надстоит над миром и скорбит в недостойном мироустройстве.

Так из этих двух фраз развертываются полярные перспективы мироотношения: эсхатологическое кредо Вернера и позиция Печорина, не имеющая прямого названия, поскольку спектр ее проявлений отличается чрезвычайной емкостью и разнообразием, — это отношение взыскующее,

оценивающее, протестное, титаническое, демоническое и проч., — словом все, что представляет претензию к началу бытия. Другими словами, фраза Вернера — это слова человека *смертного*, фраза Печорина — человека *бессмертного.*

Приведенный пример показывает зрелое, на этапе создания «Героя нашего времени», отношение Лермонтова к проблеме. Истоки этого отношения с отчетливостью обнаруживаются в его ранней поэзии и драматургии. Но, прежде чем говорить об этом, вернемся к образу доктора Вернера, поскольку в литературной морфологии этого образа содержатся прямые отсылки к Байрону и Гете. В описании Вернера отмечается, что «одна нога была у него короче другой, как у Байрона», и что молодежь «прозвала его Мефистофелем». Прозвище Вернера вызвано впечатлением, производимым доктором своей внешностью и облачением (физическое безобразие героя подчеркнуто сочетается с постоянно черными *сертуком*, галстуком и жилетом, а светло-желтые перчатки гротескно довершают стилизованный пародийный портрет инфернального существа). Лермонтов отмечает черты лишь внешнего сходства доктора Вернера с Байроном и Мефистофелем, внутреннее, или литературное, подобие открыто никак не заявляется, что примечательно, и поэтому противопоставленность видимого и скрытого в докторе Вернере можно рассматривать как авторский сигнал сложности образа.

Прежде всего, доктор Вернер выполняет посредствующую роль в утверждении известного сходства между Байроном и гетевским Мефистофелем на том основании, что все трое должны прихрамывать. Не следует, конечно, полагать, что Лермонтов сужает сферу сопоставления до прямолинейного указания, скажем, на демонизированность байроновского духа или, наоборот, на возвышенность образа Мефистофеля. Несимметричность самого предмета сопоставления (Байрон и литературный герой конгениального ему художника) побуждает искать за внешними

характеристиками выражение идей, связывающих самых ярких представителей европейской литературно-философской традиции времени.

Гетевские Фауст и Мефистофель неразделимы, и в образе доктора Вернера угадывается их связь. В «скептике и матерьялисте» докторе Вернере, изучавшем «все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа», но не умевшем «воспользоваться своим знанием», наделенном странной пытливостью, какую выказывали его «маленькие черные глаза, всегда беспокойные», старавшиеся «проникнуть в ваши мысли», просвечивает пародия на другого доктора — Фауста. «Странное сплетение противуположных наклонностей», обнаженное «неровностями черепа» доктора Вернера, которые, как едко замечает Печорин, поразили бы френолога, может вызвать в памяти трактовку Б.М. Эйхенбаумом влияния на Лермонтова шеллингианских «диалектических» идей о совмещенности добра и зла в человеке[242]. Следует, однако, обратить внимание на ироническую интонацию (а значит и скептический взгляд) при описании доктора Вернера и особенно на тот факт, что идея нераздельности добра и зла не сообщается доктору Вернеру непосредственно, а проводится в апелляции к литературной традиции. Тем самым Лермонтов как бы отстраняется от прямого следования этой идее, т.е. создает дистанцию между инонациональной традицией и оригинальным подходом к теме[243]. Сказанное проясняет одну из основных функций образа Вернера как *внутреннего* двойника Печорина: он выступает в роли своеобразного литературного *агента* Печорина, но со стороны европейской литературы. Образ Печорина соотнесен с русской традицией — не случайно ему на память приходят строки из Пушкина и Грибоедова, да и фон его дневниковой речи в «Княжне Мери» пропитан русской

---

[242] *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 20–30.

[243] Мы разделяем точку зрения Л.В. Жаравиной, что «шеллиангианство и диалектика, тем более, художественная диалектизация мира, не совпадают» (См.: *Жаравина Л.В.* А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х годов. Волгоград, 1996. С. 83), высказанную как возражение на трактовку вопроса Б.М. Эйхенбаумом.

действительностью, насыщен отсылками к современным ему русским ситуациям и характерам. Печорин упоминает иностранные имена и связанные с ними ситуации, но они относятся к разряду «дней минувших анекдотов». Таким образом, благодаря разной литературной ориентации героев Печорин выделяется как национальный тип, и автор получает возможность выразить через него свою позицию. Тогда становится понятной шутка Печорина: «...его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец». Вернер — это *перелицованная* на русский лад европейская мысль и литература, по существу, он остается русским, иностранное, будучи чуждым, не проникает до *корня* его натуры, поэтому и отмечается лишь внешнее сходство. Речь здесь идет не о синтезе национального и зарубежного, а об искажении того и другого. Лермонтов отделяет Печорина от *непосредственного* европейского влияния, создавая художественное пространство, в котором возможно созерцание взаимодействия (но не совпадение или зависимость одной от другой) суверенных культур, выражающих разные типы мировидения. Таким образом автор утверждает и особость национального отношения к вопросам жизни и смерти.

Поиск Лермонтовым своего голоса осуществлялся им во многом через освоение чужого художественного опыта, что, по сути, выражалось в процессе творческой селекции, производимой по принципу «мое — не мое». По удачному выражению А.В. Федорова, «Лермонтов не берет то, что находит, а находит то, что ищет»[244]. Все «мое» поглощалось в текстах Лермонтова как общезначимое в индивидуальном; «не мое» или пропускалось, или, если вопрос для автора был существенным и насущным, находило свою замену. В последнем случае расхождения с чужим образцом подчеркивали индивидуальное в текстах Лермонтова. В вопросе жизни и

---

[244] *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л.,1967. С. 54.

смерти происходит тот же творческий процесс, и главным литературным источником для разработки этой темы для Лермонтова (особенно в период 1830–32 гг.) было творчество Байрона, чья личная лирическая интонация оказалась более близкой, созвучной и современной дляЛермонтова чем поэзия Гете. Тема «Фауста», видимо, была внятна Лермонтову, но в силу своей теолого-философской абстрактности требовала бы от молодого поэта и большей зрелости, и личной заинтересованности для понимания и подражания[245]. К тому же Лермонтов, будучи прежде всего художником, воспринимал идеи, по всей видимости, не в отвлеченном философском существовании, а исключительно в художественном бытии[246], поэтому смысл мистерии Гете проникал в творчество Лермонтова через художественное посредство младших современников автора «Фауста».

В литературе о Лермонтове отмечалась связь его ранних поэтических опытов, в которых проблематика жизни и смерти впервые получила яркое выражение, со стихотворными фантазиями Байрона «The Dream» и «Darkness»[247]. Речь идет о таких стихотворениях Лермонтова, как «Ночь. I», «Ночь. II» (1830), «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами», 1830–1831), «Видение» (1831) и соответствующий последнему текст из сцены IV «Странного человека». Но поскольку весь ранний период творчества Лермонтова насыщен переживанием феномена смерти, то значительно шире и перечень байроновских текстов, с которыми у него есть переклички в этой теме.

Лермонтов заимствует из «The Dream» Байрона принцип, порождающий особую жанровую лирическую форму, в которой мир воплощен в иной модальности, т.е. в стихотворении возникает образ мира,

---

[245] Помним, однако, что на раннем этапе своей прозы Лермонтов прибегает к тексту «Фауста», например, в «Вадиме»: «Вадим стоял над Ольгой, как Мефистофель над кающейся Маргаритой» [VI, 73].

[246] О связи интеллектуального плана с личным в лирике Лермонтова см.: *Журавлева А.И.* .Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 32–33.

[247] См., например: *Федоров А.В*. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. М.,1941. Т. 43–44. С. 182–188.

который создан сном и в нем существует. Благодаря этому принципу возникает особый тип достоверности созданной во сне реальности, полностью выключающей реальность эмпирическую, другими словами, это не сон, толкующий или отражающий жизнь, а сон как идея жизни, недоступная в опыте. В разработке жанровой формы сна у Лермонтова обнаруживается самостоятельность, свобода от исходного образца, что приводит к созданию новой художественной субстанции, не совпадающей ни с материальной, ни с идеальной сферами человеческой жизни[248]. У Байрона название стихотворения («The Dream») полностью соотносится с его содержанием, это сон-видение, позволяющий проникнуть в невидимые глубины жизни. Стихотворения, образцом для которых был «The Dream», имеющие форму сна-видения, у Лермонтова есть — это и упомянутое «Видение» («Я видел юношу: он был верхом»), и «Сон» («Я видел сон: прохладный гаснул день») (1830–1831), и другие. Но есть стихотворения, в названии которых нет указания на сон или видение, хотя именно сон определяет их жанровую специфику и содержание. Так, стихотворение с ситуацией сна, заданной в первой строке: «Я зрел во сне, что будто умер я» — названо «Ночь. I»; стихотворение, содержащее в начале более сложную ситуацию сна: «Ласкаемый цветущими мечтами, / Я тихо спал и вдруг я пробудился, / Но пробужденье тоже было сон...» — названо «Смерть»; стихотворение с ситуацией одинокого бодрствования посреди всеобщего сна («Уснуло все — и я один лишь не спал. / Один я не спал...») получило название «Ночь. II». Заметим, что семантика ситуаций «ночь» или «смерть» предполагает сон как их главный организующий компонент, но в названии, тем не менее, подчеркивается не сон как грань обычной жизни человека, а иная, внеположная этой жизни реальность, иное состояние мира. В создании

---

[248] За этим стоит, надо полагать, особый тип мировидения у Лермонтова, расходящийся с байроновским, так что стихотворение, в котором утверждается национальная самобытность его творчества — «Нет, я не Байрон, я другой» (1832), — имеет истоки уже в 1830 г.

этой жанровой лирической формы состоит художественное открытие Лермонтова.

Уже в первых лирических опытах намечается перенос внимания с традиционной оппозиции *жизнь — смерть* на оппозицию, устраняющую асимметрию смыслов, —*рождение — смерть*, тем самым на фоне проблемы смертности человека актуализируется тема бессмертия как вечной жизни. В стихотворении «Ночь. II» бодрствующий посреди всеобщего земного сна герой («единый смертный») восклицает, обращаясь к чудовищному видению смерти, «скелету неизмеримому», уничтожающему миры в своем неостановимом продвижении: «...и меня возьми, земного червя — / И землю раздроби, гнездо разврата, / Безумства и печали!.. / Все, все берет она у нас обманом / И не дарит нам ничего — кроме рожденья!..[249] / Проклятье этому подарку!.. / Мы без него тебя бы не знавали, / Поэтому и тщетной, бедной жизни...» Приведенные строки насыщены не отчаянием — в них протест, неприятие и отрицание смерти. Отсюда ропот и страх поверить в благодать мира в строках, завершающих стихотворение: «...Долго, долго, / Ломая руки и глотая слезы, / Я на Творца роптал, страшась молиться!..» Мотив ропота на Творца оказался в творчестве Лермонтова устойчивым и звучит через десятилетие во фразе Печорина, обращенной к доктору Вернеру («имел несчастие родиться»). Этот же ракурс вопроса жизни и смерти получил выражение в юношеской пьесе Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» (1830–1831), где в последнем действии, указывая на яд, который намеревается выпить, герой говорит: «Как подумать, что эта ничтожная вещь победит во мне силу творческой жизни? Что белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание Бога?.. <…> Но если он точно всеведущ <…> зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель?..» [V, 200]. Сходными мотивами пронизан и первый прозаический опыт Лермонтова —

---

[249] Этот стих можно предполагать *сигналом* будущей фразы Печорина: «В один прегадкий вечер я имел несчастие родиться».

роман «Вадим». Так, герой после совершенного убийства неистовствует в экстатическом восторге: «Творец небесный! И кто же все это сделал? Кто превратил прекрасное создание Бога в глыбу грязи?.. <…> — я, я! — ха, ха, ха! ха! презренный нищий, бессильный раб, безобразный горбач!..» [VI, 93].

Перенос акцента со смерти на рождение вызвал два важных художественных следствия. Во-первых, это повлияло на развитие у Лермонтова тенденции к отрицанию смерти как исчезновения человека из мира, что проявилось уже на раннем этапе его творчества в ослаблении эсхатологических мотивов. Показательно, что стихотворение Байрона «Darkness» о гибели мира, которое Лермонтов, как известно, создавал подобно подстрочному переводу, словно изучая, не нашло подражания в его лирике. Единственно близкими Лермонтову оказались идеи и образы байроновской космогонии: бесконечность универсума, гибель времени, малость бытия человека. В этом плане следует отметить значительно большее воздействие на Лермонтова мистерии Байрона «Каин». Однако уничтожение миров («Ночь. II») не имеет тотального, эсхатологического, а значит, абсолютного характера — на Земле шествие смерти встречает сопротивление «единого смертного» (напомним — единственного бодрствующего в мире), который видел то, «что не дай Бог / Созданию живому видеть». В стихотворениях «Ночь I» и «Смерть» созерцание героем поедания червями и полного уничтожения собственного мертвого тела, данное в последовательном натуралистическом описании, наводит на соображение, что перед нами не психопатические видения юношеского воображения, а хорошо осознаваемая разработка темы. Очевидно, что в художественной реальности этих стихотворений физическая смерть не становится концом бытия человека. Идеи и переживания Лермонтова глубже. Герой должен пребывать в своей гробнице и страдать, созерцая ужасную картину своего физического уничтожения, в ожидании прощения. Стихотворение «Смерть» объединяет финальные строки «Ночи. I» и «Ночи

II»: «Я на Творца роптал, страшась молиться, / И я хотел изречь хулы на небо, /Хотел сказать... / Но замер голос мой, и я проснулся». Слова «я проснулся» можно понимать здесь не столько в их буквальном значении — пробуждение от сна как переход к другому состоянию, — сколько в их философском смысле: пробуждение понимается как спасение человека в наивысший момент его сомнения и ропота, но не отречения от Творца[250].[251]

Второе следствие смещения творческого внимания от факта смерти к феномену рождения выразилось в потребности найти ответ на естественный вопрос о смысле, назначении и цели жизни человека. Определяющей в поисках ответов явилась проблема ограниченности человеческого существования рождением и смертью. Следовательно, вопрос так или иначе получал обобщение в оппозиции —*смертность — бессмертие*; в самой же глубине это был вопрос о месте человека в Божьем замысле, что, собственно, и явилось смысловым ядром цитированных выше стихотворений Лермонтова. Своеобразие лермонтовского отношения можно увидеть, наблюдая отличие философского пафоса его раннего творчества от идей байроновского «Каина». Отзвуки этого произведения обнаруживаются у Лермонтова (особенно в период 1830–1832 гг.) везде, где речь идет о жизни и смерти. Каин проклинает час рожденья и, казалось бы, Лермонтов лишь подхватывает этот мотив. Каин говорит о презрении к самому себе и цель своей жизни определяет так: «Я живу, / Но лишь затем, чтоб умереть[252]. Юрий же в «Menschen und Leidenschaften» восклицает: «Бессмертие? О нем / Не знаем мы...», его речи полны ужаса перед неведомой смертью: «Но смерть! Смерть мне внушает трепет» <…> «Дух! Я знаю / О смерти только то, что смерть ужасна» <…>О боже! Я подумать / Страшусь о ней!» Каиново проклятие матери и отца, давших ему «бытие, ведущее лишь к смерти», его

---

[250] Ср. сходный мотив в «Мцыри»: «Тут я забылся. Божий свет / В глазах угас. Безумный бред / Бессилью тела уступил... / Так я найден и поднят был...», — где «поднят» означает спасение от небытия [IV, 169].
[251]Всегда в наличной жизни человек просыпается от сна в миг гибели.
[252] См. *Байрон Дж. Г.* Собрание сочинений в четырех томах. М., 1981. Т. 4. С. 395. Далее текст «Каина» цитируется по этому изданию.

сомнение в Творце вызваны в нем Люцифером. Самое главное отличие героя Лермонтова от Каина состоит в том, что у Байрона между Люцифером и Каином проведена резкая черта (в приложении к нашей теме — бессмертный Люцифер и смертный Каин); герой-человек Лермонтова наделен духом, преодолевающим иерархические и *разносферные* различия. Другими словами, путь Каина — от потери бессмертия к смерти; путь лермонтовского героя — от отрицания смерти к бессмертию.

Общее идейное, или духовное, начало, организующее творчество Лермонтова —возвращении духа человека к своему истоку. Но в литературном творчестве они получают разную выраженность в зависимости от жанра, т.е. повествовательной формы. Так, наиболее последовательное выражение идеи отрицания смерти и утверждения бессмертия должны получить в романе с его сюжетным потенциалом: от истории частной судьбы до «истории души человеческой» («Герой нашего времени»). Но в романе не может быть той особой формы сна, о которой шла речь, ибо она может появиться в нем лишь фрагментарно, в то время как этот тип сна должен составить субстанцию всего произведения[253]. Высокие образы, способные выразить взлет духа и пренебречь земными мотивировками, возможны в поэме (вершинное произведение здесь — «Демон»); когда же они появляются в других жанрах, они оказываются эклектичными и переходными («Вадим», юношеские драмы) или неполными (в силу отсутствия сюжета в лирике). Роман, в свою очередь, должен компенсировать свои *недостатки* за счет создания *второго* смысла в сюжете, характерах, ситуациях, композиционных решениях, что и было сделано в «Герое нашего времени». Что же касается провидения душой иного мира и, более того, способности существования в нем, то это доступно лишь лирике (стихотворение, в

---

[253] Тем не менее, запись в дневнике Печорина перед дуэлью с Грушницким: «Два часа ночи… не спится», – побуждает говорить о жанрово-родовой со-природности отмеченного фрагмента и соответствующего теме лирического дискурса. См.:*Москвин Г.В.*«Смешно и досадно» (Повествовательная интермедия в повести «Княжна Мери» - ночь перед поединком // Филология. Научные исследования. 2020. № 9. С. 1-10.

котором названные тенденции нашли совершенное сочетание, — «Выхожу один я на дорогу...»)

Отметим основные композиционные решения в «Герое нашего времени», в которых обнаруживается творческая позиция Лермонтова в вопросе о жизни и смерти человека:

— Принцип «двойной хронологии», состоящий в том, что *объективная*, *дороманная* последовательность событий в жизни Печорина («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», Предисловие к «Журналу Печорина») в романе организована иначе — от «Бэлы» до «Фаталиста». Обычное, последовательное (линейное) повествование о жизни героя — от рождения до смерти — нарушается, что побуждает отвлечься от *фабульного* прочтения романа и включить жизнь Печорина в общий контекст.

— Сообщение о смерти героя помещено в середину романа («Предисловие к «Журналу Печорина»), но далее следует «Журнал Печорина», т.е. повествование героя о себе, и сообщение о его смерти словно утрачивает свою актуальность, т.е. забывается при чтении журнала. Так в произведении закладывается основа для выражения идеи о бесконечном пути «души человеческой». Такой прием «способствует утверждению своего рода неподвластности духовного мира героя смерти, его включению в духовную эстафету поколений…»[254].

— Кольцевая композиция: в конце романа («Фаталист») Печорин возвращается в крепость к Максиму Максимычу, т.е. как бы в начало романа («Бэла»), таким образом, он словно опять начинает свой *романный* путь. Благодаря этому приему создается впечатление бесконечного повторения (или возобновления) *кругов* жизни.

---

[254] *Удодов Б.Т.* Роман Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 149.

«История души человеческой» в романе повествует не только об этапах становления души одного человека, но и о становлении «души человеческой» как мировой сущности. Единая идея «Героя нашего времени» имеет восходящий характер; она выражена в построении книги: к концу первой части повествования герой умирает, чтобы возродиться в общем бытии — так конструктивно проявляется линия *отрицание смерти —бессмертие*. В романе также можно проследить и изменение отношения Печорина к смерти. В «Бэле» Печорин говорит Максиму Максимычу: «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави Боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» Это смерть *мечтаемая*, по словам Печорина, —*утеше*ние. В «Максиме Максимыче» герой готов к реальной смерти, он едет ей навстречу. На вопрос Максима Максимыча: «...столько лет... столько дней... да куда это?.. — герой отвечает: «Еду в Персию — и дальше...» «Персия» в ответе Печорина означает не край света (т.е. герой едет далеко), а край жизни (это неизбежная ассоциация — исторический и литературный контекст ее для русского человека 30–х годов XIX в. прозрачен: смерть Грибоедова, «Путешествие в Арзрум» Пушкина). Здесь уже смерть неотвратима (в тексте она скрыта за словами «и дальше»), герой стремится к ней, он словно *истончается* в мире, полагая смерть избавлением от бессмысленной муки жизни. И, наконец, в «Фаталисте», завершающем роман на жизнеутверждающей ноте, герой, размышляя над недавними событиями, связанными с фаталистической идеей, формулирует свою позицию: «... что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» В последней фразе звучит не только избавление от страха перед смертью и не фаталистическое, безвольное признание ее неизбежности — в ней звучит доверие к жизни и приятие миропорядка.

Герой Лермонтова и сам Лермонтов долгое время понимались как окруженные неким демоническим ореолом, поэтому нередки были слишком

прямые и *жесткие* сопоставления. Это неточное понимание имеет, между тем, вполне внятное объяснение, если принять во внимание природу образа лирического или главного (в нелирических жанрах) героя— ее определяет дух, которым автор изначально наделяет героя. Дух этот происходит от данного человеку при создании *дыхания жизни*, делающего человека *душою жизни.* Это аксиома лермонтовского творчества. Неудивительно поэтому, что герою Лермонтова внятен вселенский диапазон сомнения, протеста и стремления к Богу. При этом наблюдается замечательная тенденция: не человек возвышается до превосходящих его иерархий, а они стремятся к человеку в потребности вочеловечиться (поэмы «Демон», «Азраил», «Ангел Смерти»). Главное, что их отличает от человека, — неподвластность физической смерти, следовательно, их вечной тоской становится *тоска по воплощению*[255]. Так Азраил, страдая от своего бессмертия, говорит возлюбленной: «О люди! Вы жалки, но со всем тем я сменял бы вечное существование на мгновенную искру жизни человеческой, чтобы чувствовать хотя все то же, что теперь чувствую, но иметь надежду когда-нибудь позабыть, что я жил и мыслил». Это вовсе не значит, что Азраил жаждет смертности, он жаждет тождества жизни и духа, что, как ему мечтается, доступно живущим смертным. Так что несчастье мира у Лермонтова выглядит хотя и парадоксально, но суть проблемы передается, как представляется, точно: *бессмертные страдают от бессмертия, смертные ужасаются своей смертности*. Отсюда, надо думать, и возникает общая для всех них жажда забвения, идею которой Лермонтов мог непосредственно почерпнуть, вероятно, из «Манфреда» Байрона. Смерть и бессмертие, таким образом, становятся неразличимы как два синонимичных выражения неистинного существования.

---

[255] В данном случае мы не оговариваем проблему отношений ангелологии и демонологии у Лермонтова, поскольку она представляет собой отдельную тему, притом очень слабо разработанную.

Следовательно, отрицание смерти и утверждение бессмертия у Лермонтова имеет иную основу. Статус художественной истины должно было получить преодолением ущербного положения человека[256], с одной стороны, и тоски бесконечно длительного существования (но не жизни) — с другой.

Разрешение вопросов жизни и смерти в творчестве Лермонтова неотъемлемо связано с темой любви, в философском плане — соотношением мужского и женского начала в мире в двух его основных проявлениях: соединение и *жизнетворение*. При этом в основе стремления духа к воплощению в жизни, а плоти — к одухотворению лежит потребность обрести не единство, а единственность бытия. Так, Демон хочет «с небом примириться» через любовь[257]. Земная любовь Азраила упоминалась выше, любовь же Ангела Смерти («Ангел Смерти», 1831 г.), воплотившегося в умершую Аду[258], к Зораиму интересна не только своим *травестизмом*, но, главным образом, тем, что воплощение состоялось и любовь поглотила в себе смерть. В «Демоне» и «Ангеле Смерти» Тамара, Зораим и Ада умирают, что вовсе не означает победы смерти над любовью — любовь должна отвечать закону единственности бытия, поэтому любовь Тамары не может служить условием или *средством* примирения с небом. Ангел Смерти, вернув Аду к жизни и воплотившись в нее, не воскресил ее самое, ибо Ада не может быть заменена для Зораима. Р. Илчева находит, что в «Азраиле» и «Ангеле Смерти» «...реконструируется эзотерическое значение мифа об андрогине»[259]. Разумеется, говорить о намеренной реконструкции не приходится, но ценность наблюдения бесспорна: творческая мысль

---

[256] На Лермонтова сильное воздействие должна была оказать эта тема у Пушкина, особенно в ее философском выражении, как в финале 2-ой главы «Евгения Онегина», в стихотворениях «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Вновь я посетил...» и др.

[257] Н.П. Дашкевич говорит, что у Лермонтова желание Демона примириться с небом является тем новым, что он внес в тему. См.: *Родзевич С.И.* К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова. Воронеж, 1915. С. 29.

[258] Отметим совпадение имен жены и сестры Каина у Байрона и лермонтовской героини – Ада.

[259] *Илчева Р.* Христианские легенды в романтическом творчестве Лермонтова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе Х1Х в. Екатеринбург, 1997. С. 46.

Лермонтова обращена на первые мистерии бытия, когда разделенность мужского и женского начал определила потребность человека в любви как синониме жизни, другими словами, определила его поиск пути к истоку.

Итак, любовь становится неотъемлемым компонентом в проблематике жизни и смерти у Лермонтова. Любовь обладает разрешающим проблему потенциалом, хотя в рамках творчества поэта этот потенциал никогда не реализуется: любовь или не может осуществиться в силу ограниченности своего земного представления, или, когда она все же проявляется, т.е. любящие соединяются, ей неизменно сопутствует смерть (может быть, наиболее показательным произведением в этом плане является «Бэла»). Однако последовательное отрицание возможности осуществления любви парадоксальным образом утверждает эту возможность, поскольку свидетельствует о ясном представлении автора об идеале, ощущаемом во всем творчестве, но не находившем выражения на сюжетном уровне. Однако, как было отмечено выше, идеал все же получил однажды сюжетное выражение в записанной Лермонтовым восточной сказке «Ашик-Кериб» (1837 г.); запись сказки, содержащей историю идеальной любви, отметила рубеж в творчестве писателя в художественной разработке темы любви.

Единственной художественной формой, в которой оказалось возможно выражение действительности идеала любви и жизни, явилось лирическое произведение, где сон выступает как форма бытия. Эта форма складывалась у Лермонтова из хорошо развитой европейской традиции конца XVIII – начала XIX вв., ориентированной на постижение феноменов «бытийного статуса души», жизни, смерти в их ночном переживании[260]. К непосредственным источникам художественной интерпретации этой жанровой формы в европейской литературе следует отнести произведения Шекспира, Гете,

[260] См., например: *Смирнова Н.В.* Мотив смерти в художественной системе лирики М.Ю. Лермонтова // Вестник Удмуртского университета. Ижевск, 1993. № 4. С. 75; *Косяков Г.В.* Западноевропейские и национальные источники романтического мировосприятия М.Ю. Лермонтова (на материале ранней лирики поэта) // Проблемы литературных жанров. Материалы IX международной научной конференции. Томск, 1999. С. 162–166.

Байрона, Гейне (воздействие в этом плане на Лермонтова русской литературы изучено значительно меньше)[261]. Но идея лермонтовского сна, как уже отмечалось, получила оригинальное развитие и отразилась в полной мере в двух лирических шедеврах 1841 г. — «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») и «Выхожу один я на дорогу». В первом стихотворении нашла художественное обобщение тема любви и смерти. Два контрастных восприятия одного видения («С свинцом в груди лежал недвижим я») представляют лирическую повесть о двух душах, не обретших соединения. Герой видит в своей гибели мучительное страдание жизни («Глубокая еще дымилась рана, / По капле кровь точилася моя»), героиня видит «знакомый труп», т.е. гибель героя лишь завершает ее *смертную* любовь к нему, поэтому и видит она в ней смерть как конец жизни («В его груди дымясь чернела рана, / И кровь лилась хладеющей струей»). Нюансируют смертные мотивы «Сна» два сопутствующих по времени стихотворения — «Они любили друг друга так долго и нежно» и «Нет, не тебя так пылко я люблю». Предваряющим этот лирический цикл, а также стихотворение «Выхожу один я на дорогу» мы склонны считать лирико-философский этюд «Утес»: трагическая разделенность в любви влечет за собой смертное разрешение; память о любви («Но остался влажный след в морщине / Старого утеса») и плач по ней («И тихонько плачет он в пустыне») намечают иную творческую перспективу — обобщение темы любви и жизни в «Выхожу один я на дорогу». Вселенские образы стихотворения—состояние мира («Ночь тиха»), образ мира («пустыня») и способ постижения Бога («Пустыня внемлет Богу»)[262] — казалось бы, передают идею мироздания, но только того мироздания, которое человек знает из всего опыта своего существования и

---

[261] См., например, замечания о философской лирике в главе «Московская поэтическая школа», в частности, сравнение с С.П. Шевыревым в кн.: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 31–33.

[262] В этой строке есть замечательные нюансировки темы пушкинского «Пророка» («Как труп в **пустыне** я лежал, / И **Бога** глас ко мне воззвал: // Восстань, Пророк, и виждь, **и внемли**»), свидетельствующие об утрате Лермонтовым пророческих иллюзий.

которое он покидает навеки. Неточно было бы видеть в герое *какое-томежмирное существо, которому нет места ни на земле, ни на небе* (хотя верно и то, что *это* состояние характерно для других произведений Лермонтова)[263], поскольку и земля, и небо составляют мир, им покидаемый. Смысл выбора человека располагается в пространстве семантических различий между словами «дорога» и «путь» («Выхожу один я на дорогу; / Сквозь туман кремнистый путь блестит»), и комментировать его можно так: этот мир — проходимая дорога, впереди — путь. Впервые в лирике Лермонтова сон как особая жанровая форма не *пропитывается* смертью; надо, впрочем, заметить, что раньше сон и был самим стихотворением, здесь же он, хотя и наделен той же бытийной ролью, описывается как желание («Я б желал навеки так заснуть»). Ю.М. Лотман, характеризуя мотив смерти у Лермонтова как неизменно имеющий «зловещую окраску ухода из жизни», делает замечание о «Выхожу один я на дорогу», которое мы разделяем полностью, за исключением одной детали: «... последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантической инерции (имеется в виду связь со смертью —*Г.М.*) и созданию совершенно нового для Лермонтова образа сна. Сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием»[264]. В этом верном наблюдении есть, на наш взгляд, единственная неточность: сон назван «срединным состоянием», что представляет его статичным и аморфным. Сон в стихотворении — высшее состояние бодрствования, состояние активное и деятельностное, в духовном плане имеющее евангелическую основу, т.е. состояние погружения в Бога как в истинную жизнь.

---

[263] *Маркович В.М.* Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб, 1997. С. 177.
[264] *Лотман Ю.М.* Проблема востока и запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 21–22.

«Выхожу один я на дорогу» (датируется маем — началом июля 1841 г.) собирает проблематику жизни, смерти и любви творчества Лермонтова в позитивную восходящую идею, которая выражается в описании сна. Эта идея целостна и единосущна, хотя, будучи выраженной, может наблюдаться через составляющие ее элементы. Отметим их. В четвертой строфе:

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,

Чтоб дыша вздымалась тихо грудь —

идея формируется из двух положений:

1) проводится резкая черта между сном смерти («холодный сон могилы») и сном жизни («жизни силы»);

2) утверждается единственность бытия *жизнетворящего* духа («в груди дремали жизни силы») в его воплощении («дыша вздымалась тихо грудь»). Пятая, последняя, строфа завершает *строительство* идеи:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,

Про любовь мне сладкий голос пел,

Надо мной чтоб вечно зеленея

Темный дуб склонялся и шумел.

Здесь отмечаются три поэтических положения:

1) цикличная бесконечность состояния сна жизни («всю ночь, весь день»); надо при этом отметить и ее столь же бесконечную направленность — из ночи в день;

2) единственность содержания сна («про любовь»); отметим при этом предлог «про» (вместо, скажем, возможного — «о любви»), т.е. про самую сущность любви; заслуживает также внимания, что пение про любовь носит характер бесконечного *научения* человека любви («мой слух лелея» и «сладкий голос»);

3) вечное осуществление жизни, запечатленное в оксюмороне «вечно зеленея» — «темный дуб»; именно в последних двух строках появляется тонкая, но ясная смыслоразличительная грань между бессмертием и вечной жизнью: не бесконечное существование «темной» жизни, а ее вечное рождение.

Сказанное позволяет сделать следующие выводы, демонстрирующие своеобразие художественного решения проблематики жизни и смерти у Лермонтова:

–В творчестве Лермонтова жизнь, смерть и любовь являются ключевыми понятиями бытия человека.

–Противоречие между жизнью и смертью возможно преодолеть только в осуществлении любви.

–Осуществление любви в жизненном опыте героя в творчестве Лермонтова не показано как реально достижимое.

–Творчество Лермонтова развивается в направлении утверждения действительности идеала любви.

–Действительность идеала любви осознается в приятии закона единственности бытия.

–Стремление к единственности воплощения *жизнетворящего* духа как феномена бытия становится у Лермонтова условием обретения жизни.

–Решение вопроса жизни и смерти человека зависит от осознания человеком своего места и значения в миропорядке, т.е., в Замысле Божьем.

–Становление позитивной, восходящей идеи у Лермонтова проходит путь от отрицания смерти к утверждению бессмертия; осознание которого осуществляется в эволюции от наивного понимания бессмертия как *неумирания* до вечной жизни, обретаемой в любви.

–Национальная особость в художественном освоении феноменов смерти, любви и жизни у Лермонтова проявилась в утверждении

нераздельности идеала и наличной жизни человека, равновесность, а не адаптация идеала к ней.

3.4. Любовь как бесконечно достигаемая потребность и цель бытия

В настоящем параграфе речь идет о любви как художественном концепте в зрелом творчестве Лермонтова. Сказанное не означает, что концептуальная суть любви в первом и втором периодах творчества Лермонтова не проявлялась, напротив, она обнаруживается во многих произведениях, источником которых, часто непосредственным, выступали личные события и переживания. Самыми заметными среди них были лирические циклы, обращенные к Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Лопухиной; юношеские драмы «Люди и страсти» и «Странный человек»; стилистика идей ранних поэм, роман «Вадим», драмы «Маскарад», «Два брата», стихотворение «Молитва», набросок «Я хочу рассказать вам», роман «Княгиня Лиговская», сказка Ашик-Кериб».

Главным для выражения идеи и смысла любви у Лермонтова произведением в «Герое нашего времени» является повесть «Бэла». Сюжет повести организован ситуацией похищения, которая выполняет подобную функцию в ряде других предшествующих произведений, таких как «Аул Бастунжи», «Литвинка», «Вадим» и др. Сама по себе литературная ситуация похищения неизбежно вызывает два вопроса «почему» и «зачем» герой совершает такое действие, т.е. первый вопрос направлен на причину, второй — на уяснение цели. Хотя по значению эти вопросы, можно сказать, различны, как противоположные, однако в узусе, в функционально-коммуникативном, смысловом аспекте они часто сливаются в единство другого порядка. При этом «почему» всегда относится к плану реального прошлого, «зачем» — условного будущего. Отсюда любой литературный поступок необходимо рассматривать, учитывая соприсутствие в нем этих

двух ипостасей, что способствует более глубокому прочтению произведения и пониманию авторской идеи.

В случае Печорина похищение Бэлы вызывает акцентированную реакцию читателей, т.е. никого не оставляет равнодушным. Разумеется, другие поступки и ситуации так же сильно воздействуют на читателя: например, схватка с *ундиной* в лодке («Тамань»), дуэль с Грушницким («Княжна Мери») или смертельно опасное испытание судьбы («Фаталист»), —но ни одна из них не порождала столь отчетливого личного отношения к герою, судьбе девушки и автору. При обращении к разным аудиториям с вопросами «зачем» и «почему» можно собрать довольно широкий спектр объяснений, от *понравилась*— или *любил* (причина), до *хотел дать образование, ввести в культурную, цивилизованную жизнь* (цель). Мы намеренно приводим наивные толкования, однако, следует признать, что в них содержится некоторая правота, и ответ зависит от человека, типологических характеристик его личности.

Самые первые отклики на роман «Герой нашего времени» отличались двумя *профанными* тенденциями: во-первых, отождествлять героя и автора и, во-вторых, не отличать художественный вымысел от реальности. Мы говорим об этом не с целью как-то принизить значение и качество начальных суждений — они вполне естественны и объяснимы. В самом деле, большинство современников Лермонтова восприняли образ Печорина неверно, в отождествлении его с автором, предвзято истолковывая авторские намерения. Тем не менее, столь личное отношение к герою как раз показывает, что писатель достиг своей цели, что он и разъяснил в предисловии 1841 г.: герой «есть точно портрет всего нашего поколения, в полном его развитии». Другими словами, в откликах читателей и критиков отразилось нежелание узнавать свое поколение, что оказалось свойственно и последующим поколениям, но только в более широком контексте времени. Изменяются при этом акценты в оценках поступка Печорина, так, например,

тема безнравственности или преступности героя вытесняются во вненаучные сферы.

Глубокие академические оценки образа Печорина и, как следствие, идеи романа представляют емкое интеллектуальное пространство, в котором определяются ориентиры-*маяки*, помогающие лучше понимать текст. Однако все предлагаемые объяснительные формулы нуждаются в том, чтобы обнаружить общее основание, т.е. исследовать конструктивные принципы и опорные смыслы. Поэтому все положения, выдвигаемые академическим литературоведением, такие как волюнтаризм одной личности, противопоставленный общему порядку, коллективной воле, или столкновение цивилизации и отсталости, культуры и дикости, образованности и невежества, метрополии и национальных меньшинств, центра и окраины, эрозия всего спектра отношений между мужчиной и женщиной, обреченность любви, гибель романтического идеала и масса других — справедливы, хотя по-прежнему требуют обнаружения *корневой* объединяющей мысли. Необходимость отыскания этой мысли настойчиво высказывалась в литературе. В самом же предисловии Лермонтова очень важны слова о том, что публика «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения» и что его роман испытал на себе «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Это явный намек на то, что в романе есть какой-то второй, не высказанный прямо или не договоренный в форме «нравоучения» смысл. Надо полагать, что этот второй смысл, ощущаемый на всем протяжении романа, начиная с его заглавия, заключается в его общественно-исторической теме — в трагедии русской дворянской интеллигенции последекабристского периода Лермонтов мог только намекать на это; вполне понять эти намеки могли немногие современники, говорить же о них вслух не мог никто. Чтобы попять предисловие к роману (Ап. Григорьев назвал его «удивительным»), надо было, по словам Белинского, читать «между строками»; это, в

сущности, относится и ко всему роману"[265]. Примечательно, что и В.Г. Белинский испытал некоторое недоумение, пытаясь осознать смысл «Бэлы»: «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил ее, нанесши ей рану, от которой она умерла: вот и все тут»[266]. Е.Н. Михайлова также обращает внимание на необходимость углубленного подхода: «Если подходить поверхностно, «Бэла» может показаться всего лишь историей любви «дикарки» и «европейца»[267], —и далее подробно рассматривает «проблему цивилизации и природы». По замечанию Б.Т. Удодова, Бэла становится «жертвой своеволия Печорина», чья «свободная воля переходит в ничем не ограниченный индивидуализм»[268].

Для анализа смысла «Бэлы» нужно, прежде всего, тщательное прочтение текста и строгое наблюдение над тем, как строится ее сюжет: в повестях романа, как указывалось, всегда два источника—общезначимая ситуация и деятельность в ней героя. Обращение к предшествующей «Герою нашего времени» прозе автора показывает, что Лермонтов не находил способов создания устойчивой гармонии художественных миров незаконченных и оборванных романов «Вадим» (1831–1834) и «Княгиня Лиговская» (1836–1838), а следующий после «Герой нашего времени» «Штосс» (1841) был только начат.

Основное условие удачного сюжетосложения состоит в том, что источники сюжета — ситуация и герой — должны быть адекватны друг другу. Они образуют гомогенную художественную среду, в которой каждый

---

[265] *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1969. С. 231–305. С. 303.

[266] *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом); ред. коллегия: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Б.И. Бурсов (зам. гл. ред.), А.Г. Дементьев, В.А. Десницкий, В.С. Нечаева, Н.К. Пиксанов, В.С. Спиридонов, Б.В. Томашевский. М.: Изд-во АН СССР, 1953-1959. Т. 4. С. 218-219.

[267] *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М.: Художественная литература. 1957. С. 219.

[268] *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», М. 1984. С. 84.

элемент текста тяготеет к общему принципу или идее. Образ героя «Вадима» *расколот* между двумя разными сюжетообразующими ситуациями, и поэтому не адекватен ни одной из них. Вадим оказывается героем, затерявшимся между эпической эпохой народного бунта и романтическим буйством личности. В Вадиме справедливо усматриваются черты героев европейских литератур от Шиллера до Гюго (диапазон в 60 лет). Такая *неконкретность* героя привела юного, но взыскательного художника к необходимости прервать работу над своим первым романом. В романе «Княгиня Лиговская» в образе Жоржа Печорина ослаблены черты исключительности романтического героя по сравнению с Вадимом, Печорин в социально-бытовом и культурном плане охарактеризован едва ли не с реалистической определенностью, однако сюжетная ситуация не получила развития в силу неясности для автора художественного решения конфликта.

Сюжет романа «Герой нашего времени», равно как и сюжетные ситуации составляющих его повестей организованы таким образом, чтобы обеспечить возможность главному герою художественно соответствовать их масштабу и емкости, что достигается в процессе его деятельности в очерченных автором условиях. Каждая из них представляет одну из пяти ключевых ситуаций для человека — существа как индивидуального, так и родового. Выявление этих ситуаций (назовем их глубинными) призвано не столько для того, чтобы свести художественное произведение к модели, сколько для того, чтобы определить основы, *фундамент*, на котором оно строится. Заметим, кстати, что образ героя как родового человека тяготеет к *архетипичности,* образ же индивидуального человека — к современности, поскольку он всегда находится в актуальной для читателя рефлексии.

В отмеченной связи естественно говорить о сюжетной ситуации повести «Бэла» как о репрезентирующей идею книги. Что главное в ее событийной части? Похищение девушки. Спектр мотивов, а значит и объяснений здесь равен числу подобных происшествий в жизни и

литературе. В обеих сферах важен феноменологический аспект, взгляд на *событие* (в терминах М.М. Бахтина)[269] как на момент, вспышку сознания бытия, не требующий алиби для совершающего поступок. При этом феноменологическое как таковое равно относится ко всем сферам действительностии обнаруживается по их законам. Так, в литературе художественная реальность занимает комплементарную позицию по отношению к эмпирической, представляя, выражаясь парадоксально, *очерченный континуум*.

Следовательно, любое событие в «Герое нашего времени» осуществляется исключительно в пределах этой *очерченности,* подчиняясь художественной логике романа, согласно которой Печорин *не мог не похитить Бэлу.*

В самой глубине повести «Бэла» лежит ситуация, общая для всех и неизменно повторяющаяся в жизни каждого. Речь идет о ситуации похищения любви при неисчерпаемом диапазоне смыслов — от первой до ее бесчисленных повторений, среди которых мы знаем такие знаковые истории, как, например, похищение Елены Прекрасной. Иными словами, мы хотим сказать не только, что эта ситуация носит универсальный характер, но и что в каждом из случаев похищение совершалось и совершается во всевозможных целях, от глобальных, вызвавших мировые катаклизмы, как Троянская война, до самых мельчайших, бытовых. История же любви Печорина и Бэлы ориентирована в своей основе на предание об Адаме и Еве, т.е. первое событие в человеческой истории. Разумеется, такое предположение необходимо аргументировать. Уточним, что имеется в виду не свести повесть к литературной иллюстрации предания, сколько обнаружить в ней отдельные положения, наводящие на мысль о присутствии в творческом сознании Лермонтова при создании текста отзывов невообразимо древней мистерии.

---

[269] *Бахтин М.М.*К философии поступка // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 424–438.

Повествование разворачивается с описания современных сцен местного ландшафта, встречи странствующего литератора с *кавказским* офицером Максимом Максимычем, начала их совместной поездки. Повесть предваряет емкая фраза, содержащая лирические и драматические обертоны, перспективу будущего сюжета и имеющая явно символическое значение:

… а внизу Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своею чешуею [VI, 204].

Вскоре пейзажные описания привлекают внимание некоторой особостью, словно бы их организует отчетливо осознаваемая идея. Упоминается «мертвый сон природы»; называние среды путешествия весьма многозначительно, ибо оно намекает на начальное состояние мира, в который въезжают герои. Создается не столько реальное, но *архетипизированное* пространство, которое заполняется следующими образами и характеристиками, например: совершенная тишина («кругом было тихо, так тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом»), и далее за описаниями реальных объектов угадывается второй, иномерный смысл. Так, акцентирован рельеф местности, провалы и высоты («глубокое ущелье и темно-синие вершины гор»), приглушенность красок («бледный небосклон», сохраняющий «последний отблеск зари»), отдаленность неба («начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере»), неподвижность застывшего мира («торчали голые, черные камни; кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился», горы, «изрытые морщинами», общая атмосфера мрачности, безжизненности). Таким образом, наш тезис о начальном состоянии изображаемого мира получает текстовую поддержку. Замечателен контраст, делающий описание особенно выразительным, оттеняющий заключенную в нем мысль: «И весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное

побрякивание русского колокольчика». Уместной в этой связи окажется позже картина убогой сакли и *первобытный* вид ее обитателей («У огня сидели две старухи, множество детей и один худощавый грузин, все в лохмотьях»).

Приведенный пейзажный дискурс, по нашему намерению, должен ассоциироваться со стратегией автора — нарисовать первую ступень повествования, с которой начинается подъем в гору, на высоту, где рассказ о Печорине и Бэле будет выключен из реального времени и пространства, в условиях, способствующих его адекватному восприятию, т.е. не исключительно эмоциональному переживанию, но медитации, рефлексии и осознанию. *Ступенчатое* построение, организующее четыре части повести (встреча, рассказ Максима Максимыча до кульминации истории любви — смерти отца Бэлы, подъем и спуск с Крестовой горы, окончание рассказа Максима Максимыча), позволяет, повторимся, ассоциировать этапы истории с последовательной историей жизни человека. Так или иначе, она вписана в культурную и духовную память о рождении мира, человека, грехопадении, расплате. В романе «Герой нашего времени» эти эпохи, благодаря кольцевой композиции романа, — вечный круг, повесть «Бэла» — его начало, если можно так выразиться о круге.

Считается, что во всей истории с Бэлой повинен Печорин, что не лишено оснований с позиции обывательской морали и правового кодекса. Верно, но не в этом суть, что обнаруживается в следующем пассаже повести. Вспомним комплимент, пропетый Бэлой Печорину на свадьбе сестры: «Стройны <…> наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними; только не расти, не цвести ему в нашем саду» [VI, 211]. В начальном интересе Бэлы к Печорину три пласта. Во-первых, *юная дикарка* засмотрелась на чужестранца-офицера; во-вторых, в ее естественном восторге есть и какое-то подчеркнутое любопытство: «И точно,

она была хороша: высокая, тоненькая, глаза чёрные, как у горной серны, так и *заглядывали к вам в душу*» (курсив мой — *Г.М.*); [VI; 211]. И, наконец, комплимент Бэлы имеет духовное значение, если мы рассмотрим его в плане первого искушения человека. Обратимся для сравнения к Слову:

— Что лилия между тернами, то возлюбленная между девицами.

— Что яблоки между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей. Он ввел меня в дом пира, и знамя его передо мною — любовь (Песнь Песней 2: 2, 3).

В чем, собственно, искушение? Человек предупрежден: «И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы нам не умереть» (Быт. 3:2). Запрет и любовь как понятия редуцируют в нашем сознании сокровенные смыслы, и Лермонтов вслед за предшественниками и старшими современниками и на основании извечной духовной медитации с юности создает свою художественную *теодицею.* В «Бэле» духовной ситуацией, из которой прорастает сюжет, является ситуация восхищения человеком как акт демиургический, или титанический, имеющий целью создание любви. Однако сказанное не означает, что Лермонтов мыслил свое произведение в таких категориях. Полезно обратиться в этой связи к тому, как, собственно, выводимые нами положения находят выражение в базовых составляющих содержания художественного произведения — сюжете, композиции (архитектонике), проблемно-тематическом составе.

Памятная *двойная хронология* романа, хотя является общим местом в учебных пособиях и рассуждениях исследователей, тем не менее, остается едва ли не самым значительным художественным приемом в нем. Прием кажется незатейливым: автор попросту меняет местами порядок представления событий жизни героя: первые («Журнал Печорина») следуют за последними, открывающими книгу («Бэла», «Максим Максимыч»,

«Предисловие к “Журналу Печорина”»). Однако эффект от этой перестановки оказался неисчерпаемым по художественному потенциалу. Прежде всего, конструктивно обозначились две линии в романе: хронология повествования (от «Бэлы» до «Фаталиста») и хронология событий (от «Тамани», минуя конец романа, до «Тамани»), —что позволило выдвинуть гипотезу о столь же явном разделении истории родового человека (первая линия) и пути индивидуального человека. Разделяет эти истории, чтобы соединить их вновь, сообщение в тексте о смерти героя.

Каждое из пяти ключевых событий в тексте романа (по числу повестей), находясь на своем единственно верном месте, отражается в сознании двумя гранями — как эпизод жизни Григория Александровича Печорина и как мистерия в эволюции родового человека. Так, повесть «Бэла», а значит и образующая ее сюжет ситуация — похищение девушки, — по отношению к названным линиям выполняет разные текстовые функции. В плане общей истории, как мы старались показать, ситуация «Бэлы» ориентирована на предание об Адаме и Еве, поэтому она естественным образом занимает начальное место в хронологии повествования романа. Предание, каким оно отозвалось для нас, рассказывает о первом, определившем историю человека, событии — его выборе, отпадении от любви Бога, грехопадении. В *романной* жизни Печорина похищение Бэлы представлено как последнее событие в ней (перед отъездом героя в Персию в повести «Максим Максимыч», навстречу смерти).

Таким образом, развитие общей и частной линий происходит по разным стратегиям. Первая предполагает определение главных вех истории человека как родового существа и последовательное представление их в художественных ситуациях. Она же задает энергию, движущую сюжет всего романа. Восхи́щение любви означает утрату человеком любви, данной ему Создателем, и человек обрекает себя на бесконечный поиск, вечное возвращение к началу.

Обращаясь к жизни Печорина, мы помним, что история с черкешенкой изображена как часть его личного пути, однако учитываем следующее обстоятельство: утрата любви человеком в своих художественных последствиях распространяется на героя. Другими словами, жизнедеятельность Печорина (поведение, внутренняя жизнь, самопознание) насыщается потребностью героя обрести любовь. Роман можно уподобить мощному водопаду, который, низвергаясь с высоты, заливает все пространство сверху вниз; так и память о Божьей любви проникает в дольний мир.

В «Герое нашего времени» Лермонтов, в поисках любви для своего героя, вывел любовный конфликт из *плена* 5 основных его типов (инстинктивное, природное явление — «Бэла»; стихийная сила — «Тамань»; социально-психологическая коллизия — «Княжна Мери» (княжна); тип брачного союза — «Княжна Мери» (Вера); физиологические отношения — «Фаталист» (Настя)). В творчестве Лермонтова это стало возможным после записи им сказки «Ашик-Кериб» (ноябрь 1837 г.), когда, собственно, и начинается «Герой нашего времени» как роман, хотя как таковой еще не осознаваемый. Выбор Лермонтовым сказки «Ашик-Кериб», мы полагаем, обусловлен тем, что в ней создан образ идеальной любви, отражающий высокую потребность художника[270].

Так, если герой, согласно выделенной нами линии индивидуального человека, «рождается» в «Тамани», он проходит, прежде всего, испытание изначальными, наподобие хтонических, силами, сквозь мир, в котором любовь еще зарождается как неясное томление, несовместимое с дикой и глухой жестокостью. «Княжна Мери» предлагает читателю весь диапазон светской любви: от чувства, даруемого без условий, до взаимности, которой нужно добиваться. Появление образа Насти из «Фаталиста» явилось

---

[270] Роль сказки «Ашик-Кериб» изложена в главе II настоящей работы.

следствием усталости героя, отчаявшегося в бесплодных устремлениях к любви. И, наконец, похищение Бэлы, поступок, ставший возможным благодаря заряду деятельной энергии, полученной героем в «Фаталисте», где сделан выбор приятия жизни, или бытия, если изъясняться высокими терминами.

Таким образом последняя повесть романа становится *предыдущей* по отношению к первой, отражая неизбежный жизненный *маршрут* частного человека, последовательного в поиске любви. Поступок Печорина как романного героя можно прокомментировать исходя из разочарований, испытанных им в сюжете, в таком выражении: «Если человеку (мне) любовь не дается или не дана, я должен создать ее сам». И вернувшись из казачьей станицы в крепость, Печорин похищает девушку-черкешенку, дикарку, чья любовь, оказывается, «немногим лучше любви знатной барыни».

Видимо, мы вступаем в следующую сферу понимания поступка Печорина. Если на уровне глубинной, архетипической ситуации соотношение вопросов причинно-целевого комплекса «почему» и «зачем» понималось как *искушение — восхи́щение любви у Бога*, в пределах художественной обусловленности — невстречаемость любви и создание ее героем, теперь же замечается новая грань: герой употребляет сравнительный оборот «немногим лучше». Это многозначительные слова, сродни поговорке, переносящей вопрос в сугубо жизненно-бытовой пласт, отчего, впрочем, он не утрачивает актуальности, сложности и тонкости. В таком представлении герой больше не разыскивает любовь как таковую, как идеальную сущность, а сопоставляет различные ситуации своей жизни.

Проблема, таким образом, переходит из провиденциальной глубины, от титанических деяний в плоскость *экзистенции* человека, что открывает возможность для многочисленных и разнообразных толкований. Пожалуй, наиболее удачным окажется утверждение (поскольку оно вытекает из художественной логики романа), что Печорин предпринимает дерзкую и

безрассудную попытку вернуться в начало жизни, в незамутненное опытом существование.

Вспомним запись Печорина в дневнике событий повести «Княжна Мери», вернее, не запись, а воспоминание о них — своего рода послесловие:

Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно, ветер свищет и колеблет ставни. Скучно. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями.

Таким видится Лермонтову состояние своего героя после катастрофы в повести «Княжна Мери», перед событиями «Фаталиста» и последним, решающим поступком. Линеарное и круговое изображение происходящего в романе, кроме прочих, возможно, имеет цель высказать мысль: герой в начале книги совершает роковую ошибку, проживает до конца книги свою жизнь, затем возвращается назад, в начало, и вновь похищает Бэлу. Таков круговорот общей жизни, в который частная жизнь *вписывает* свой круг.

Экзистенциальный смысл поступка Печорина в том, что герой решается обновить себя; заметим при этом: без каких-либо надежд на будущее. Художественный эффект от этого можно было бы выразить так: каждый приходит к рубежу, за которым похищает Бэлу.

Таким образом, повесть «Бэла», события в ней происшедшие, инициированные поступком Печорина, феномен восхищения любви открывают повествование об утрате человеком любви и бесконечном стремлении обрести ее, вернувшись к началу.

3.5. Отношение к миру: ненависть, презрение, любовь в прозе М.Ю. Лермонтова

В зрелом творчестве Лермонтова за словами *презирать / презрение, ненавидеть / ненависть, любить / любовь* закрепляются смыслы, выражающие систему взглядов писателя на проблемы отношения человека

как индивидуума и мира людей. Эта система проецируется на комплекс вопросов этико-философского и нравственно-религиозного характера. Так, к примеру, в хрестоматийных строках Лермонтова из стихотворения «Поэт» («Иль никогда на голос мщенья / Из золотых ножон не вырвешь свой клинок, / Покрытый ржавчиной презренья?») или «Думы» («И ненавидим мы, и любим мы случайно, / Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви») можно наблюдать проявление широкого спектра смыслов. Однако в лирическом тексте, где связь слов по их значению осуществляется, как правило, по иному принципу, чем в прозе, выражения «ржавчина презренья» или «ненавидим, и любим <…> случайно»[271] не могут быть поняты адекватно, т.е. согласно лермонтовской мысли, поскольку лишены привычного словесного окружения, *поясняющего* контекста. Логику их появления в данном стихотворении можно скорее почувствовать, чем определить аналитическим путём. И даже если те или иные слова повторяются в лирических циклах или стихотворениях, они никогда не будут тождественны по значению.

Сказанное, конечно, распространяется на любое художественное слово, но в прозаическом тексте повторяющиеся слова могут сводиться в смысловые системы на более веских логических основаниях, ибо их значения уточняются в тексте, связанном сюжетными мотивировками, т.е. они *вычленяются* из конкретных ситуаций, в которых действуют конкретные герои. Поэтому изучение функционирования вынесенных в название раздела слов может оказаться более продуктивным на материале прозы.

Впервые эти слова появляются в первом известном нам прозаическом опыте — романе «Вадим». В экспозиции романа при описании монастыря автор вводит образ главного героя следующими строками: Вадим «рассматривал дьявола, изображенного на св. вратах, и внутренно сожалел об

---

[271] Хотя выражение «случайная любовь» еще и существует как применимое к определенным жизненным ситуациям, однако выражение «случайная ненависть» весьма специфично, подобно выражению «ржавчина презренья».

нем; он думал: если б я был чорт, то не мучил бы людей, а презирал бы их; стоят ли они, чтоб их соблазнял изгнанник рая, соперник Бога!.. другое дело человек; чтоб кончить презрением, он должен начать с ненависти» [VI, 8].

Размышление героя является его же первой *автохарактеристикой.* Через него устанавливается в романе его начальное отношение к людям и в то же время высказывается взгляд на положение, или статус, человека в иерархическом устройстве мироздания. Приведенный фрагмент важен и как свидетельство эволюции жанра в творчестве Лермонтова, поскольку он содержит в себе два плана: демонический и человеческий[272]. Динамика переноса внимания с демона на человека проявляется в сопоставлении процитированных выше строк с предшествующими строками того же абзаца из главыI «Вадима», где образ героя нюансируется, помимо человеческих, и демоническими чертами: нищие «уважали в нем <…> демона — но не человека <…> чудесного обманщика». Но двусмысленность образа тут же поправляется, т.е. демоническое и человеческое четко разделены мыслью Вадима о себе: «если б я был чорт». Так происходит *тематическая специализация* жанра: тема демона окончательно закрепляется за поэмой, тема человека становится ведущей романной, прозаической темой[273]. Впрочем, *очеловечивание* демона, или точнее —*поглощение* демона человеком — постоянно развивающийся мотив в творчестве Лермонтова[274].

В размышлении Вадима важно не то, как поступает «изгнанник рая, соперник Бога» (он мучит людей), а как поступал бы Вадим, будь он им.

---

[272] Демонический ракурс в «Вадиме» сохраняет инерцию поэмного творчества Лермонтова 1830-1832 гг., по преимуществу первых вариантов поэмы «Демон», хотя нельзя упустить из внимания поэмы «Азраил» и «Ангел смерти». Развитие темы человека отмечает переход к прозе, точнее к роману, где она получает сюжетную и мотивировочную основу.

[273] Поиск Лермонтовым адекватного способа выражения темы подтверждается ремаркой в конце 4-ой редакции «Демона» (1831 г.) – «Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет». *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. Т. IV. М.-Л., 1957. С. 261.

[274] Эту особенность характерологии у Лермонтова – неразличимость свойств и черт духа и человека – отмечает А.И. Журавлева в герое «Демона»: «”Печальный” и “изгнанье” – вот центральные словообразы лермонтовского героя, мы бы даже сказали – доминанты его характера, если бы не было нелепостью говорить о характере духа». См.: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 161–162.

Следовательно, дело не в желании быть чертом — герой хотел бы обладать теми возможностями, которые доступны черту в отношении к людям, т.е. презирать их. Это чрезвычайно показательный для характерологии раннего Лермонтова способ романтизации своего героя, стремящегося занять позицию *над людьми*[275] в некоем инфернальном срезе существования — более того, он даже, в известном смысле, выше дьявола, поскольку о нем сожалеет. Герой Лермонтова получает вселенский масштаб, поэтому удел человека, который «чтоб кончить презрением <…> должен начать с ненависти», слишком ничтожен для него, но именно им определяется романная перспектива его судьбы, в чем и состоит главное внутреннее противоречие образа Вадима. Разрешение этого противоречия (в пользу презрения или любви) определяет развитие сюжета романа, другими словами, отношение *ненависть — презрение— любовь* с самого начала задается как сюжетно-смысловая проекция произведения, т.е. презрение или любовь должны стать в конце альтернативным ненависти определяющим типом мироотношения героя. Поэтому неточным кажется взгляд на образы Вадима и Ольги как коррелирующие с извечной парадигмой *демон — ангел*. Лермонтов преодолевает инерцию романтического стилевого клише, переводя вопрос в сферу выбора человека между презрением и любовью, т.е. в сферу нравственно-духовных смыслов. Художественная постановка этой проблемы в «Вадиме» получает оформленность в первой характеристике Ольги: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве» (заметим, что выражение «это был ангел» является сравнением, подобно тому, как «если б я был чорт» — ирреальным условием, т.е. природа образов Вадима и Ольги сугубо земная, человеческая)[276]. Так в

---

[275] *Арстанова В.А.* История изучения мотивно-тематической структуры творчества М.Ю. Лермонтова в прижизненных публикациях (1840–1841) // Вестник Московского государственного областного университета, серия «Русская филология». 2020. № 2. С. 75–81.

[276] Симметричность и контрастность образов подчеркивается в обоих эпизодах разнонаправленным сожалением героев: Вадим «внутренно сожалел» о дьяволе, Ольга сравнивается с ангелом, который

основу сюжета закладываются две полярные идеи: одна связана с «изгнанником рая, соперником Бога», вторая — с изгнанным из рая ангелом[277]; та или другая могут освободить Вадима от постоянной муки ненависти. В самом начале романа он мечтает о презрении, в момент встречи с Ольгой «он открыл новую струну в душе своей и новую цель своему существованию». После того как Вадим открылся Ольге, и та разделила его ненависть, душевное состояние героя утратило свою цельность, питаемую жаждой мщения, на что и указывает автор: «... странно! Он любил ее; — или не почитал ли он ненависть добродетелью?..» [VI, 23].

Поражение Вадима в любви главной причиной имеет не безобразие героя[278], а слияние в его душе несовместимых потоков ненависти и любви. Выразительное подтверждение этому находим в следующем диалоге:

— Вадим, твой удар не будет слаб и неверен, если я сделаюсь орудием руки твоей! — о! ты великий человек!

— Да — теперь, потому что ты меня любишь!.. [VI, 30–31].

Она ничего не отвечала.

Показательно, что Ольга откликается только на ненависть, т.е. ненависть и любовь в ней не смешиваются; тем самым автор акцентирует цельность женского отношения к миру, и неудивительно, что вскоре, полюбив Юрия, она не вспомнит о ненависти. Диапазон же отношений

«слишком сожалел о человечестве». Для прозы Лермонтова предание об изгнании из рая окажется продуктивным и разовьется в смысл повести «Бэла»

[277] Можно согласиться с Р. Илчевой, что здесь реконструируются эзотерические смыслы, если речь идет об отзвуках универсальных мифов в оригинальном творчестве Лермонтова, т.е. происходит актуализация идеи полярности «женской и мужской половин» в отношении к Богу – «верность» и «бунт». См.: *Илчева Р.* Христианские легенды в романтическом творчестве М.Ю. Лермонтова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX в. Екатеринбург, 1997. С. 46. Но в «Вадиме» радикально меняется традиционное направление иерархических связей: демоническое и ангельское не проецируются на развитие образов Вадима и Ольги, как надчеловеческое на человеческое, а проистекают *из человека*, намечая этим тенденцию к «встречному движению» верха и низа, которая получит свое продолжение в «Герое нашего времени». Об этом аспекте образов Вадима и Ольги см. подробнее: *Москвин Г.В.* К вопросу об элементе живописи в прозе Лермонтова (на примере романа «Вадим») // Язык. Сознание. Коммуникация. М., 2002. Выпуск 21. С. 154-157.

[278] В романе физическая ущербность Вадима обладает исключительным смысловым потенциалом, хотя на первый взгляд может показаться лишь эпигонским подражанием образам Эшли («Черный Карло» В. Скотта), карлика Хабибры («Бюг-Жаргаль» В. Гюго), Квазимодо («Собор Парижской Богоматери» В. Гюго) и др.

Вадима к миру всеобъемлющ, совмещенность противоположных чувств приносит ему несчастье и определяет стремление к гармонии и покою.

Именно через историю Вадима лермонтовские идеи относительно *мироотношения* получают уточнение и системность. В главеI мысль Вадима носит декларативный характер, т.е. в ней высказано даже не актуальное, а лишь желаемое отношение к миру; за словами, выражающими это отношение, пока нет конкретных текстовых сигналов, которые позволили бы читателю понять, что имеется в виду, т.е. что это — красивая фраза как дань стилю, прихотливое мнение или философское суждение, аспект концепции? В самом деле, о каком законе идет речь в словах о человеке, что он «должен начать с ненависти, чтобы кончить презрением» и не противоречит ли сам автор этой логике уже в следующей главе: «Слуги подхватили шутку барина и захохотали; нищий взглянул на них с презрением, и неуместная веселость утихла. Подлые души завидуют всему, даже обидам...»? Или другой случай, когда, рассказывая Ольге о своей жизни в монастыре, Вадим говорит о своем тогдашнем отношении к человечеству в полном противоречии с фразой из главыI:

Никто в монастыре не искал моей дружбы, моего сообщества; я был один, всегда один; когда я плакал — смеялись; потому что люди не могут сожалеть о том, что хуже или лучше их; — все монахи, которых я знал, были обыкновенные, полудобрые существа, глупые от рожденья или от старости, неспособные ни к чему, кроме соблюдения постов... Я желал возненавидеть человечество — и поневоле стал презирать его; душа ссыхалась; ей нужна была свобода, степь, открытое небо... [VI,31–32].

Итак, автор или придает Вадиму особые *надчеловеческие* качества, позволяющие ему презирать людей, или этико-философская система отношения человека к миру у него пока не сложилась. Поскольку сверхъестественными качествами герой не обладает, то остается второе предположение. Можно, разумеется, проявить снисходительность к автору,

заявив, что противоречивость суждений и их художественного выражения есть следствие молодости и недостатка писательского опыта. Это, безусловно, так, и энергия писательской молодости с сопутствующей ей наивностью ощущается на всем протяжении «Вадима». Но вместе с тем отмеченная противоречивость не является результатом путаницы или ошибки — это вовсе не противоречивое суждение в авторском художественном сознании, а самый процесс формирования системы взглядов (роман не завершен, текст *не закрыт*), которые получат более последовательное выражение на позднем этапе творчества. Пока же мы можем констатировать следующее.

Романный путь Вадима, как было сказано выше, имеет две перспективы: от ненависти и мщения к любви или презрению. Примечательно, что слово *презрение*, называющее в этико-философской системе Лермонтова один из трех фундаментальных типов отношения к людям, распределяет в своем значении и употреблении смысл романа по двум направлениям: 1) выражает *надстоящее* над человечеством отношение и сохраняет романтическую стилевую инерцию; статус и качество презрения к человечеству определяется иерархическим принципом разделения мира; 2) переводит проблему отношения к миру в сферу этическую и нравственную; речь идет об отношениях между людьми, т.е. намечается тенденция к разрушению стилевых и жанровых стереотипов. Первый тип отношения поглощается аллюзивным пластом сюжета[279] и утрачивает свою стилевую окраску, поскольку эта сторона сюжета строится на более глубоких основаниях. Второй тип отношения оказался весьма продуктивным для строительства сюжета, в котором тема человека (его положение в мире и отношения между людьми как равными субъектами бытия) является основой

---

[279] Под аллюзивным пластом сюжета подразумеваются угадываемые в романе попытки актуализации глубинной темы на системе, в основном, новозаветных идей и образов, что можно заметить как в явных аллюзиях (храм, искуситель, падший ангел), так и в менее явном виде. Однако эта *конструкция* осталась и недостроенной, что закономерно для незавершенного произведения, и, видимо, системно не осмысленной.

произведения. Роман как жанр закрепляет эту тему за собой, поскольку только в его пространстве возможно сосредоточить вокруг человека весь спектр проблематики его существования: от духовной до бытовой сферы.

Итак, в употреблении слова *презрение* уже в развитии сюжета «Вадима» отмечаются новые смысловые акценты. Презрение к человечеству как мотив ослабляется и перестает играть смыслообразующую роль. На первый план выходит иное презрение — состояние мира вне ненависти и любви. Именно поэтому Вадим не презирает людей, а вовлекается в общее для мира состояние, которое он мучительно переживает: он с презрением смотрит на слуг Палицына, потому что сам согласился стать слугой; он начинает презирать людей, потому что живет среди монахов, «полудобрых существ». Сказанное вовсе не означает, что роман выстраивается только в житейской плоскости — уже на этом этапе ощущается связь темы с ее духовной основой, запечатленной в Послании Ангелу Лаодикийской церкви [Отк. 3: 15–16] и питающей этико-философскую систему взглядов Лермонтова[280]. Однако на какие бы сферы ни проецировалась система *ненависть — презрение — любовь* у Лермонтова, внимание сосредоточено, прежде всего, на проблемах экзистенционального плана. Ненависть в системе Лермонтова приобретает значение резкой дисгармонии человека и мира и получает статус исходного отношения к миру, при этом ненависть становится обязательным условием преодоления дисгармонии. Презрение называет отношения, пропитывающие все жизненное поле, или среду, существования человека. И, наконец, любовь является его высшей целью, определяющей стремление к благу.

Показательно, что названная проблематика не получает продолжения в «Княгине Лиговской», поскольку для нее требуется особое сочетание

---

[280] *Москвин Г.В.* Пророк: Таинство преображения и Жажда истока (Пророческая тема в поэзии А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2016. № 2. С. 244.

сюжетной интриги и среды ее осуществления, с одной стороны, и этико-философского, экзистенциального подтекста — с другой. И хотя социально-бытовой и частно-психологический фон «Княгини Лиговской» не исключает появления мотивов ненависти, презрения и любви, в этом незавершенном романе сама конкретная интрига не имеет событийной и идейной очерченности, т.е. отношения Жоржа Печорина и княгини Веры взяты как бы из *середины,* а сюжетная перспектива развития образа Красинского так и осталась неясной. Печорин лишен той начальной для движения сюжета энергии, которую определяет ясно проявленное отношение к миру, как, например, ненависть у Вадима. Между тем именно в «Княгине Лиговской» намечаются предпосылки сюжета «Княжны Мери», т.е. контуры любовного конфликта и конфигурация его участников, и, как следствие, понадобилась существенное переакцентирование содержания конфликта и развития его по экзистенциальной оси — ненависть — презрение — любовь, что, надо полагать, и явилось основным художественным фактором в бесповоротном прекращении работы над романом. В этом ключе следует понимать пассаж из письма Лермонтова С.А. Раевскому от 8 июня 1838 г.: «Роман <имеется в виду «Княгиня Лиговская» —*Г.М.*>, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится, ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменились, а я, знаешь, не могу в этом случае отступить от истины» [VI, 645]. Эти слова, конечно, свидетельствуют о тесной взаимосвязи у Лермонтова личной ситуации и художественной интриги, но они также точно указывают на причину изменения замысла писателя и на тот момент творческого процесса, когда это происходит и он оставляет «Княгиню Лиговскую».

Итак, мотивы ненависти, презрения, любви, складывавшиеся у Лермонтова на протяжении нескольких лет в фундаментальную для жизни человека мировоззренческую систему, нуждались в адекватном художественном воплощении, что и осуществляется в четвертой повести

романа «Герой нашего времени» — «Княжна Мери». Образы участников любовного конфликта повести прошли до своего появления в ней сложный *литературно-генетический* путь. Здесь нужно отметить и основное их различие: образ Григория Александровича Печорина формируется по двум направлениям — в процессе циклизации повестей романа и в пределах всего остального творчества Лермонтова. Развитие же образов княжны Мери и Грушницкого осуществляется в самой повести, хотя по происхождению они также восходят к предыдущему творчеству. Что касается прозы, то образ Грушницкого обретает художественную плоть в «Княжне Мери», насыщаясь качествами и особой атмосферой презрения — пошлой среды существования Юрия Палицына, Красинского и отчасти самого Жоржа Печорина. Образ княжны Мери ставится автором в коррелятивные отношения с образами Ольги в «Вадиме», Веры в «Княгине Лиговской» и Веры в «Княжне Мери», тем самым любовный конфликт[281] получает на этапе создания «Героя нашего времени» свою идейную завершенность. Именно в этой среде атмосфера и содержание жизни человека охарактеризованы (в системе экзистенциальных, этических и мировоззренческих граней лермонтовского взгляда на современное художнику общество) как презрение. Таким образом, ненависть и любовь выступают у Лермонтова как условие и цель для выхода человека из мира презрения соответственно. Эти два состояния и два полярных типа отношения к себе и другим являются обязательными для преображения человека из существа *роевого* и, следовательно, эгоистического в индивидуальный и этический субъект бытия. Разведенные на полюса, ненависть и любовь составляют *диалектический узел*, связывающий жизнь человека в систему нравственных императивов. Сказанное проясняет требование неслучайности ненависти и любви в «Думе» («И ненавидим мы, и любим мы случайно»), а также «ржавчину презренья» из «Поэта». Попытка

---

[281] Имеется в виду та сфера темы любви у Лермонтова, когда конфликт протекает в современной и/или гомогенной писателю социокультурной среде.

обобщить свои взгляды на ненависть и любовь в терминах добра и зла сделана уже в «Вадиме»: «... что есть величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» [VIII, 29].

В «Княжне Мери» Лермонтов находит прием, позволяющий включить интеллектуальный, мировоззренческий план в художественный дискурс таким образом, что взгляды писателя не манифестируются в тексте напрямую, как это было раньше, и не могут быть поняты вне их художественного выражения. Две реплики в начале повести — фразы, произнесенные по-французски Грушницким и Печориным, — отмечают завязку интриги и определяют жанрово-стилевую, деятельностную и мировоззренческую перспективу развития сюжета. Грушницкий говорит: «Мой милый, я ненавижу людей для того, чтобы не презирать их, ибо иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом». Печорин отвечает ему структурно идентичной, но иной по содержанию, декларацией: «Мой милый, я презираю женщин для того, чтобы их не любить, ибо иначе жизнь была бы слишком смехотворной мелодрамой». Прежде всего, обе фразы предопределены обстоятельствами сюжетного плана: Грушницкий стремится произвести впечатление и это ему удается, что вызывает разочарование у Печорина. Так возникает ситуация соперничества, исчерпана она будет тогда, когда Печорин *переведет* взор княжны Мери с Грушницкого на себя[282]. Однако деятельностная, или событийная, сторона сюжета в глубине своей обусловлена движением темы, идейные параметры которой составляют отношения ненависти, презрения и любви. Заметим, что декларации Грушницкого и Печорина содержат общий элемент — презрение, но различаются по этическому признаку: у Грушницкого звучит претензия на ненависть (примечательно, что, по словам Печорина, цель Грушницкого —

---

[282] *Москвин Г.В.* Зачем я так упорно добиваюсь любви?.. (Суть любовной интриги Печорина в повести «Княжна Мери». К вопросу о духовном основании повести) // Stephanos. 2015. № 5. URL: http://stephanos.ru/index.php?cp=309&getNum=32 (дата обращения: 03.11.2020).

«сделаться героем романа»), Печорин же, по сути, высказывает горестное признание, возводя только что пережитый конкретный опыт в обобщающую формулу о недостижимости любви. Объединяет героев в рассматриваемом эпизоде страх. Грушницкий боится правды о себе, т.е. осознания того, что он герой не романа, а фарса, основу которого составляет в данном случае комическая претензия представиться не тем, кто ты есть; дело здесь не ограничивается подменой презрения на ненависть — развитие образа Грушницкого сопровождается и другими самообманами, как, например, скрываемое юнкерство или разоблачение шинели и облачение в офицерский мундир[283]. Печорин боится оказаться втянутым в мелодраму, т.е. подмену любви любовными отношениями, поэтому его слова о презрении к женщинам означают и признание своего вынужденного положения в мире без любви.

Жанровая основа организации сюжета «Княжны Мери», равно как и мировоззренческой сути повести, позволила достичь того качества художественной целостности произведения, когда его элементы согласованы в соразмерности и слитности. В литературе отмечалось, что «Герой нашего времени» «построен по законам драмы»[284], «формируется на драматургической основе»[285]. Это положение особенно справедливо по отношению к повести «Княжна Мери», представляющей собой многоплановое театрализованное действие, в котором Печорин выступает как сочинитель спектакля, его постановщик и исполнитель главной роли. Фразы Грушницкого и Печорина звучат в экспозиции к этому спектаклю, они же определяют его жанровые формы и содержание. Благодаря отмеченному приему в поэтике Лермонтова утверждается, во-первых, стилевая соотносительность жизни и искусства и, во-вторых —фундаментальный

---

[283] О последнем см.: *Турбин В.Н.* Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Опыт жанрового анализа. М., 1998. С. 196.
[284] *Фишер В.М.* Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград. 1914. С. 234.
[285] *Недзвецкий В.А.* Русский социально-универсальный роман XIX в. Становление и жанровая эволюция. М., 1997. С. 65.

признак жанра — он возникает на мировоззренческой основе и, развиваясь, специализируется как определенный инвариантный тип мироотношения.

Так, в «Княжне Мери» фарс строится на отношениях ненависти и презрения, мелодрама — на отношениях любви и презрения. По воле Печорина в первом названном жанре суждено сыграть Грушницкому, во втором — княжне. Оба должны изжить в себе соответственно фарс и мелодраму, другими словами — презрение как мироотношение. Следовательно, окончание спектаклей Грушницкого и княжны должно совпасть с моментом, когда героям открывается жестокая правда, что «человек должен начать с ненависти». В этом плане последние слова героев, обращенные к Печорину, призваны выразить эту правду. Грушницкий прозревает ее, восклицая: «Я себя презираю, а вас ненавижу»; продолжение этого признания («Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...») свидетельствует не столько о ничтожестве и низости героя (таково первое и, впрочем, естественное восприятие, поскольку эти слова соответствуют стилистике его образа), сколько о силе ненависти, им обретенной. Сцена расставания Печорина с княжной ясно отвечает на вопрос, смущающий читателей, исследователей, да и самого Печорина [286]— вопрос о цели его обольстительной интриги. Печорин, безусловно, не отдавая себе отчета, добивается от нее ненависти к себе. Об этом его безотчетном стремлении знает автор, и он побуждает героя провести последнее испытание. Тот сначала шокирует княжну жестоким признанием: «Княжна <…> вы знаете, что я над вами смеялся!.. Вы должны презирать меня», — пытаясь на этом психологическом фоне вызвать определенную реакцию. Затем Печорин обосновывает провоцируемую реакцию с помощью логики: «Видите ли, я перед вами низок. Не правда ли, если даже вы меня и любили, то с этой минуты презираете?..» Герой, кажется, хочет услышать от

---

[286] См. первую часть записи от 3 июня: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки...» [VI, 293].

девушки слова презрения, на самом деле ему нужно убедиться окончательно в ее полной ненависти к нему. Заключительный пассаж этой сцены требует особого комментария. Слова княжны: «Я вас ненавижу...» — сопровождаются и изменением ее внешнего вида («Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали»). Сочетание внешнего и внутреннего показало, что желаемое достигнуто: глубина душевного переживания княжны и ее высокое преображение вызвали в герое столь же высокое уважение, благодарность и почтение. Этим объясняется и не вполне, казалось бы, адекватное ситуации поведение героя: «Я поблагодарил, поклонился почтительно и вышел».

Позитивный эффект ненависти Грушницкого и княжны Мери состоит в следующем: они исторгают (исторжение из мира и есть цель и суть любой ненависти) из себя зло, которое воплощено для них в Печорине и предъявлено через него. Следует отметить в этой связи, что очевидная жестокость Печорина осложняется мотивами жертвенности человека, решившегося быть ненавидимым. Главным результатом этой жертвенности явилось то, что в Грушницком в последнюю минуту его бесславного существования обнаружилась воля к возрождению, а в княжне Мери, в ее ненависти — воля к любви.

Таким образом, в «Вадиме» три типа мироотношения — ненависть, презрение и любовь — начали складываться в этико-философскую систему и их взаимодействие определяло как развитие сюжета, так и формирование смысла романа. «Княгиня Лиговская» в этом плане явилась произведением переходного значения — в нем аккумулировалась, но не нашла художественного воплощения проблематика рассматриваемого мироотношения. В «Герое нашего времени» эта проблематика получила свое концентрированное идейное и художественное выражение и обрела

системную строгость и завершенность в повести «Княжна Мери»[287]. Отношения *ненависть—любовь* представили глубинную структуру смысла повести, атмосферой *презрения* проникнут «внешний» сюжет. Нравственно-философский аспект рассматриваемой проблематики может быть сформулирован в следующем обобщении: Жизнь людей в *презрении* проходит вне понимания антиномий *ненависть / небытие—любовь / бытие*, поэтому и человек, живущий в *презрении*, оказывается посторонним, т.е. вне выбора «за» или «против».

3.6. Феномен духовности в творчестве М. Ю. Лермонтова

Прежде чем говорить о духовности творчества Лермонтова, уточним, что мы имеем в виду под названным понятием. Духовность в нашем понимании есть особое качество в любом творческом акте, порождающем произведение искусства. Содержание понятия духовность, точнее пространство его проявления, не поддается полному описанию, поскольку духовное проникает в многочисленные сферы жизни. Так как речь идет о времени Лермонтова, уместно привести определение духовности из словаря его современника В.И. Даля, понятие *духовный* определяется в нем, как «все относящееся к Богу, церкви, вере; все относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля»[288]. В этом определении можно выделить две группы референтов духовности, с одной стороны, *Бог*, *церковь*, *вера*, с другой —*душа человека*, *умственные* и *нравственные силы* его, *ум*, *воля*.

Структура словарной статьи у Даля, в которой дается приведенное определение, позволяет предположить, что содержание понятия *духовность* изменялось с течением исторического, и, что особенно важно для нас, —

---

[287] Отметим и национальную особость в сюжетной, смысловой и жанровой разработке темы: слова «ненависть», «презрение», «любовь», впервые произнесенные по-французски, в дальнейшем получают в описании событий последних трех дней повести *русское содержание.* См.: *Москвин Г.В.*Finitala Commedia (Об иноязычном дискурсе в прозе Лермонтова) // Язык. Сознание. Коммуникация. 2001, вып. 19. С. 130–137.
[288] *Даль В.И.* Толковый словарь русского языка. М.: ЭКСМО-ПРЕСС 1999. С. 226.

литературного времени, притом в сторону расширения его объема. Категориальное значение *духовности*, или *духовного*, близкое к современному, применительно к ее художественному выражению определяется в эпоху секуляризации русской литературы во взаимодействии жанрово-стилевых явлений западноевропейской литературы XVIII в. с традиционной церковной литературой Руси. По утверждению Ю.М. Лотмана, отмеченный процесс сказывается на образовании в русской литературе «двойной модели — религиозной и светской письменности», процессе, который занимает «период русской культуры от начала реформ Петра Великого до смерти Пушкина»[289]. Творчество М.Ю. Лермонтова в этом отношении выполнило особую роль, поскольку оно завершает золотой век русской литературы, «изменив сущностную природу самой поэтической материи Золотого века»[290], для которой была характерна как раз особая слитность религиозного и мирского, обусловившая феномен ее уникальной духовности.

Сказанное позволяет сделать следующее предположение: духовность выполняет по отношению к родственным или близким понятиям роль *общего основания*. Так, например, понятие религиозность занимает обширнейшее, но все же подчиненное место, являясь составляющей более широкого понятия — духовность. Отмеченная иерархия понятий оказалась возможной, когда *духовное* стало утрачивать полную слитность с *церковным* и обрело способность сочетаться с понятиями субъектной сферы —*ум, воля, внутренние ценности и др.* Тем не менее *духовное* и *церковное* сохранили тенденцию употребляться как синонимы в определенных контекстах. Показательно, что в 1915 г. в рецензии на юбилейный сборник «Венок Лермонтову» (1914) критик Ф.Д. Батюшков пишет, что он обращался к

---

[289] *Лотман Ю.М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Ученые записки Тартусского университета. Культура. Текст. Нарратив. Труды по знаковым системам. XX. С. 58–71.
[290] *Виролайнен М.Н.* Лермонтов и конец Золотого века // Мир Лермонтова. Санкт-Петербург: Скрипториум 2015. С. 103.

рассмотрению статей сборника «по степени значительности очерков для выяснения духовного облика Лермонтова», объединив при этом две статьи сборника —П.Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова» (духовную в новом *духе*) и статью С.В. Шувалова «Религия Лермонтова» (тяготеющую к духовности прежнего времени)[291].

Итак, процесс секуляризации русской литературы, начавшись в XVIII в. и продолжившись в XIX в., привел к возникновению в ней особого качества, соединяющего традиционную церковность, религиозность и мирское, и Лермонтов как художник первой половины XIX в. сыграл в этом процесс едва ли не решающую роль.

Мы рассматриваем феномен духовности творчества М.Ю. Лермонтова, прежде всего, с позиции читательского и критического его восприятия и его отражения в русской литературной критике преимущественно XIX – начала XX вв., т.е. в предреволюционную эпоху (до 1917 г.), поскольку этот период особенно важен для осмысления вопроса в силу его меньшей зависимости от внелитературных факторов. Мы обращаемся ко времени первых печатных откликов на роман «Герой нашего времени» и сборник «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) В.Г. Белинского, Ф.В. Булгарина, С.О. Бурачка, С.П. Шевырева и др.

Повторимся, что под духовностью стали понимать совокупность проявлений духа, как в сверхличном мире, так и в человеке. При этом ее общефилософская составляющая, моральные и нравственные ценности, художественная образность, совесть, возвышенность, идейность и др. выходили на передний план перед церковностью. В отношении творчества Лермонтова отмеченный процесс начался сразу же после выхода из печати «Героя нашего времени» и обнаружился в первых же критических откликах

---

[291] Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград. 1914. С. 1-54; 135-164.

на него. Разумеется, лирика, поэмы, опубликованные в конце 1830-х – начале 1840-х гг., также оказывались во внимании читателей и критики.

Показательной для первых откликов на роман «Герой нашего времени» была преимущественная ориентация на оценку моральной стороны романа, т.е. личности его главного героя Печорина. Акцент в оценках делался на «*безнравственности* героя»[292]. Причиной этого феномена, как полагали наиболее ожесточенные критики, стало отсутствие у автора позитивных ценностей — религии, народности и, как результат — объединяющей идеи. Второе замечание касалось *чужеродности* для русской действительности личности Печорина и всего романа.

Пафос большинства отзывов в категорической манере отражен в письме императора Николая I к супруге императрице Александре Федоровне сразу после прочтения романа: «Я дочитал «Героя» до конца и нахожу вторую часть отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое преувеличенное изображение презренных характеров, которое имеется в нынешних иностранных романах. Такие романы портят характер. Ибо хотя такую вещь читают с досадой, но все-таки она оставляет тягостное впечатление, потому что в конце концов привыкаешь думать, что весь мир состоит из подобных людей…»[293]

Отзыв государя, резкий и крайне отрицательный, оказался довольно емким по содержанию, так как отвечал духу большей части других отзывов. О духовности романа Лермонтова в 1840-е гг. речь не шла, да и не могла идти, поскольку традиционного церковного, религиозно ориентированного духовного содержания в книге, разумеется, не было, т.е. обнаружить его не представлялось несложным и возможным; что же касается духовности нового типа, время ее осознания в творчестве Лермонтова еще не пришло.

---

[292] *Бурачок С.О.* «Герой нашего времени», М.Ю. Лермонтов (Разговор в гостиной) // «Маяк». 1840. Т. 4. С. 210-219.
[293] *Эйхенбаум Б.М.* Николай I о Лермонтове // О прозе. Л.: «Художественная литература». 1968. С. 424.

Более того, заслуживший славу едва ли не зоила Лермонтова издатель журнала «Маяк» С.А. Бурачок, совершенно далекий от понимания романа, сколько-нибудь достойного его идейного и художественного достоинства выступил с резкими утверждениями о *душевной помраченности* книги. Вот самые показательные высказывания Бурачка: «При свете духовного чувства эстетическому вкусу несносны картины зла, уродства, неистовства» или «В ком силы духовные хоть мало-мальски живы, для тех эта книга — отвратительно несносна». Однако утверждения и выводы относительно романа «Герой нашего времени» В.Г. Белинского свидетельствуют о том, что уже и в самое первое время своей жизни роман мог осознаваться неизмеримо глубже. Так, критик доказывает, что сочинение Лермонтова «в самом основании своем глубоко нравственно» и его герой изображен с правдивостью и полнотой изображения современного человека, высокого и одаренного[294]. А проникновенные и проникнутые вкусом, чувством и духом суждения о поэзии Лермонтова в статье «Стихотворения М. Лермонтова» призывали современников отнестись к ней с полной серьезностью и ответственностью[295]. Говоря о рецензиях на сборник стихотворений Лермонтова, надо заметить, что он вызвал меньше нападок, даже отзыв Бурачка содержал сочувственные интонации, и, хотя критик поучает поэта при каждом случае, он все-таки изредка отмечает достоинства его стихов. Так, «Молитва» («В минуту жизни трудную…»), явившаяся своего рода откровением для современников, удостоилась неожиданно лестной оценки Бурачка: «Как живой родник в пустыне, так эти двенадцать строк в вашей книге. Душа сладко отдыхает за ними от бурь, от ужасов, тревог»[296].

---

[294] *Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти т. Ред. коллегия Н.Ф. Беличиков и др.: Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1953-1959. Т. 4. С. 193-269.

[295] *Белинский В.Г.* Стихотворения М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти т. Ред. коллегия Н.Ф. Беличиков и др.: Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1953-1959. Т. 4. С. 478-546.

[296] *Бурачок С.О.* Стихотворения М. Лермонтова (Письмо автору) // «Маяк». 1840. Т. 12. С. 149-171.

Тенденция к определению мистической, нравственно-религиозной, провиденциальной составляющей творчества Лермонтова, тем не менее, непроизвольно начинает формироваться, поначалу при отборе его произведений для хрестоматий и учебников словесности Н.И. Греча В.Т. Плаксина, А.Д. Галахова, К.П. Зеленецкого. Н.Н. Пуряева, анализируя феномен столь скорого введения текстов Лермонтова (начало 1840-х гг.) в дидактическую литературу, тем самым отмечая их немедленную канонизацию среди признанных классических образцов из произведений Жуковского, Пушкина и др., приводит следующие данные: Галахов включил отрывки из «Героя нашего времени» («Гуд-Гора», «Вид с гор», «Утро в Пятигорске», «Езда верхом», «Ночь в Пятигорске», «Знакомство с Максим Максимычем»); отрывки из «Мцыри» («Рассказ Мцыри»); фрагменты из «Демона» («Кавказ», «Монастырь», «Погребение Тамары»); стихотворения «Ветка Палестины», «Молитва», «Казачья колыбельная песня», «Парус», «Воздушный корабль». Греч включил следующие произведения: «Казачья колыбельная песня», «Последнее новоселье», отрывок из поэмы «Демон», «Герой нашего времени» (начало повести «Бэла»)[297].

Плаксин включил в первую книгу лирические произведения «Казачья колыбельная», «Воздушный корабль», «Дума» (Печально я гляжу…»), «Русалка», в следующую включил лишь «Думу» и «Молитву» («В минуту жизни трудную…»). Чрезвычайно показательна для понимания потребности в определении значения столь необычного и совершенно не поддающегося осознанию литературного явления, как творчество Лермонтова, статья Плаксина «Сочинения Лермонтова» (1848). Отзывы Плаксина отличаются особенной строгостью к автору, но они точно называют те якобы недостатки, которые критик усматривает в произведениях Лермонтова. К таковым он

---

[297] *Пуряева Н.Н.* Произведения М.Ю. Лермонтова в учебниках словесности 1840–1850 гг. // Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). 2015. № 4. http://evestnik-mgou.ru/Articles/View/718 doi:10.18384/2224-0209-2015-4-718. (Дата обращения 25.02.16)

относит неполноту охвата действительной жизни, отсутствие индивидуальных характеров, дефицит положительного начала и т.д. Наиболее же ценным для нас является отзыв о «Герое нашего времени»: «Впрочем, и здесь не найдете того широкого, могучего искусства, которое дается только гению. Истинное гениальное произведение сосредоточивает все создание, как бы оно обширно ни было, на одной идее, дает ему единство интереса и поставляет всех действователей в такие отношения, что они, несмотря на большее или меньшее их участие в действии, по личным своим особенностям и частному значению составляют необходимые условия для полноты и стройности целого…»[298]. Как представляется, главная претензия Плаксина к Лермонтову-художнику заключается в том, что критик не находит объединяющего начала, идеи как в самом романе «Герой нашего времени», так и в остальном творчестве. И недовольство, как, впрочем, при всей резкости суждений Плаксина, вызвано, мы думаем, смущением и потребностью найти основание, качество, определяющие все лермонтовские тексты.

Пожалуй, противоречивые мнения о художественном наследии Лермонтова, пестрота оценок, а вместе с тем и непонимание духовной природы его творчества, на наш взгляд, связаны с невидением глубочайшей внутренней связи Лермонтова с русской духовной традицией»[299]. Тем не менее, характер выбранных составителями хрестоматий стихотворений и отрывков из больших произведений показывает, что фольклор, природа, молитвенный, медитативный дискурс привлекали со стороны составителей учебных пособий преимущественное внимание.

Позже в критике Аполлона Григорьева (1850 – начало 1860 гг.) было сделано концептуальное замечание, что «тревожные начала» у Лермонтова

---

[298] *Плаксин В.Т.* Сочинения Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Санкт-Петербург. Изд. Русского Христианского гуманитарного университета. 2002. С. 162-180.

[299] *Киселева И.А.* Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. М: МГОУ. 2011. С. 16.

«не чужды вообще нашей народной сущности, они в особенности бушевали в ту эпоху, которой Лермонтов был завершителем: в эпоху нашего русского романтического брожения». А. Григорьев обогатил представление современников о Лермонтове положениями о «бунтующих началах» у поэта, «демонском холоде самообладания», отказе от бунта, «последовательном состоянии духа»[300] Суждения критика открыли новый этап в оценке Лермонтова, они представили такую сложную картину лермонтовского мира, которую долго придется разбирать, но приведет это, по нашему убеждению, к осознанию духовного основания творчества Лермонтова.

Согласно исторической и духовной ситуации рубежа XIX–XX вв., необычайно возрос и интерес к вопросу религиозности и духовной проблематики творчества Лермонтова. По сути, самые критические вопросы, озадачивавшие умы в 1840–1870 гг., стали осмысляться по-новому, другими словами, время начало *догонять* далеко ушедшую вперед лермонтовскую мысль. В центре осознания оказались вопросы философские, особо связанные с отношениями человека и природы, человека к Богу, выразившиеся в субъектной сфере творчества Лермонтова, ключевые религиозные аспекты, национальные, стилевые, осмыслявшие природу романтического дуализма как онтологическую проблему. Показательны в этом отношении взгляды и выводы концептуального характера: например, В.О. Ключевский говорит о «национально-религиозных настроениях позднего творчества Лермонтова»[301], С.А. Андреевский писал о запредельности лермонтовской поэзии, стремлении в «звездные миры»[302], выделяются статьи В.Д. Спасовича[303] и В.В. Розанова[304].

---

[300] *Григорьев А.А.* Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // Время. 1862. № 10. С. 18-31.
[301] *Ключевский В.О.* Грусть // Очерки и речи. М., 1913. С. 1-18.
[302] *Андреевский С.А.* Литературные очерки. СПб.: тип. т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1913. С. 173-200.
[303] *Спасович В.Д.* Байронизм у Пушкина и Лермонтова. Вильна: Сев.-зап. кн-во, 1911. С. 88.
[304] *Розанов В.В.* Вечно печальная дуэль // М.Ю. Лермонтов: proetcontra (Сост. В.М. Маркович). СПб.: РХГИ, 2002. С. 314-329.

Определенным этапом в подходе к творчеству Лермонтова с позиций его религиозности, а следовательно, и духовности, явилась полемика взглядов, отчетливо проявившаяся в противоположных концепциях В.С. Соловьева[305] и Д.С. Мережковского, соответственно, в их работах «Лермонтов» и «М.Ю. Лермонтов: поэт сверхчеловечества». Основное различие во взглядах критиков состояло в том, что В.С. Соловьев, осуждал поэта, который, обладая Божественным дарованием, затеял «тяжбу с Богом, не выполнив, таким образом, своего предназначения; Д.С. Мережковский, напротив, признавая демонизм и несмирение Лермонтова, называет его бунтарство «святым богоборчеством», не отрицающим Бога, а открывающим путь к «богосынству». Названные концепции родились и развились в эпоху 1890-х – начала 1900-х гг., особо чувствительную к мистической рефлексии, и осуществлялись в парадигме этических суждений (каким человеком был Лермонтов) и религиозно-философской медитации (каким был духовный вектор его поэзии). В этой атмосфере рецепция лермонтовского творчества получила импульс к развитию — новый процесс мифологизации[306,307], явление, оказавшееся типологически сходным с ситуацией после выхода романа «Герой нашего времени».

Между тем оценка художественности творчества Лермонтова неизменно была высокой, безусловной и общей, что обусловило собственно литературоведческий подход к изучению его идейного содержания, как и тенденцию к тому, чтобы выводить положения о художественных идеях поэта на основаниях не субъективных и прихотливых, а предлагаемых текстами самих произведений, т.е. прибегать к методикам научного анализа. Знаменательным событием в этом плане явилось издание в 1914 г.

---

[305] *Соловьев В.С.* Лермонтов // Соловьев В.С. Собр. соч. СПб, 1913. Т. 9. С. 114–134.

[306] *Киселева И.А.* и др. Личность М.Ю. Лермонтова: миф и реальность (круглый стол) // Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). 2015. № 1. http://evestnik-mgou.ru/Articles/View/635.

[307] *Маркович В.М.* Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // Имя – сюжет – миф. Межвуз. сб. СПб., 1996. С. 115–139.

юбилейного сборника «Венок М.Ю. Лермонтову», в котором статьи П.Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова»[308] и С.В. Шувалова «Религия Лермонтова»[309]были обращены к проблемам духовности творчества поэта в современном ключе.

Так, П.Н. Сакулин, отвечая на положение, высказанное в статье В.О. Ключевского «Грусть», что у Лермонтова нет поисков смысла жизни и он поэт не миросозерцания, а настроения, — говорит, что «если у поэта, действительно, нет цельного миросозерцания, у него могут быть элементы миросозерцания»[310]. Разумеется, высказывание Сакулина представляет собой наполовину согласие с Ключевским, однако, как представляется, сделанное с тем, чтобы возразить и подготовить *свой* будущий тезис, легший в основу работы, что каждый поэт — философ, а также рассуждением о природе поэтического мироощущения и т.д. Далее Сакулин перечисляет основные заметные утверждения литературных критиков по поводу особой одухотворенности поэзии Лермонтова: Н.И. Коробки об «элементах немецкого идеалистического романтизма в поэзии Лермонтова»; С.А. Андреевского — о его «громадном тяготении к сверхчувственному миру»; В.Д. Спасовича — о «поэтическом лунатизме» Лермонтова, Д.С. Мережковского — о мистическом «движении — оттуда сюда»[311]. Таким образом Сакулин обосновывает вывод о том, что «предметом» поэтической философии Лермонтова является «вековечная проблема о земле и небе как двух стихиях нравственного бытия человека»[312] [32, с. 3]. Подводя итог тезисной части своей статьи, Сакулин пишет: «Разобраться в этом вопросе первостепенной важности значит открыть тот внутренний свет, который

---

[308] *Сакулин П.Н.*Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград. 1914. С. 1.
[309] *Шувалов С.В.* Религия Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград. 1914. С. 136–137.
[310] *Ключевский В.О.* Грусть // Очерки и речи. М., 1913. С. 1-18.
[311] *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов:Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: proetcontra (Сост. В.М. Маркович). СПб.: РХГИ, 2002. С. 348-387.
[312] *Сакулин П.Н.* Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград, 1914.С. 2.

озаряет все мотивы и образы в поэзии Лермонтова, значит найти золотые нити в сложной ткани его творчества»[313]. Другими словами, формулируемая Сакулиным цель состоит не столько в сведении воедино отмеченных утверждений в тезис о земле и небе как проявлении романтического двоемирия, сколько в том, чтобы обратиться к источниками бытия человека.

С.В. Шувалов, полагая Лермонтова истинно религиозной натурой, относит поэта к тем людям, которые «знают не только о том, что их “я” существует *теперь*, но также и о том, что оно существовало *раньше* своего появления на земле <…> такое непосредственное сознание своего изначального бытия, “чувство незапамятной давности”), по выражению Д.С. Мережковского, является обыкновенно свойством натур <…> очень охотно уходящих из реального мира в царство созданных ими образов. К таким натурам принадлежал и Лермонтов»[314]. И далее в статье о религии Лермонтова Шувалов высказывает утверждение, основываясь на котором возможно приближаться к осмыслению духовности творчества поэта: «Лермонтов принадлежал к числу немногих избранных душ, для которых еще здесь на земле приподнялась завеса вечности, так, что они могли смело взглянуть на недоступный для обыкновенных людей мир… Такие души всегда являются религиозными — в полном и настоящем смысле слова; они постоянно чувствуют свое «я» частью единой и высшей силы, одухотворяющей вселенную, — чувствуют в себе и вокруг себя присутствие этой силы, и способны, более или менее часто, к близкому и интимному общению с ней; для них отказаться от Бога — значит отказаться от самих себя»[315].

Анализируя критическую литературу по вопросу, мы можем констатировать, что концептуальные подходы к духовности творчества

---

[313] Там же. С. 3.
[314] *Шувалов С.В.* Религия Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград. 1914. С. 136–137.
[315] *Шувалов С.В.* Религия Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград. 1914. С. 162-163.

Лермонтова складываются на рубеже XIX–XX вв., это наблюдение делают И.А. Киселева[316] и В.М. Маркович[317]. В целом же концептуализация и определение категориальной роли феномена духовности для творчества Лермонтова еще не обрели ясности, однако эти процессы подошли к той черте, когда их разрешение стало насущным, совпав по времени с окончанием предреволюционной эпохи.

Следует признаться, что рассуждения о духовности литературного творчества оставляет впечатление некоторой недосказанности, концептуальной неясности в силу неполного разграничения ключевых для вопроса понятий и особенно, что же все-таки имеется в виду под понятием *духовности* применительно к творчеству Лермонтова?

К началу XX в. в литературе составился круг наиболее частых л*овчих* определений, употребляемых в стремлении назвать сущность *духовного* для творчества Лермонтова: *нравственно-философский, нравственно-религиозный, религиозность, ангельский, демонический/демонский.*

Для двух последних определений было характерно во многих случаях смешение названных концептов. т.е. известная прямолинейность в толковании текстов Лермонтова, хотя поэт уже в ранней юности различал иносферность *ангело-демонического/демонского* для мира человека и условность их роли в литературном произведении. В литературном плане ангельское и демонское были для художественного мира Лермонтова признаками, а не сущностью, способом позиционирования как субъектов художественного бытия, а не статусными иерархиями. Как уже отмечалось выше, в юношеском романе «Вадим» замечается тенденция к смещению конфликта высших иерархий, демонской темы в сферу человеческого, граница между небом и землей очерчивается отчетливо, т.е. связь главных

---

[316] *Киселева И.А.* Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. М: МГОУ. 2011.
[317] *Маркович В.М.* Миф о Лермонтове на рубеже XIX-XX веков // Имя – сюжет – миф: Межвуз. сб. / Под ред. Н.М. Герасимовой; С.-Петерб. Ун.-т. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та. 1996. С. 115-139.

героев с иными сферами сохраняется лишь в сравнениях. Вадим думает: «если б я был чорт», об Ольге говорится: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». Тем не менее инерция демонизма в романе проявляется (нищие «уважали в незнакомце <Вадиме> чудесного обманщика»), что говорит об аллюзивном пласте сюжета, где провокационное поведение героя имеет в корне искушение мира.

О *религиозности* Лермонтова мало что можно сказать определенного в силу скудости сведений, субъективности свидетельств и прихотливости интерпретаций вопроса. Тем не менее, непосредственно художественные тексты Лермонтова дают обильный релевантный материал для академического исследования, что подтверждается работами О.П. Евчук, Л.В. Жаравиной, И.А. Киселевой, Е.М. Пульхритудовой, С.В. Савинкова и др.

Итак, для выявления сути остаются опорными определения *нравственно-философский, нравственно-религиозный*, основу которых составят категории *провиденциальное, нравственное, истинное.* Отсюда *духовное* или *духовность* представляется нам как единство *провиденциального, нравственного, истинного,* где *провиденциальное* указывает на причину вещей, *нравственное* — природу сущего, *истинное* — путь, по которому следует человек[318].

Присутствие духовного, или духовность как фундаментальная категория творчества Лермонтова обнаруживается во всем пространстве его творчества. Данное утверждение особенно нуждается в подтверждении, тем более говорить о такой тонкой материи бездоказательно может вызвать лишь ощущение ложности высказываемых положений.

Приведем в качестве иллюстрации наблюдения над духовностью творчества Лермонтова в вершинных произведениях его лирики («Ангел»,

---

[318] *Москвин Г.В.* Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: МАКС Пресс. 2007. С. 5-7.

1831; «Молитва», 1837, 1839; «Когда волнуется желтеющая нива», 1837; «Сон», 1840; «Есть речи — значенье», 1840; «Пророк», 1841; «Выхожу один я на дорогу» 1841) и др., хотя может показаться, что концентрация духовного смысла в них может выражена не столь ярко, что было бы неверным. Среди поэм, безусловно, в зрелом творчестве Лермонтова выделяются «Демон» (поздние редакции) и «Мцыри (1839), Драматургический потенциал периода 1937–1939 гг. полностью поглощен прозой, точнее — романом «Герой нашего времени. Сюжет и смысл каждой из составляющих роман повестей имеют духовный источник. Декларируя это положение, мы стараемся различать собственно религиозное и то, что называем — духовное.

Так, если проанализировать присутствие названных выше концептов, например, в повести «Бэла», отметим, что основу ее составляет предание грехопадении в Раю, в котором повествуется о Господе и первых людях — Адаме т Еве. Однако в повести само предание проникает в сюжет как объемлющая смысл произведения аллюзия, т.е. не является в нем непосредственной религиозной составляющей. Что касается отдельных эпизодов повести, в них также могут отыскиваться обращения к определенным религиозным текстам, как, например, в комплименте, который пропела Бэла на свадьбе сестры: «Стройны наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними; только не расти, не цвести ему в нашем саду» [VI, 211]. Обратимся, в поисках религиозного коррелята начального общения Печорина и Бэлы, к Слову:

— Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами.

— Что яблоня между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей. Он ввел меня в дом пира, и знамя его надо мною — любовь (Песни Песней 2: 2, 3).

Наши наблюдения позволяют определить основной идейно-стилевой принцип зрелой прозы Лермонтова и шире — всего творчества ее времени (разумеется, очерк «Кавказец» и «Штосс», написанные, хотя и на основе предыдущей прозы, но выпадают из ее стилевой парадигмы). Так, с начала 1837 г. художественная реальность текстов Лермонтова создается в двух взаимопроникающих рефлексиях: представление изображаемого мира как узнаваемого в жизни и присутствие архетипических, мифопоэтических, религиозных контекстов в непрямой, аллюзивной форме. При этом ни одна из приведенных составляющих не играет первенствующей роли в произведениях зрелого периода. Благодаря последовательной верности отмеченному принципу Лермонтову удается избежать зависимости от стилевых клише и достичь качества их особой духовности, свободной от ограниченных тенденциозностью или предвзятостью смыслов. К примеру, обращаясь выше к повести «Бэла», мы заметили безусловную смысловую роль ветхозаветных контекстов. Однако они не затмевают восприятие происходящего в тексте как действительного (кстати, современного) события, т.е. не *навязываются* тексту, а проникают в него подобно некой духовной субстанции. В соитии / сочетании *текстового актуального* и *текстового вневременного* возникает эффект духовности текста произведения.

Для иллюстрации высказанного положения вернемся к *комплименту* Бэлы Печорину: «Стройны наши молодые джигиты…». Это фрагмент текста представляет эпизод кавказской действительности, переданный в конкретности, единичности случая, рассказанного Максимом Максимычем путешествующему литератору, и воспринимается он, как и должно, в полном соответствии с современной реальностью происходящего. Для просвещенного читателя и исследователя комплимент Бэлы отражает идеальную любовь в ветхозаветном вдохновении — «Песни Песней»: «Что яблоня между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами».

Нет сомнений, что отмеченное соположение слов Писания и фрагмента мирского произведения — сознательный прием Лермонтова, и применен он с целью насытить художественный текст высоким духом. Повторимся, духовность лермонтовского текста порождается не простым включением в него высших и глубоких контекстуальных фрагментов иной природы, а художественным взаимопроникновением одних в другие.

Можно утверждать, что все творчество Лермонтова 1837–1841-го годов отличается тем качеством духовности, которое мы стремились показать выше. Что касается романа «Герой нашего времени», каждая из 5 повестей, согласно отмеченному нами принципу, содержит высокий ориентир, вокруг которого организуется повествование и благодаря встрече текстов разной природы и уровней, выражается идея и формируется смысл произведений. Для «Княжны Мери», прежде всего, это аллюзия на 4 главу евангелия от Иоанна (повествование о встрече Христа и самарянки у Иаковлева колодезя) и повествования об исцелении расслабленного; более того, вся повесть насыщена референциями к Писанию, аллюзиями, символикой. Повесть «Тамань» при всей своей загадочности все же построена на реальной ситуации, хотя ее духовные смыслы проявляются в проникновении библейских и мифопоэтических сюжетов в авантюрную стилистику текста. «Фаталист» представляет собой нравственно-философскую притчу, в основании которой лежит повествование об исцелении бесноватого; повесть же «Максим Максимыч» по структуре и внутренней мысли резонирует с евангельским повествованием.

Таким образом, духовные смыслы формируются во всем объеме романа «Герой нашего времени», равно как и во всем остальном творчестве Лермонтова зрелого периода. Отдельного анализа требует творческая деятельность Лермонтова в 1840–1841 гг.

Глава IV. Поздняя проза М.Ю. Лермонтова: роман «Герой нашего времени», повесть «Штосс», очерк «Кавказец». Экзистенциальная парадигма в прозе М.Ю. Лермонтова

4.1. Герой как суверенная личность в прозе М.Ю. Лермонтова

Последние два года зрелого, третьего периода прозы Лермонтова приходятся на рубеж десятилетий, т.е. 1840 г. – первую половину 1841 г. В поле нашего исследования попадают роман «Герой нашего времени» (1837 – 1841), очерк «Кавказец» (1841) и начатая повесть или набросок возможного романа «Штосс» (1841). Относительно географической и социальной сфер развития событий и динамики изменения главного героя в прозаических произведениях данного периода приведем два наблюдения. В романе «Вадим» повествование основано на событиях, происходивших в Пензенской губернии, в «Княгине Лиговской» социальной средой выступает петербургская жизнь, главным образом светская, за исключением некоторых эпизодов, таких как описание визита Жоржа Печорина к чиновнику Красинскому или толпы у театра и т.п. Сюжеты повестей «Героя нашего времени» разворачиваются на Кавказе, упоминания о Петербурге, Москве и других местах появляются в необходимых для повествования контекстах. И, наконец, в «Штоссе» автор *возвращается* в Петербург, словно бы продолжая прерванную столичную нить рассказа в «Княгине Лиговской», однако светская среда не выполняет в произведении ведущую сюжетную функцию.

Разумеется, главным фактором для обращения к местам событий прозаических произведений является биография Лермонтова. Так, полностью совпадают периоды петербургской жизни писателя с написанием «Княгини Лиговской» (если не считать вторую половину 1837 г.) и «Штосса»; на географию и социально-бытовую атмосферу романа «Вадим», безусловно, оказали влияние тарханские годы, инерция их опыта и последующее его

художественное освоение в творчестве[319]; ключевую роль в создании романа «Герой нашего времени» сыграли события 1837 г., времени первой ссылки на Кавказ (все повести романа так или иначе написаны благодаря впечатлениям Лермонтова этого года).

Однако это наблюдение вовсе не сводится к простой констатации связи сюжетов произведений Лермонтова с местами их написания; более того, несовпадение тарханских лет жизни писателя с работой над «Вадимом» или тот факт, что основная работа над текстами «Героя нашего времени» велась в *северные* годы (1838 – 1839), наводят на мысль, что биографическое *служило* продвижению и воплощению творческих идей художника. Так, вхождение в большую прозу юного Лермонтова могло основываться только на сочетании литературной потребности времени (исторический роман, подобно «Капитанской дочке» А.С. Пушкина) и атмосферы детских и юношеских лет (подобно «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя). Опыт петербургской жизни второй половины 1832 г. – первых месяцев 1837 г. позволил Лермонтову *перенести* проблематику первого периода на иной художественный уровень, обогатить ее в тематическом и идейно-стилевом отношении и подготовить зрелое творчество 1837 – 1841 гг. *Кавказские сюжеты* «Героя нашего времени» явились необходимым условием для отвлечения от изображения реальности русской жизни в предыдущих романах и создания произведения, вобравшего в себя все ведущие жанровые потоки европейского романа 1820 – 1830 гг. И, наконец, весенние месяцы 1841 г., последние в жизни Лермонтова, были особенно насыщены атмосферой стилевого поиска в русской литературе, в ходе которого

---

[319] Вопросам связи романа «Вадим» с периодом детства и первых отроческих лет Лермонтова и художественной адаптацией как ранних впечатлений писателя, так и реалий пензенской жизни посвящена обширная литература, в первую очередь: *Докусов А.М.* Роман «Вадим» Лермонтова // Учёные записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1947. Т. 43. Тарханская энциклопедия. М.: Федеральное гос. бюджетное учреждение культуры «Гос. лермонтовский музей-заповедник "Тарханы"». 2013; *Щеблыкин И.П.* Лермонтов: Жизнь и творчество. Саратов: Приволж. кн. изд-во; Пенза: Пензен. отд-ние. 1990.

появился*гадательный* по идее и смыслу текст «Штосса»[320]. Таким образом, принципиальным для настоящей главы явился вопрос преемственности по отношению к предшествующей прозе и возможной динамике ее развития.

Следующее наблюдение над осуществлением прозы Лермонтова связано с последовательным изменением в текстах повествовательной перспективы[321]. В первых романах («Вадим» и «Княгиня Лиговская») повествование ведется от третьего лица, т.е. эмпирический автор выступает в роли нарратора (повествователя) во всем объеме текста. Главный герой при этом (здесь Вадим и Жорж Печорин) оказывается в позиции связанного общими для всех персонажей условиями повествовательного дискурса, однако для лермонтовской прозы, как и для всего его творчества, характерна особого рода слитность автора и героя, порождающая феномен *лермонтовского человека*. Читателю, казалось бы, доступна лишь повествовательная точка зрения автора, т.е. внутренний мир героя раскрывает авторский голос, хотя в лермонтовских текстах, как мы отмечали ранее, кругозоры автора и героя проявляются словно бы в общем повествовательном пространстве. Тем не менее характер этой слитности в каждом из прозаических произведений разный, или неоднородный, т.е. позиционирование главного героя в них также различается. Мы наблюдаем определенную динамику в изменении образа героя у Лермонтова. Так, в первом романе Вадим выступает как alter ego автора, вернее, как это ни парадоксально прозвучит, автор изначально обречен стать alter ego Вадима. Другими словами, автор и герой оказываются как бы *в плену* друг у друга и не могут проявляться в тексте как *независимые романные сущности*. Причиной тому является лирическая природа романа «Вадим», и герой в нем

---

[320] Лермонтов находился в отпуске в Петербурге с 8 февраля по 14 апреля 1841 г. *Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.: Русская панорама. 2003. С. 520–540.

[321] Термин «повествовательная перспектива» употребляется согласно основным взглядам современной нарратологии и классическим положениям отечественной теории литературы. См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель. 1963. *Gerard Gennete*:Narrative Discourse: An Essay in Method, trans. Jane Lewin, Ithaca: Cornell University Press. 1980; *Шмид В.* Нарратология: Языки славянской культуры. М. 2003.

выступает, прежде всего, как лирический субъект. Маркович определяет так определяет эту слитность: «В нем (романе — *Г.М.*) дублируют друг друга герой и автор. В этом смысле роман отчасти похож на байроновскую поэму, т.е. язык авторских описаний в точности совпадает с языком монологов героя. Таким образом, герой оказывается двойником автора, по сути дела, это тот же самый автор. А поскольку герой неотличим от автора, то герой романа неотличим и от героя ранней лирической поэзии, перенесенным в условия исторического романа»[322].

В романе «Княгиня Лиговская» главный герой отстранен от автора, если не считать большую степень их близости, во многом обусловленной их биографическими и личностными чертами. Такая повествовательная стратегия, казалось бы, дает автору преимущество перед героем, т.е. он получает возможность определять поведение и поступки героя, однако, на деле герой менее зависим от автора, чем в «Вадиме», где они едва различимы. Герой словно бы освобождается от авторского *диктата,* т.к. волен поступать так, как требует не авторская воля, но в соответствии с логикой *самообнаружения* своей личности, которую он приобрел в результате отделения от повествователя. Так, например, чувства, побуждения, поступки Жоржа Печорина воспринимаются как независимые от автора личностные проявления, такие как реакция героя на визитную карточку князя Лиговского с супругой, некогда любимой героем девушки Веры, или интрига с письмом Лизе Негуровой, или визит к чиновнику Красинскому и т.д. Другими словами, можно утверждать, что повествование от третьего лица в «Княгине Лиговской» у Лермонтова способствует выделению героя в его прозе как суверенной личности, явлению принципиально новому в русской литературе.

---

[322] *Маркович В.М.* Русская литература Золотого века. Лекции // Под ред. Е.Е. Григорьевой. СПб. 2019. С. 505–506.

В следующем романе «Герой нашего времени» автор прибегает к повествованию от первого лица. Казалось бы, такая стратегия должна приводить к традиционной *демиургической* роли автора как создателя текста. Однако в произведении четыре повествователя: странствующий литератор, в известной мере визави эмпирического автора, штабс-капитан Максим Максимыч, главный герой Григорий Александрович Печорин и, наконец, в Предисловии ко всему роману, написанному ко второму изданию, — сам автор как четвертый повествователь. Мы склонны считать его повествователем, поскольку включенное в текст Предисловие является такой же неотъемлемой частью романа, как и первое Предисловие, занявшее свое место перед «Журналом Печорина», и пять повестей — «Бэла», «Максим Максимыч», Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист». Кроме того, в Предисловии впервые слышен голос автора, ранее присутствовавший в романе *имплицитно.* Все повествователи в «Герое нашего времени» выступают в романе в разной роли, или ракурсе, по отношению к его событиям: путешествующий литератор как наблюдающий и записывающий герой, Максим Максимыч как герой свидетельствующий, Печорин (в «Тамани» в известной мере анонимный повествователь, поскольку его имя не называется) выступает как герой, переживающий свою жизнь как бы *изнутри,* и автор, события сопрягающий во всем пространстве произведения. Повествование в каждой повести выполняет определенную функцию, задавая последовательность вопросов, ориентированных на понимание личности и поведения главного героя, т.е. смысла романа, раскрывающегося в «истории его души»[323]. Так, в повести «Бэла» появляется загадочный персонаж, о нем рассказывает литератору простодушный штабс-капитан, и возникает из этого рассказа закономерный вопрос о его герое: «Кто он такой?». В «Максиме Максимыче» встреченный во дворе гостиницы герой вызывает обиду и

---

[323] *Маркович В.М.* О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Маркович В.М. Избранные работы. СПб.: Ломоносовъ. 2008. С. 219–234.

разочарование у штабс-капитана, недоумение и потребность понять поведение героя у путешествующего литератора; более того, складывается впечатление, что сам Печорин находится в растерянности, переживая состояние «внутреннего» человека в себе. Автор же *исследует* своего героя, сводя разнофокусное его восприятие воедино. Вопрос о герое, возникающий в повести «Максим Максимыч», можно сформулировать таким образом: «Почему он такой?». В зависимости от проблематики повестей, составивших «Журнал Печорина», вопросы из них вытекающие и стимулирующие дальнейшее повествование, последовательно следующие: что нужно герою, к чему он бессознательно стремится («Тамань»); достижимы ли основополагающие ценности бытия человека — любовь и дружба как душевное общение («Княжна Мери»); деятельность человека после выбора свободы воли («Фаталист»).

Каждый из четырех повествователей выполняет свою роль в создании образа героя времени, т.е. подчинен достижению общей цели, тем не менее сохраняет индивидуальность и суверенность. Последнее утверждение вовсе не претендует на отвлеченное от текста суждение. Автор последовательно разделяет свой голос и других повествователей, включая также и Максима Максимыча, хотя тот, казалось бы, неизмеримо далек от того, чтобы выражать авторские идеи в какой-либо мере. Между тем штабс-капитан в нужные моменты выступает за автора, когда тот не может сделать это напрямую. Отметим наиболее заметные случаи. Так, после сцены, в которой Бэла бросается в объятия Печорина, автор побуждает Максима Максимыча произнести, чтобы выделить, слова, выразившие *демиургическое* значение этого события: «Я признаться тоже заплакал, не то чтобы заплакал, а так глупость», — или реакция на смех главного героя после захоронения Бэлы: «У меня даже мороз прошел по коже от этого смеха…», — отмечающая полное отчуждение Печорина от жизни. Максиму Максимычу доверено даже подытожить смысл повести «Фаталист» и в известной мере всего романа,

герой, комментируя оба эпизода с Вуличем (испытание судьбы и нелепая смерть), высказывает суждения, содержащие смысл случившегося. Тем не менее Максим Максимыч не может стать наравне с другими повествователями независимым героем. Вероятно, написание очерка «Кавказец» явилось компенсацией неизбежного нарушения стройности, или симметрии, в строительстве субъектосферы романа. Близкую мысль высказала И.С. Юхнова, отмечая, что в «Кавказце» «<…> получила выражение та грань образа, которая в “Герое нашего времени” оказалась на периферии изображения <…> Внимание собеседника было направлено не на внутренний мир штабс-капитана, а на постижение личности Печорина <…> Можно сказать, что рисуя портрет современного человека, автор давал свое понимание не только личности Печорина, но и того, о ком впоследствии напишет очерк “Кавказец”»[324].

Что же касается трех основных повествователей (Максим Максимыч, наделенный функциями повествователя, остается все же рассказчиком «историйки»), отношения между ними в оформлении идеи и смысла романа возможно представить следующим образом. Автор-повествователь, прежде скрытый, но появившийся в тексте Предисловия ко второму изданию романа (благодаря чему неизбежно ставший его героем), отражается в своих двух *ипостасях*: литератора и переживающего свою романную жизнь человека. Неполное понимание художественной логики отмеченного обстоятельства приводило, что происходит и сейчас, к аберрации в восприятии личностей повествователей: неразличение автора и Печорина или автора и путешествующего литератора. Так, уже в первых отзывах за «безнравственностью» героя[325], чуждостью «для русской действительности»[326], гневным осуждением[327], даже за снисходительным

---

[324] *Юхнова И.С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1 (часть 1). С. 1127.
[325] *Бурачок С.А.* Герой наших времен. Мещанин // Маяк. 1840. Ч. 5.
[326] *Шевырев С.П.* «Герой нашего времени...» // Москвитянин. 1840. № 2. С. 515–538.

пониманием угадывался сам автор вне понимания повествовательной функции этого образа.

Различение повествователей литератора и героя, видимо, было для Лермонтова едва ли не критически важным. Б.М. Эйхенбаум в этой связи отмечает повтор самохарактеристики повествователей в «Бэле» и рукописном и журнальном вариантах финала «Тамани» о «путешествующих и записывающих людях». Эта самохарактеристика появляется «Бэле», сохраняется в журнальном варианте финала «Тамами» и убрана в романе.

Мне страх хотелось вытянуть из него (Максима Макимыча – *Г.М.*) какую-нибудь историйку — желание, свойственное все путешествующим и записывающим людям. [VI, 208]	*Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну! А право я ни в чем невиноват: любопытство — вещь, свойственная всем путешествующим и* записывающим людям. [ОЗ, 153]	*Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень, едва сам не пошел ко дну!* [VI, 260]

Эйхенбаум обращает внимание на слова литератора в «Бэле», что ему «страх как хотелось вытащить из Максима Максимыча какую-нибудь историйку — «желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям», полагая совпадение недосмотром, который

[327] Дневник В.К. Кюхельбекера. Ред. В.Н. Орлова и С.И. Хмельницкого. Л. 1929.

Лермонтов заметил и исправил[328]. С.В. Ломинадзе, комментируя суждение Эйхенбаума, пишет: «Во всяком случае, текстуальное совпадение, о котором идет речь, представляется отнюдь не “результатом простого недосмотра”, а глубоко симптоматичным и, вдобавок, органически связанным с проблемой установления “явного противоречия” в “Тамани”»[329]. Уточнение Ломинадзе справедливо в том отношении, что речь шла о большем, чем досадном недосмотре: иначе бы оба повествователя стали неразличимы и, как следствие, утратили свою суверенность как личности, независимые от воли автора. В романе можно заметить, казалось бы, еще одно противоречие в позиционировании голосов автора-повествователя и повествователя-литератора в отношении героя — Печорина. В Предисловиях к “Журналу Печорина”» и ко всему роману звучат суждения, едва ли не совпадающие по содержанию и пафосу. В Предисловии к роману автор пишет: «Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, я вам скажу, ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина»?» [VI, 203]. И в Предисловии к «Журналу Печорина» говорится в заключении: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. “Да это злая ирония” — скажут они. — Не знаю» [VI, 603]. Наиболее отчетливо сомнение в различении повествователей в романе выразил В.А. Воропаев: «Автором Предисловия к “Журналу Печорина” является герой романа, повествователь, проезжий литератор, которому достался дневник (журнал) другого героя — Печорина. Спрашивается, как может герой романа знать, что он герой романа? Это все равно, как если бы Фамусов в конце последнего акта комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума” заявил: “Может быть, некоторые зрители

---

[328] *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // О прозе. О поэзии. Л.: Художественная литература. 1986. С. 295.
[329] *Ломинадзе С.В.* Записки странствующего офицера // О классиках и современниках. М.: Современник. 1989. С. 320–321.

захотят узнать мое мнение о характере Чацкого? — мой ответ — заглавие этой комедии”. Слова автора предисловия к «Журналу Печорина» были бы уместны в устах автора первого предисловия (к роману), т.е. самого Лермонтова. Но в устах героя романа они звучат парадоксально и вызывают недоумение. Что это? Авторский недосмотр или здесь таится какой-то сокровенный смысл, который должен постичь читатель самостоятельно, без подсказки автора?»[330].

Вопросы ученого нуждаются в подробном ответе, хотя бы потому, что они в самом деле побуждают остаться в недоумении и согласиться с «недосмотром» Лермонтова или разобраться в этом, казалось бы, странном смешении голосов повествователей. Прежде всего, утверждение, что автор Предисловия к «Журналу Печорина» является героем романа, не вполне точно, так как он не участвует в событиях, о которых повествует Печорин, а только издает доставшиеся ему записки, сопровождая их своими комментариями. Неизбежно возражение: разве автор Предисловия не является героем первых двух повестей романа — «Бэлы» и «Максим Максимыча»? Нет, потому что он и является автором этой части, а участвует в событиях в той мере, в какой этого требует *его* повествование. Вспомним точное наблюдение С.Н. Дурылина, снявшее фабульные неясности в романе, о часто ускользающем от внимания художественном приеме, заключающемся в том, что автор «Заменил хронологическую последовательность событий жизни героя последовательностью знакомства проезжего офицера с личностью Печорина»[331]. И далее: «Сперва узнаем о Печорине в порядке объективном (от других лиц) <…>, а потом — в порядке субъективном — от него самого. Личность Печорина объединила повести в звенья одной цепи. Заглавие — «Герой нашего времени» — скрепило и

---

[330]*Воропаев В.А.* Аннотация доклада «Кто же, наконец, автор Предисловия к «Журналу Печорина?». Круглый стол «Феномен творчества М.Ю. Лермонтова: эстетика и философия». Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет. 13 октября 2015 г.
[331] *Дурылин С.Н.* Герой нашего времени М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С. 25.

замкнуло эту цепь в роман»[332]. Заметим, что эмпирический автор делегирует свои функции *остальным* повествователям, ревностно следя за тем, чтобы не спутать их голоса. Таким образом, фабульное повествование осуществляется путешествующим литератором[333] и Печориным, однако заглавие роману дается и определение его главной темы делается самим Лермонтовым и повествователем в Предисловии к роману, сопрягающим составляющие его части в единое целое. Отсюда следует, что роман мог быть написан только от первого лица, и четыре «я» произведения действительно ни печориноцентрический текст (выражение В.А. Недзвецкого[334]), ни самое удачное толкование образа Печорина неспособны привести к полному пониманию идеи романа. Подобный подход вел бы к ассиметричному анализу произведения (поскольку его тема — «герой нашего времени»), т.е. игнорированию его не менее важной составляющей — «наше время». Поэтому все повествователи так же раскрывают образ времени, как и его героя, в чем их личности даже более освобождаются, Максима Максимыча в особенности. Неслучайно, что многие критики находили в штабс-капитане истинного русского героя в сопоставлении с Печориным, что, вероятно, так же, как необходимость компенсации личностного начала в герое, явилось причиной написания очерка «Кавказец».

Анализ начатого произведения «Штосс» будет производиться в третьем параграфе «Экзистенциальная парадигма прозы М.Ю. Лермонтова», где отношения автор — герой также окажутся в фокусе внимания. Сказанное в настоящем параграфе приводим к тезису, что в любом нарративном дискурсе отвлечение автора от себя как *диктатора* при создании образов героев,

---

[332] Там же. С. 26.

[333] Закрепилась традиция называть этого повествователя офицером, что неверно, потому что в тексте такой номинации не встречается. Информация о нем скрыта, на вопрос Максим Максимыча был ответ «Я сказал ему». Характеристика себя как путешествующего и записывающего человека, а также его роль в опубликовании записок Печорина и описании своего знакомства с ним дает основания называть его литератором.

[334] *Недзвецкий В.А.* «Герой нашего времени»: становление жанра и смысла. Известия РАН, Серия литературы и языка. Т. 56, номер 4 (июль-август 1997).

непременно вызывает потребность проникновения в их внутренний мир, ведущую к художественному феномену психологизма[335].

4.2. Психологизм прозы М.Ю. Лермонтова

Достоинство прозы Лермонтова (речь идет, прежде всего, о «Герое нашего времени»), ее привлекательность для читателей состоят в напряженности сюжета, остроте коллизий, необыкновенности героев, энергичном современном языке. Вместе с тем, нужно заметить, что магнетическое воздействие, которое оказывает роман, парадоксальным образом может вызвать эффект быстрого чтения, когда история *проглатывается*, а ее значение остается вне должного внимания. К тому же в случае Лермонтова постижению настоящего смысла его текстов препятствует их чрезвычайная субъективность, породившая уникальное качество лермонтовской литературы — ее психологизм.

Психологизм в прямом и строгом смысле слова неминуемо связан с воссозданием неповторимых моментов человеческой жизни»[336], что побуждает обнаруживать связь между наиболее яркими психологическими проявлениями состояниями героя и сюжетными изменениями. В.Е. Хализев определяет психологизм как «индивидуализированное воспроизведение переживаний в их взаимосвязи, динамике и неповторимости»[337] и уточняет свое определение высказыванием Л.Я. Гинзбург: «Литературный психологизм начинается <…> с непредвиденностью поведения героя»[338]. Последние определения значимы для понимания того, что литературный психологизм является средством индивидуализации героя и его поведения. И, наконец, характеристика, данная Б.М. Эйхенбаумом герою «Героя нашего

---

[335] Приведем пример из прозы Ф.М. Достоевского, испытывавшего сильнейшее влияние художественных принципов Лермонтова в создании своих героев. Так, описывая поступки Раскольникова, автор не столько направляет их, сколько вынужден успевать за героем, чтобы не ошибиться.
[336] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа. 2002. С. 209.
[337] Там же. С. 211.
[338] *Гинзбург Л.Я.*О психологической прозе. Л. 1971. С. 300

времени», наметит направление поиска отличительных черт Печорина при чтении романа: «Герой психологизован — мотивирован, как личность»[339]. Перспектива изучения способов раскрытия психологии героя, а, следовательно, и комплекса смыслов, через нее имплицируемых, приводит к пониманию, что «В “Герое нашего времени” новая психология личности сольется с новой философией личности, питающейся кардинальными проблемами века, найдет в ней художественную опору, вполне адекватную своей сущности»[340].

Суммируя высказанные положения, отметим, к каким соображениям позволяет привести анализ психологических деталей и пассажей в «Герое нашего времени» (как, впрочем, и в других произведениях) касательно 1) сюжетных мотивировок; 2) переживаний героев и их поведения, прежде всего, Печорина; 3) представления о героях как индивидуальностях; 4) содержания их личностных характеристик; 5) смысла и идей произведения.

Однако, прежде чем обратиться непосредственно к анализу, обратим внимание на портретные представления героев в романах «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени». Мы считаем, что психологизм как стилевое явление в прозе Лермонтова берет начало в «Княгине Лиговской» с той оговоркой, что психологические мотивировки поведения Жоржа Печорина как героя ограничиваются личной позицией автора (неизбежное следствие автобиографизма как источника поэтики романа).

Словесные портреты Вадима и Жоржа Печорина отражаются в изображении Печорина из «Героя нашего времени» по-разному: Вадима и Григория Печорина сближает обилие эпитетов, сопровождающих описание их внешности. Так, портрет последнего наследует романтическую

---

[339] *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // О литературе. Работы разных лет.М.: Советский писатель. 1987. С. 273.
[340] *Грехнев В.А.* О психологических принципах «Княгини Лиговской» М.Ю. Лермонтова // Русская литература.М.: Российская академия наук. С. 36-46.

стилистику, с той разве что разницей, что они (эпитеты) не такие броские, да и цветовая гамма далеко не столь яркая, тем более, что, например, эпитеты «белый» и «черный» (цвета белья, волос, бровей, бороды) лишь традиционно являются цветообозначениями, но по своей физической природе представляют полюса интенсивности света, что, возможно, и становилось причиной их символики в ритуальных практиках. В отличие от «Вадима», где выбор эпитета для героя подчинялся стилевой логике гиперболизации (судорожный, безграничный, неземной, чудесный и т.п.), для Печорина автор использует выражения, обоснованные здравой и повседневной логикой, и лишь в одном случае замечается стилевое сближение с манерой описаний в «Вадиме»: на лице героя «по долгом наблюдении можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства» — хотя при этом портрет *нового* Печорина значительно более выразительный, чем героя «Княгини Лиговской».

Портрет Жоржа Печорина отразился в «Герое нашего времени» более в социальных характеристиках и комментариях, отмечающих статус героя: «порядочный человек», «маленькая аристократическая рука», «благородный лоб», «признак породы»; этой же цели служит и выразительное упоминание его дорогой одежды, сочетание аккуратности («ослепительно-чистое белье») с небрежностью в дороге («пыльный бархатный сертучок», «запачканные перчатки»). Да и заканчивается портретный пассаж, подобно тексту «Княгини Лиговской», замечанием светского плана, развивающим мотив любовных успехов Онегина: Печорин «имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским». Для *печоринского* контекста характерно обращение к дальним апелляциям и

сравнениям: в одном случае к Лафатеру, в другом — к бальзаковским кокеткам[341].

Описание Печорина как человека физически одаренного: «стройный стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов…» — видимо, представляло какую-то важную мысль автора, помимо ассоциации с некоторыми биографическими фактами. В.И. Мильдон, стоявший у истоков анализа романтического *метасюжета обольщения* у Лермонтова и С. Кьеркегора, пишет: «Какой глубокий анализ личности Печорина, в особенности сочетании «крепости» и «болезни»! <…> энергия, деятельность уходят на то, чтобы остановить неумолимое ослабление[342].

Сохраняется в трех произведениях внимание к блеску глаз героев, хотя в третьем он охарактеризован намного полнее, ср.: «В глазах блистала целая будущность», «глаза его блистали под беспокойными бровями» («Вадим»); «толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то…» («Княгиня Лиговская») и «из-за полу-опущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться <…> то был блеск подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный…» («Герой нашего времени»). Обнаруживается в трех описаниях определенная градация к убыванию сюжетной перспективы для героя: «целая будущность» — «есть что-то» — «взгляд» <…> оставлял по себе впечатление нескромного вопроса». [VI, 244].

---

[341] Во время работы над «Героем нашего времени» Лермонтов находился под значительным творческим впечатлением от романа Бальзака «Шагреневая кожа», что могло отразиться на некоторых деталях портрета. См.: *Mersereau J.Jr.* Lermontov and Balzac // American contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia, 1963. (TheHague: Mouton, 1963).

[342] *Мильдон В.* Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели // Октябрь.2002. № 4. См. «Дневник обольстителя» (1843) Кьеркегора, составную часть будущего произведения «Или — или»: характеристику Иоханнесса: «Что же именно влекло его за пределы действительности, Не добро и не зло… Он просто страдал excerbatiocelebri (помрачение рассудка, и действительность как-то не действовала на него, его натура была слишком крепка, но в этой-то излишней крепости и скрывалась его болезнь». (С. Киркегор. Наслаждение и долг. Ростов-на Дону: Феникс. 1998).

«Герой нашего времени» справедливо считается психологическим романом. Посмотрим, как осуществлялся переход к психологизму в творчестве Лермонтова. Описание Жоржа Печорина: «Походка его была несколько осторожна для кавалериста, жесты его были отрывисты…»; Печорин из «Героя нашего времени», образ, созданный предположительно через два года, характеризуется так: «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера». Причина осторожной походки и отрывистых жестов героя «Княгини Лиговской» видится в системе социальных мотивировок поведения: герой утверждается в обществе, в то время как предположение в тексте о том, что за небрежностью походки следующего Печорина и некоторой скованностью его жестов кроется внутреннее качество героя, «скрытность характера», относится к сфере психологии. Видимо, новизной этой мотивировки вызвана немедленная, в следующей фразе, оговорка: «Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу заставлять верить в них слепо» [VI, 244].

Достижением Лермонтова в «Герое нашего времени» явилась сюжетная перспектива, функциональность портрета. Так, упоминание о крепком сложении героя играет существенную роль в рассказе Максима Максимыча о необычных противоречивых качествах своего подчиненного: «Ведь, например, в дождик, в холод, целый день на охоте, все иззябнут, устанут, — а ему ничего…» [VI, 209]. Оно предупреждает действия Печорина в разных эпизодах произведения, например в «Тамани» и др. Значительным сюжетным потенциалом обладают такие сложные характеристики, как «его кожа имела какую-то женскую нежность» или сопоставление цвета волос, усов и бровей с «черной гривой и черным хвостом у белой лошади» [VI, 243–244] особенно их сближение как в

портрете, так и перспективе всего текста романа[343]. Прогностическую роль выполняет и следующее замечание, что на лбу героя «только по долгом наблюдении можно заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства» [VI, 243]. А замечание о блеске глаз Печорина, «подобном блеску гладкой стали, ослепительном, но холодном» прямо скажется в смертельной дуэли с Грушницким; «проницательный и тяжелый» взгляд героя, оставлявший «по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог казаться дерзким…» — характеристика, предсказывающая его будущие конфликты. Наиболее глубоким представляется следующее наблюдение автора портрета: «В его улыбке было что-то детское» [VI, 243], в нем заявлена сама суть феномена Печорина, естественная чистота и доверчивость его натуры.

Портрет Григория Александровича Печорина позволяет сделать два вывода: во-первых, соединение характеристик разной стилевой ориентированности и подчинение их общим художественным целям создают эффект синкретизма стилей[344]; во-вторых, в описании героя присутствуют признаки основных жанровых видов романа времени (социального, аналитического, любовного, авантюрного, психологического, философского, бытового, нравоописательного). Таким образом, в эволюции словесных портретов романных героев Лермонтова отражаются жанрово-стилевые процессы русской литературы 1820 – 1830 гг.

---

[343] Осознание и объяснение этих характеристик представляет интеллектуальный вызов для исследователя, результаты, как правило, оказываются малоубедительными, от наивных трактовок до остроумных и глубокомысленных рассуждений в духе символического неофрейдизма. См., например, статью *Оге Ханзен Леве.* Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. СПб. 2014. Т. 2. С. 526–558.

[344] Иллюстрацией положения о синкретизме стилей может служить следующее рассуждение: в романе «Герой нашего времени» образ главного героя воплощает два типа человека — индивидуального и родового, при этом оба типа уравновешены в системе романа, отчего и портретные характеристики Печорина, с одной стороны, весьма конкретны и индивидуальны, с другой — ориентированы на создание образа исключительной личности, что говорит об уникальном стилевом сочетании романтической, реалистической и философской прозы.

Герой «Штосса» Лугин открывает галерею литературных типов 1840-х гг., собственно героя новой литературной парадигмы. Хотя «Штосс» является, если судить по жанровым признакам наличного текста, повестью, а точнее, казалось бы, едва начатым произведением, тем не менее, мы усматриваем в нем и романное начало, жанровое явление, характерное для русской прозы 1830–1840-х годов XIX в.[345] В образе Лугина сохраняется родство с *лермонтовским человеком.* В литературе отмечалось сходство его словесного портрета с героем «Княгини Лиговской», но черты и качества романного героя Лермонтова в «Штоссе» как персонажа переходного этапа претерпевают мутацию: «Его рефлексия представляет собой *психическую судорогу* человека, уже не выделенного акцентированно как субъекта бытия, а поглощаемого средой *одного из нас*, человека растерянного, с подорванной силой к жизни и неясным томлением»[346]. В портрете Лугина отражается зыбкость и неопределенность будущего героя, в полном, заметим, контрасте с обещаниями будущности для героев «Вадима» и «Княгини Лиговской» и жизненными потенциями Григория Печорина; исчезло также и постоянное качество прежних героев — физическая крепость и способность переносить тяготы службы и кочевой жизни, замененное, напротив, ипохондрией и необходимостью лечиться. «Неровный цвет лица» соседствует с замечанием о «признаках постоянного и тайного недуга», в то время как красные пятна на худых щеках Вадима уж никак не представляли признаки, к примеру, скрытого туберкулеза, а чрезвычайное романтическое беспокойство. И, если Григорию Печорину, лишь присмотревшись, можно дать его настоящий возраст, то Лугин «на вид старее, чем он был на самом деле».

Утверждая, что Лугин не мыслился Лермонтовым как «“безумный художник” традиционной романтической повести», В.Э. Вацуро отмечает,

---

[345] См., например, *Еремеев А.Э.* «Романная повесть» как жанровая доминанта в русской прозе первой половины XIX в. («Записки одного молодого человека» А.И. Герцена). Омская гуманитарная академия. Раздел 1. Филологические науки. 2015. С. 10–12.

[346] *Москвин Г.В*. Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Макс Пресс. 2007. С. 16.

что «художественный талант и острота психической жизни героя находятся в прямой связи с его физической. ущербностью, в отличие от традиционно романтической и неистово романтической традиции, Лугин болезнен и некрасив, и его творческая фантазия есть плод необычайного нервно-психического напряжения»[347]. Развивая наблюдения исследователя, заметим, что в портрете Лугина намечается, тем не менее, «будущность»: «природный талант, сжатый обязанностями службы, развился в нем широко и свободно», «он вернулся истинным художником», на его картинах «была печать той горькой поэзии, которую наш бедный век выжимал иногда из сердца ее первых проповедников». Приведенные характеристики содержат явные автобиографические следы, усиленные замечанием, что «одни только друзья имели право наслаждаться его прекрасным талантом», они подчеркивают экзистенциальный статус поздней прозы Лермонтова. Заключим, что портрет Лугина намечает начало следующего идейно-стилевого этапа творчества Лермонтова, поиска своего пути в новой русской литературе, возможно альтернативы общему направлению, получившему начало с 1840-х гг. XIX в.

Обратимся к тексту «Героя нашего времени». Роман состоит из пяти повестей и двух предисловий. Каждая из текстовых составляющих произведения содержит релевантные для выявления психологизма фрагменты и установления логики их сцепления. При этом опорными для анализа могут служить замечания Е.Н. Михайловой о композиционном приеме «постепенного приближения героя» к читателю и связи композиции с «идейным замыслом романа и характером отражаемой действительности».

В открывающей роман повести «Бэла» дается первая характеристика Печорина, герой назван *странным*, причем назван не путешествующим литератором, а Максимом Максимычем: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен». [VI, 209]. Лермонтов выбирает

---

[347] *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое Издательство. 2008. С. 145–175.

простодушного рассказчика, мнение которого поддерживается простыми наблюдаемыми аргументами, чтобы сделать образ героя более достоверным, поскольку тот способен был замечать лишь резко контрастные проявления характера: «<…> в дождик, холод, целый день на охоте, все иззябнут, устанут, — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься. Зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха». [VI, 209]. Принцип контраста продолжает сопровождать описания героя на протяжении всего произведения. Так, в «Княжне Мери» автор выбрал иной ракурс характеристики Печорина, не со стороны, а от самого героя: «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» [VI, 267]. Однако приведенные характеристики разные по существу: первая акцентирует внимание на внешних признаках, вторая апеллирует к внутреннему миру героя, что следует учитывать при анализе образа героя.

Следующей особенностью психологических контекстов у Лермонтова является их сюжетный потенциал. В повести «Бэла» с ее традиционной интригой и исторической колониальной подоплекой сюжет развивается в зависимости от подвижности психологического состояния Печорина и Бэлы. Начавшись с мгновенного взаимного интереса, чтобы не сказать влюбленности, сюжет любви проходит все фазы: стремление, преодоление, восторг, кризис, агония, смерть. Иначе говоря, в сюжете Бэлы» объединились две лини — восточный сюжет похищения и русская тоска, породив в результате психологическую драму с экзистенциальной проблематикой. Разумеется, говорить в этой связи о Беле как личности кажется неуместным,

однако все же следует понимать, что Лермонтов очень глубоко вникал в психологию подобных ситуаций, например, в написанном за несколько лет до повести «Бела» эпизоде с Зарой из раннего романа «Вадим» [VI, 87–89].

В повести «Максим Максимыч» психологическая деталь выполняет едва ли не основную функцию в развитии сюжета и прояснении некоторых непонятных мест. В частности, читая ее, многие испытывают недоумение и даже смущение по поводу некой отрешенности Печорина и его черствого обращения с Максимом Максимычем. Читатель воспринимает холодность Печорина в соответствии с традиционным подходом к его литературному характеру, однако следует присмотреться к тексту. Максим Максимыч, ободренный улыбкой Печорина, напоминает ему о прошлом:

— А помните наше житье-бытье в крепости?.. Славная страна для охоты!.. ведь Вы были страстный охотник стрелять… А Бэла?..

Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся… [VI, 245].

Приведенный фрагмент показывает внутреннее состояние героя и внимательному читателю поясняет, что герой не столько не хочет вспоминать о прошлом, сколько не может, потому что в нем была Бэла, в гибели которой он винит только себя. Прошлое ему в тягость, это видно и раньше, когда он на вопрос «что поделывали?» отвечает, улыбаясь, «скучал!», и по тому, как торопится уехать: «Мне пора», «Мне нечего рассказывать, дорогой Максим Максимыч… Однако прощайте, мне пора… я спешу…». Насыщенное психологизирование сцены призвано приблизить читателя к пониманию смысла ситуации. Память и чувство вины гонят Печорина, и в этом тайная причина сюжетного поворота — отъезда в Персию, которые говорят о его безотчетном стремлении к смерти. Портрет Печорина в повести «Максим Максимыч» содержит многие разные типы характеристик: социальные, физические, личностные, апеллирующие к опыту героя и т.п. Все они так или иначе затрагивают психологическую среду, в которой создается его образ. Однако некоторые из них выполняют

непосредственно и исключительно функцию психологической портретизации. Прежде всего, сдержанность героя: «Его походка была небрежна и ленива…», — психологический потенциал этой характеристики мы определяем через сравнение с героем «Княгини Лиговской». Характеристику улыбки Печорина, в которой «было что-то детское» следует воспринимать в контексте лирического отступления в «Бэле»: «<…> И мне было как-то весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» [VI, 224]. И, наконец, важнейшее наблюдение о глазах Печорина: «<…> Они не смеялись, когда он смеялся! <…> Это признак или злого нрава или глубокой постоянной грусти» [VI, 244], — которое побуждает погрузиться в рассуждение о самой глубине характера героя.

Показательны для развития сюжетного действия и смысла повестей «Тамань» и «Фаталист» эффект двойственного восприятия героем происходящего. Так, например, эпизод в «Тамани», когда вечером к пьющему чай герою неожиданно приходит девушка, которую он про себя называет ундиной. В восприятии героем ситуации отчетливо различаются два плана: смущение сродни наваждению, им испытываемое, и трезвый реализм. Прежде всего, герой предчувствовал, если не ожидал ее появления, этим объясняется его напряженность: «Я вздрогнул и обернулся, — то была она, моя ундина». Можно, конечно, считать впечатление, произведенное девушкой, выражением романтических ожиданий героя, если бы, с одной стороны, не нарочитость ее поведения («Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои»; «Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшее волнение душевное», «Рука ее без цели бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет, грудь ее то высоко подымалась, то, казалось, она удерживала дыхание») и прерванное «прозаическим образом

<…> неизъяснимое смущение»: «Эта комедия начинала мне надоедать <…> и я готов был <…> предложить ей стакан чаю…» — с другой. «Чему же верить: “неизъяснимому смущению” перед “чудно-нежным” взором или скучающе-снисходительной насмешке над надоевшей “комедией”» [VI, 256]. Приведенное противоречие, безусловно, имеет стилевую природу, однако сам эффект создается Лермонтовым по причине, связанной с настоящим смыслом «Тамани». В этом плане следует обратить внимание на высказывание А.К. Жолковского: «Каждый в своих собственных интересах подыгрывает чужому прочтению: он — чтобы припугнуть и заинтересовать ее, она — чтобы завлечь и убить его»[348]. Замечание Жолковского справедливо, однако необходимо распространить его на вопрос: с какой целью автор побуждает своих героев так действовать? Однако истолковывать поведение героя упрощенно, принижая тем самым его художественное значение, опасно, поскольку привело бы к тривиальному пониманию романа, и непродуктивно, ибо закрывает перспективу проникновения в смысл эпизода. Возможно, для более глубокого понимания следует прибегнуть к концепту «любопытство», рассматриваемому С.В. Ломинадзе[349], или объяснять интерес героя в терминах Э.Г. Герштейн о типах печоринской любви в романе: для «Тамани» любовная интрига названа «наваждением». Что касается ундины, то ее намерение завлечь и убить героя не следует объяснять только лишь тем, что он представляет угрозу для контрабандистов как свидетель. Безусловно, это так, лермонтовский текст представляет собой многоуровневое явление. Так, например, Жолковский склонен усматривать в решимости ундины утопить героя «транскрипцию посмертной мести героини»[350], что, как бы ни относиться этой гипотезе,

---

[348] *Жолковский А.К.* Семиотика «Тамани» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту. 1992. С. 252.
[349] *Ломинадзе С.В.* Странствующий офицер (Заметки о «Тамани») // О классиках и современниках. М.: Современник. 1989. С. 326.
[350] *Жолковский А.К.* Семиотика «Тамани» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту. 1992. С. 252.

открывает возможности для обсуждения проблематики повестей «Бэлы» и «Тамани» и сопоставления любовных конфликтов и мотивов в них. Вторжение героя в мир «честных контрабандистов» и отпор ему с их стороны подводит к пониманию глубинного смысла повести, вовлекающему в себя вопросы онтологического порядка и духовных мистерий[351].

Показательны влияния на развитие сюжетного действия и формирование смысла психологических деталей и контекстов в повести «Фаталист». Мы выбираем наиболее значимые примеры. В них содержатся некоторые противоречия или моменты, вызывающие вопросы. Прежде всего, уместно обратить внимание на следующий эпизод, в котором составляется пари между Печориным и Вуличем:

— Предлагаю пари, — сказал я шутя.

— Какое?

— Утверждаю, что нет предопределения, — сказал я, высыпая на стол десятка два червонцев, все, что было у меня в кармане.

— Держу, — отвечал Вулич глухим голосом. — Майор, вы будете судьею; вот 15 червонцев, остальные пять вы мне должны и сделаете мне дружбу прибавить их к этим [VI , 340].

Этот короткий диалог показывает не меньшую, чем у Вулича, заинтересованность Печорина в вопросе зависимости человека, его личной судьбы от предопределения. Автор достигает этого эффекта благодаря деталям, которые выдают внутренние движения героя. Обращает на себя внимание даже не то, что Печорин торопится поставить на спор деньги, не получив еще согласия на пари, сколько *финансовый аргумент* «**все**, что было у меня в кармане». Заслуживает комментария также нелогичный, на первый взгляд, контраст между «сказал я **шутя**» и «**утверждаю**, что…». Печорину

---

[351] *Москвин Г.В.* Душа VS хаос: «Тамань» // Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: МАКС Пресс. 2007. С. 78–136.

настолько важно, чтобы эксперимент состоялся, что говорит он небрежно, как бы шутя, опасаясь спугнуть решимость Вулича.

Еще более удивляют две совершенно противоположные реакции Вулича на одно и то же замечание Печорина, высказанное героем до и после эксперимента со стрельбой себе в голову.

До выстрела: «Вы нынче умрете! — сказал я ему. Он быстро ко мне обернулся, но отвечал медленно и спокойно: Может быть, да, может быть, и нет…».

После выстрела:

«Вы счастливы в игре, сказал я Вуличу.

— В первый раз от роду, — отвечал он, самодовольно улыбаясь: — это лучше банка и штоса.

— Зато немножко опаснее.

— А что, вы начали верить предопределению?

— Верю… только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть…

Этот же человек, который так недавно метил себе преспокойно в лоб, теперь вдруг вспыхнул и смутился.

— Однако ж довольно, — сказал он вставая: — пари наше кончилось, и теперь ваши замечания, мне кажется, неуместны…— Он взял шапку и ушел. Это мне показалось странным, — и не даром!.. [VI, 341—342].

Реакция Вулича до выстрела на ошеломляющее предсказание Печориным («Он быстро ко мне обернулся») вполне естественная, но собственно ответ («Может быть, да, может быть, и нет») можно понимать, что Вулич, решившись на последнее испытание, осознает равную вероятность обоих исходов, но рассчитывает на жизнь. Что же касается смятения, которое овладело Вуличем после выстрела (он «вспыхнул и смутился»), психологически его, казалось бы, несложно объяснить: он только что пережил смертельную опасность, угроза смерти миновала, теперь же она

упрямо не оставляет его, ведь Печорин говорит, что верит теперь в предопределение, но не понимает своего предчувствия обязательной скорой смерти Вулича («Вы непременно нынче должны умереть»). Приведенные примеры, по замечанию Б.Т. Удодова, «свидетельствуют о неразрывной связи в лермонтовском романе напряженного сюжетного повествования и всепроникающего психологизма»[352].

Заслуживает внимания мнение Н.Д. Тамарченко: «На медлящего перед последним шагом Вулича Печорин смотрит “испытующим взглядом”. И вот оказывается, что “список, на котором назначен час” смерти человека существует — это его собственное лицо, и бывают все-таки “верные люди”, которые видели этот список, — это “многие старые воины”. Стало быть, результат противостояния человека смерти можно предугадать, но только постороннему наблюдателю — по “странному отпечатку неизбежной судьбы” на лице того, кто действует. Наоборот, самому решившемуся на этот поступок результат должен представляться равновесием противоположных возможностей жизни и смерти, удачи и неудачи: “Может быть да, может быть нет…” — отвечает Вулич на предсказание Печорина»[353]. Эти точные и во многом верные замечания ученого, на наш взгляд, все же *закрывают* возможность разгадки смысла «Фаталиста».

Анализ такого текста, как, впрочем, и всего романа в полном объеме, должна вестись в последовательности от чтения *внешнего* сюжета, т.е. уровня фабулы, к обсуждению и пониманию его психологической среды, и только лишь затем переходить к постижению глубоких смыслов. В повести «Фаталист» эти смыслы открываются, когда читатель начинает видеть, что обычным толкованием некоторых странностей нельзя ограничиться. Так, поступок Вулича открывает в повести нравственно-философский сюжет-притчу, основанный на евангельском повествовании об исцелении

---

[352] *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М. 1989. С. 55.
[353] *Тамарченко Н.Д.* О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1984. № 2. С. 28.

бесноватого, что обнаруживается благодаря аллюзивному пласту текста. Давно, к примеру, замечено *второе дно* в контексте со свиньей, зарубленной казаком. В нем усматривается тот эпизод из повествования, когда Христос отправляет бесов в стадо свиней [Лк 8: 31–33]. Б.В. Соколов пишет в этой связи: «Разрубив свинью, казак выпустил из нее беса, который вошел в него, сделав безумным (бесноватым), и толкнул на бессмысленное убийство»[354]. Примечательно, что автор прерывает раздумья Печорина по дороге на постой словами: «<…> Я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое. Наклоняюсь… предо мной лежала свинья, разрубленная пополам шашкой» [VI, 344]. Данный фрагмент можно рассматривать как реализацию речевой метафоры *подложить свинью*?

Инициатива действий в повести изначально отдана Вуличу, однако по ходу развития сюжета ее идея и смысл связаны с поступком (захватом казака-убийцы) и размышлениями Печорина. Герой *вмешивается* в происходящее сразу же, как только события приобретают драматический характер с эпизода испытания Вуличем своей судьбы:

«Я пристально посмотрел ему в глаза, но он спокойным и неподвижным взором встретил мой испытующий взгляд, и бледные губы его улыбнулись. Но, несмотря на его хладнокровие, мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его: я замечал, и многие старые воины подтверждали, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться» [VI, 341].

Заметим, что «печоринский сюжет» начинается, как и во всех повестях романа, с психологической детали. Здесь же очевидна изменчивость внутренних состояний Печорина: мистическое настроение тут же у него сменяется на трезвые аргументы: его наблюдение подтверждают «старые

---

[354] *Соколов Б.В*. Энциклопедия Булгаковская. М. 1996. С. 164.

воины», с которыми он ставит себя в один ряд, хотя сам служит на Кавказе недолго. Однако благодаря этому противоречию открывается сюжетный мотив, поясняющий настойчивость Печорина, заявляющего Вуличу о его неизбежной скорой смерти, тем самым провоцируя будущие события.

Смерть Вулича вызывает новый виток странностей психологического порядка. Предсмертные слова Вулича «он прав» словно бы обращены прямо к Печорину, ибо реакция того удивительным образом расходится с созданным в произведении характером: сдержанный и трезвый человек в самообольщении произносит фразу, в которой он пять раз (она, кстати, и состоит из пяти предложений) выделяет себя из общей среды: «Я **один** понимал темное значение этих слов: они относились **ко мне**; **я предсказал** невольно бедному его судьбу; **мой инстинкт** не обманул меня; **я точно прочел** на его изменившемся лице печать близкой кончины» [VI – 345].

Транскрипцию этой *неистовой* в стилевом отношении фразы можно изложить следующим образом: «темное значение» для других, но не для **меня**; **я**— адресат этого сообщения; **я** наделен даром предсказателя; **я**— особая натура; **я** читаю судьбу. Разумеется, влияние слов «он прав» на героя естественно и понятно, однако их воздействие преувеличено автором с каким-то намерением, которое вскоре проясняется: «Подобно Вуличу я вздумал испытать судьбу» [VI, 346]. Так Лермонтов подводит читателя к решающей сцене.

Таким образом, оба героя повести испытывают судьбу, но один, стреляя себе в голову, предоставляет ее решение неведомой воле, другой — предпринимает все возможные меры, чтобы остаться в живых.

Наконец, чтобы проиллюстрировать тезис Эйхенбаума о «психологизированности» Печорина в объеме всего романа, приведем диалог Печорина с княжной Мери из центральной повести «Героя нашего времени». Этот диалог мы рассматриваем как психологическую игру со стороны Печорина, мастерски выписанную Лермонтовым, тем не менее предполагаем,

что цель героя, по замыслу автора, лежит глубже, чем увлечь княжну. Вспомним начало записи от 3-го июня: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь» [VI, 293]. Размышления над этим вопросом, разумеется, исключительно с опорой на текст, приведут к истинному значению интриги. Здесь важны, прежде всего, два момента.

Во-первых, переход от личной истории, переданной с безусловными искажениями Е.А. Сушковой-Хвостовой[355], интриги с Лизой Негуровой в художественной рефлексии автобиографического пласта романа «Княгиня Лиговская» к психологическому дискурсу «Княжны Мери» означает *стилевой прорыв* в лермонтовской прозе. Во-вторых, в нем выражается начало новой литературной эпохи, потребность выхода из кризиса европейского сознания, где «Лермонтов ранее, Кьеркегор чуть позже представили в своих произведениях новый эстетический тип существования — тип рефлексирующего соблазнителя, культурный тип, который появился в европейском обществе… вне матримониального либо вне какого-либо духовного основания»[356]. Стратегия Лермонтова-Кьеркегора «реализуется не как практика жизни, приводящая к катастрофе героя (как это было в литературных произведениях о знаменитых обольстителях), а прежде всего, как духовно-эстетический опыт самопознания»[357].

После того как Печорин, по его словам, «спас ее (княжну —*Г.М.*) от обморока на бале» [VI, 288] и получил ее доверие, ему оставалось *избавиться* от Грушницкого, поскольку княжна испытывала к тому симпатию, соперничать же с ним в ее глазах Печорин не хотел, значит, и произносить его имя в разговоре был не должен. Поэтому Печорин начинает *диверсию* с очерчивания широкого круга возможных конкурентов, но

---

[355] *Сушкова Е.А.* Записки 1812–1841.Л.: Academia. 1928. С. 75–98.
[356] *Тетенков Н.Б., Лашов В.В.* Кьеркегор и Лермонтов: образ рефлексирующего обольстителя // Философия и общество. 2010. № 4. С. 99.
[357] *Овчинников А.Г.* Опыт эстетического самопознания личности в произведениях С. Кьеркегора и М.Ю. Лермонтова («Дневник обольстителя» и «Герой нашего времени»). 2014. С. 52.

прибегает к этому приему, заведомо зная, что среди них действительной угрозы нет, цель его — Грушницкий.

— Я не хотел с вами знакомиться, — продолжал я, — потому что вас окружает слишком густая толпа поклонников, и я боялся в ней исчезнуть совершенно.

— Вы напрасно боялись! Они все прескучные…

Печорин достиг только половины задуманного, о Грушницком княжна не упомянула, о чем он напоминает ей, заставляя ее все же ответить определеннее, хотя она и избегает произносить имя своего ухажера или скрывая симпатию к нему, или не относясь к нему серьезно.

— Все? — Неужели все?

— Она посмотрела на меня пристально, стараясь будто припомнить что-то, потом опять слегка покраснела и наконец произнесла решительно: все!

После такого ответа Печорину приходится назвать Грушницкого самому, неизбежно таким образом поставив себя в суетное положение наравне с соперником искателя благосклонности княжны, что с такой же неизбежностью уронит его в глазах девушки. Печорин делает это, но строит свой вопрос так, что отвлекает ее внимание, намеренно добавив к имени Грушницкий выражение «мой друг», предоставляя княжне выбор, на что отвечать. И княжна отвечает не на то, скучный ли человек Грушницкий, а реагирует на ложный маневр Печорина.

— Даже мой друг Грушницкий?

— А он Ваш друг? — сказала она, показывая некоторое сомнение.

— Да.

Этим простым ответом, неискренним, но твердым, Печорин усиливает недоумение девушки, тем самым побуждая ее объяснять свой интерес к Грушницкому, что в итоге приводит к раскрытию его настоящего статуса

(Печорину не потребовалось разоблачать заблуждение княжны, скрываемое обнаружилось как бы само собой — и герой сумел остаться на высоте).

— Он, конечно, не входит в разряд скучных…

— Но в разряд несчастных, — сказал я смеясь.

Так Печорину удается как бы невзначай принизить Грушницкого и полностью лишить девушку ее строптивости в отношениях с ним.

— Конечно! А Вам смешно? Я б желала, чтоб вы были на его месте…

— Что же? Я был сам некогда юнкером, и, право, это самое лучшее время моей жизни!

— А разве он юнкер?.. — сказала она быстро и потом прибавила: а я думала…

— Что вы думали?..

— Ничего!.. Кто эта дама? [VI, 288]).

Мы привели этот пассаж из повести «Княжна Мери» не только для того, чтобы проиллюстрировать тезис о мастерстве изображения Лермонтовым психологических нюансов, но и чтобы подчеркнуть их значение для прояснения смысла произведения. Упрямство Печорина в том, что он «добивается любви молоденькой девочки», непонятное ему самому, конечно, не должно понимать исключительно как игру героя сомнительных нравственных качеств, как это во многих случаях происходит во всю историю жизни романа. Обсуждая сюжетную линию отношений Печорина и княжны Мери, непременно необходимо обратиться к записи в повести от 3 июня, где герой последовательно отрицает приходящие на ум *простые* причины своего поведения.

Вспомним начальный эпизод, задавший движение интриги:

Грушницкий успел принять драматическую позу с помощью костыля и громко отвечал мне по-французски:

— Mon cher, je les homes pour ne pas les mepriser, car autrement la vie serait une farce trop degoutante.

Хорошенькая княжна обернулась и подарила оратора долгим любопытным взором [VI, 265].

Ошибка или заблуждение княжны произошли на фоне высокого переживания Печориным чистоты утра и потребности в любви, описанного на первых страницах повести. Сюжетная стратегия и психология поведения Печорина в повести определяются произошедшим в этом эпизоде.

Таким образом, психологизм прозы Лермонтова обнаруживается в романе «Герой нашего времени» во всех составляющих его поэтику элементах: в деталях, характеристиках персонажей, портрете, пейзаже, сюжетной ситуации, эпизоде, монологе, особенностях речевых дискурсов, внутренних состояниях героев и др. Благодаря уместности применения приемов психологизма автор достигает целостности в сопряжении таких категорий, как герой, деятельность героя, сюжет, идея, смысл.

Стилевое качество психологизма проявится и в последнем прозаическом произведении «Штос», но на других художественных основаниях.

4.3. Экзистенциальная проза М.Ю. Лермонтова

В 1828 г., в год первых стихотворений Лермонтова, Пушкин написал «скептические куплеты», как поэт назвал свои стихи в письме к Е. Хитрово — «Дар напрасный, дар случайный», — опубликованные в 1830 г. и привлекшие особое внимание в силу их пессимистического пафоса[358]. В своей статье об этом М. Альтшуллер отмечает «пессимистические настроения… сомнения в существовании Бога», что вызвало поэтический ответ митрополита Филарета. Для аргументации последнего тезиса Альтшуллер прибегает к толкованию, заметим, не всего стихотворения, а первых двух строф, в то время как игнорирование третьей,

---

[358] См. *Альтшуллер М.Г.* Диптих Пушкина и псевдопалинодемия митрополита Филарета // В книге «Между двух царей». СПб. 2003.

на наш взгляд, влечет за собой неполное понимание смысла пушкинского текста. Исследователь здесь не одинок — заблуждение повторяется в других комментариях и становится традиционным. Присмотримся к тексту пристальнее.

Прежде всего, частые упоминания о жизненных невзгодах Пушкина не могут и не должны служить основанием для объяснения смысла его художественных произведений. Во-вторых, вопрос: «Жизнь, зачем ты мне дана?» — означает растерянность конкретного человека перед фактом своего существования. Это не пессимистическое настроение, а онтологический запрос. Между «смертью» и «казнью» есть различие. Смерть — неизбежный исход, как бы *плановый*; казнь — бессмысленное обращение в Ничто, «страх и трепет» перед ним составляет существовании человека. «Кто меня волшебной властью / Из ничтожества воззвал?» означает не сомнение в Боге, а недоумение человека, наделенного страстью и умом, для него бесцельными. Вспомним откровение двухлетней давности у Пушкина: «Как труп в пустыне я лежал / И Бога глас ко мне воззвал». Без воззвания или призывания Бога все дары мертвы, отсюда третья строфа («Цели нет передо мною / Сердце пусто, празден ум») посвящена не эмоциональному усилению мысли второй — это жалоба, потребность в Боге, Вере. Нелепыми и суетными поэтому являются всякие домыслы и спекуляции по поводу безбожия поэта. Начало потребности в оплодотворяющей жизнь и деятельность человека вере наблюдается в 1823 году — первый кризис («Свободы сеятель пустынный», «Телега жизни», «Демон»); возобновляется в 1828 году («Дар напрасный…»); затем в 1833 году в стихотворении «Осень» звучит: «Громада тронулась и рассекает волны… Куда ж нам плыть?». Небезынтересно, что такие «кризисы» повторяются у Пушкина с интервалом в пять лет.

Мы обратились к творчеству Пушкина с целью показать, что Лермонтов входит в русскую поэзию во время конфликтного *со-*

существования в европейском культурном сознании мировоззрения позднего романтизма, философии объективного идеализма Гегеля и экзистенциалистских концепций Кьеркегора, других мыслителей. В русском художественном мышлении это сочетание столь разных интеллектуальных систем проявилось как идейно-стилевое разнообразие отечественной литературы, прежде всего, в творчестве писателей конца 1820-х – начала 1840-х гг. — универсальной отзывчивости творчества Пушкина, христианского подвижничества литературы Гоголя, субъектноцентричного художественного мира Лермонтова, психологических и стилевых исканий раннего Достоевского, мистических опытов В.Ф. Одоевского и др. Что касается основных направлений постромантического стилевого дискурса литературы, то, обобщая, назовем два наиболее заметных и продуктивных. Во всей европейской литературе детерминистское художественное мышление порождает и развивает реализм, в отечественной литературе — критический. Романтизм, исчезая как ведущее стилевое явление времени первой трети XIX века, оставил свое главное достижение — человека (литературного героя) как субъекта бытия — ставшее основой для появления различных форм иррационалистических тенденций.

В ранней лирике Лермонтова, в период до начала его прозы, откровения, выражавшие потребность юного поэта в объяснении сущего для человека, возникали в минуты страдания любви или ощущения пустоты существования, когда он «к чему-то тайному стремился… к тому, что обещал нам Бог» («Н.Ф. И. …вой», 1830), или чувства обреченности («На жизнь надеяться страшась…», «Отрывок», 1830), или плена безысходности («Душа сама собою стеснена / Жизнь ненавистна, но и смерть страшна…», «1831-го июня 11 дня», 1831). В 1829 г. в поэзии Лермонтова начинает складываться проблематика всего творчества поэта, и ее *нерв* составит тема Демона. Кажется, Лермонтов следует за европейской традицией (Альфред де Виньи, Т. Мур и др.), однако в ее поэтическом осмыслении обнаруживается

своеобразие, возникавшее, возможно, под влиянием Пушкина. Так, например, в «Демоне» (1823) интонирование последнего стиха «И ничего во всей природе благословить он не хотел» свидетельствует не о впечатленности лирического субъекта Демоном, а напротив, — его полном отрицании[359]. Или в стихотворении «Ангел» (1828) у Пушкина, как чудо, происходит внутреннее преображение Демона: «Не все я в мире ненавидел / Не все я в мире презирал».

В творчестве Лермонтова 1829–1836 гг. замечаются две тенденции в эволюции демонской темы, как и во всей художественной *концептосфере высших иерархий*. Первая состоит в наделении противоположных сущностей признаками, присущими им порознь, т.е. едва ли не смешении их литературных образов, например, в раннем стихотворении «Послушай, быть может, когда мы покинем…» (1832): «Ты ангелом будешь, я демоном стану!» или две редакции стихотворения «Мой демон» (1829 и 1830–1831) с одинаковым зачином: «Собранье зол его стихия…», или в поэме «Азраил» (1831). В ранней прозе названный принцип неразделения сущностей, казалось бы, сохраняется. В «Вадиме» про Ольгу сказано: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел об человечестве» [VI, 13][360]. Сам герой портретируется неоднократно, словно Демон: нищие «уважали в нем… демона, но не человека» [VI, 13]; «Какой-то бешеный демон поселился в меня, но он не имел влияния на поступки мои, он только терзал меня [VI, 33)] «Полоса яркого света … упадала на губы, скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой…» [VI, 39], «Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой…» [VI, 73]. И во втором периоде творчества Лермонтова отмеченный выше прием по-прежнему сохраняется, хотя и эволюционирует в силу усложнения идейной мотивированности

[359] Аргументом в пользу высказанного утверждения может служить синтаксическая, композиционная организация стихотворения – возрастающая градация, вызванная перечислением *безверий* Демона, резко обрывается, что образует тот специфический интонационный рисунок, который мы наблюдаем в онегинской строфе. Этот эффект можно назвать *моментом снятия напряжения*, в данном случае смыслового.
[360] Заметим, что Ольга-Ангел, подобно Демону, изгоняется из рая.

поведения героев. С наибольшей наглядностью он проявляется в герое «Маскарада» Арбенине, хотя стилистика этого образа все еще несет отпечаток ранней, если можно так выразиться, *демонизации* героя: «Но иногда опять какой-то дух враждебный / Меня уносит в бурю прежних дней…» [V, 307] Ср.: «Носясь меж дымных облаков / Он любит бури роковые…» («Мой демон»).

Первая тема, назовем ее *демонизацией героя*, завершается к периоду зрелого творчества. Манифестация второй темы — преодоления демона в себе, или человеке, — начинается еще с первых редакций поэмы «Демон», достигает полного развития в лирике 1837 г., в частности, в стихотворениях «Молитва» (1836–1837) и «Когда волнуется желтеющая нива» (1837)[361] и, наконец, достигает кульминации в «Герое нашего времени» (1837–1841).

Что касается поэмы «Демон», то, как первым заявил академик Н.П. Дашкевич, «у Лермонтова Демон, “душой измученною болен”, охваченный мечтою еще в большей степени, чем у всех предшествовавших поэтов, приближен к человеческой душе»[362]. В.В. Бугорская в этой связи отмечает, что «академик Н.П. Дашкевич видел мотив такой постановки проблемы в желании автора»[363] раскрыть в своем Демоне преимущественно неудовлетворение своим существованием, далеко, однако, отстоящее от полного раскаяния»[364]. В.В. Бугорская, комментируя выражение «полное раскаяние», пишет: «На наш взгляд, Лермонтова интересовало само рассмотрение явления падения, его причин и возможности разрешения конфликта с Богом, конфликта между Вселенским Отцом и вселенским

---

[361] Сказанное подтверждается в работе: *Киселева И.А.* О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (1839) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 4. С. 92–103.
[362] *Дашкевич Н.П.* Статьи по новой русской литературе академика Николая Павловича Дашкевича с портретом автора типографии Императорская Академия наук. Петроград. С. 501.
[363] *Бугорская В.В.* Образы ангелов в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вестник Удмуртского университета. Серия Истории и филологии. 2020. Т. 30. № 2. С. 300.
[364] *Дашкевич Н.П.* Статьи по новой русской литературе академика Николая Павловича Дашкевича с портретом автора типографии Императорская Академия наук. Петроград. С. 501–513.

сыном»[365]. Дополним, что само определение — раскаяние — едва ли применимо к Демону, речь идет о литературной условленности. Роль поэмы «Демон» настолько велика в литературе времени, значима для его иррациональных идей и реставрации веры человека 1830–1840 гг., что Лев Шестов в своей книге о философии Кьеркегора, говоря о духовном кризисе датского философа, неожиданно вспоминает лермонтовскую поэму: «Киргегард, слагавший пламенные гимны страданию, Киргегард, презрительно отвергавший земные радости <…> и бессмертие, и блаженство, и вечность не смывают воспоминаний о позоре пережитого им в конечном существовании и еще меньше могут заменить ему те радости, которых он был лишен. Словно он повторяет демона Лермонтова: “Я позавидовал невольно неполной радости людской”»[366]. Замечание Шестова можно рассматривать в свете устойчивого мотива Лермонтова стремлении литературного героя-демона к земной жизни («Демон», «Азраил», «Ангел смерти») — мотив, который еще предстоит корректно осмыслить, но также, что не менее важно, он включает лермонтовские идеи в современную поэту философскую парадигму.

Поэма «Демон», создаваемая Лермонтовым всю творческую жизнь, так и не была закончена[367]. Тем не менее лермонтовский демон все более не властен над человеком — тезис, в доказательство которого Лермонтов последовательно находит художественные аргументы. Рассуждения о тождестве, частичном или полном, образов лермонтовских героев и демонской сущности, преимущественно касающихся Печорина в «Герое нашего времени», представляют собой аберрации восприятия и толкования произведений автора. Мы полагаем, что поэма «Демон» явилась в творчестве

---

[365] *Бугорская В.В.* Образы ангелов в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вестник Удмуртского университета. Серия Истории и филологии. 2020. Т. 30. № 2. С. 300.
[366] *Шестов Л.И.* Киргегард и экзистенциальная философия. М.: Прогресс. Гнозис. 1992. С. 151.
[367] Мы, разумеется, считаем 6-ю (1838) или 8-ю (1839) редакции поэмы условно дефинитивными, а скорее все же этапными, в которых Лермонтов подвел итог созданному, но не поставил точку, о чем свидетельствуют вероятные попытки ее продолжить. Так, в отмеченной редакции 1839 г. торжествует финал 1 части «Фауста», *сюжет Маргариты*, в то время как *русский* Демон в человеке не преодолен.

Лермонтова *решающим* произведением в переходе к основной теме экзистенциальной прозы.

Прежде всего, требует уточнения содержание терминологического сочетания *экзистенциальная* проза. Само понятие экзистенции носит всеохватный характер как онтическое, по Мартину Хайдеггеру, — порядок сущего, VS онтологическому (сущность бытия). В 1840-е гг. понятие экзистенции стало широко употребляться в философских работах Серена Кьеркегора, явление, в котором отразился процесс гуманизации общества, т.е. выделении человека и его существования как особо значимых категорий общего бытия. Отмеченные тенденции вызваны социально-историческими изменениями конца XVIII – начала XIX вв., приведшими, что важно для нашей работы, к появлению антропоцентрических философских систем (А. Шопенгауэр С. Кьеркегор, и др.) и возникновению соответствующих эстетических практик.

Мы уже упоминали выше, что, например, «скептические куплеты» Пушкина «Дар напрасный…» вызваны вовсе не сомнением в Боге, а потребностью человека в вере, преодолении духовного кризиса периода смены XVIII – XIX вв. — состояние, с особой силой выразившееся в русской литературе первых десятилетий XIX века. В данной работе отметим, прежде всего, духовную эволюцию творчества Пушкина, совершившего, по определению И.А. Ильина, «свой духовно-нравственный путь от разочарованного безверия — к вере и молитве»[368], духовное подвижничество Гоголя, Лермонтова, в творчестве которых потребность в вере явно и органично объединилась с художественным талантом. Выше мы подробно обращались к стихотворению Пушкина «Дар напрасный…», утверждая, что оно не выражает сомнение в Творце, это — жалоба и потребность в вере. В духовном творчестве Гоголя самым важным является преодоление, или

---

[368] *Ильин И.А.* Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М.: Книга. 1990. С. 339.

лучше сказать — отсутствие страха перед Ничто как экзистенциальной проблемой. Так, В.А. Воропаев пишет: «Праведная христианская кончина Н.В. Гоголя стала вершиной его духовного пути, последней ступенью той лествицы, по которой он поднимался всю жизнь. Перед смертью он дважды исповедался и приобщился Святых Тайн, а также соборовался елеем. Последними его словами, сказанными в полном сознании, были: “Как сладко умирать!”. За этим ясно слышится известное изречение близкого душе Гоголя святого апостола Павла: “…имею желание разрешиться и быть со Христом…”» (Флп. 1: 23)[369]. О духовности и стремлении к вере Лермонтова уместно, на наш взгляд, привести утверждение С.В. Шувалова: «Нигде в творчестве Лермонтова мы не найдем прямого отрицания потусторонней жизни; вера в духовность и, следовательно, в неуничтожимость своего существа является у него фактом непосредственного сознанія, и потому отказаться от этой веры он не мог, если бы даже хотел»[370].

Безусловно, жизнь человека всегда была предметом внимания литературы, однако возникающие в связи с этим темы и мотивы имели косвенное отношение к главному — проблеме существования человека как субъекта бытия, ценностного и духовного. Высказанное определение позволяет выделить три тематические и проблемные сферы русской экзистенциальной литературы, основу которой составило творчество Лермонтова: духовная (вера), личностная (содержание жизни), социальная (адаптация к жизни в мире и обществе).

Первым условием, насыщающим существование человека смыслом, т.е. его оправдывающим, согласно современным Лермонтову концепциям экзистенции, является вера, для которой нет искушения, сомнений и греха[371]. Разумеется, юный поэт не был в какой-либо мере осведомлен

---

[369] *Воропаев В.А*. Требование Н.В. Гоголя на полях Библии. Русская речь. 2018. № 3. С. 78.

[370] *Шувалов С.В.* Религия Лермонтова // Венок Лермонтову / Юбилейный сборник. М.-Пг.: Изд. т-ва "В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых. 1914. С. 135–164.

[371] Для первого экзистенциалиста, еще не знавшего о своем значении в истории философии, Серена Кьеркегора, безупречными были библейские величины истинной веры —Авраам и Иов.

о теологических или философских тонкостях в вопросах веры, однако уже с отроческих лет он, помимо поэтического погружения в таинства поэзии и мистерии любви, был смущен вошедшим в традицию представлением о несовместимости высоких и низших начал жизни (например, «Не обвиняй меня, Всесильный…», «Молитва», 1829). Поэтому в творчестве Лермонтова стала насущной идея не изгнания, но преодоления в себе темной сущности, определившаяся как сверхзадача поэмы «Демон».

В прозе Лермонтова названная идея получила художественную разработку в зрелый период, в романе «Герой нашего времени»; для осмысления «Вадима» релевантным оказался тезис о главном противоречии в душе героя: «Он верил в Бога, но также и в дьявола» (сцена в церкви, начало бунта). В «Княгине Лиговской», в силу стилевого автобиографизма, автор не может оторваться от описания переживания, пусть художественного, однако обстоятельств жизни частного человека[372]. Сказанное касается исключительно экзистенциальной перспективы развития образа, прерванный роман отличается чрезвычайно тонким литературным анализом нравов светского общества, изображением картин социальной жизни непривилегированных слоев населения, элементами психологической прозы. В произведении, тем не менее, намечена экзистенциальная проблематика, обнаруживающаяся в томлении и нерешительности, т.е. воли к утверждению личностного бытия *первого* Печорина. Лермонтов, осознавая невозможность художественного продолжения романа, главное — в разрешении фатального в жизни явления поражения любви[373], останавливает работу над ним. Повторимся, что *строительные* идеи «Княгини Лиговской» входили как источник в идейный состав «Героя нашего времени», но не получали должного художественного обобщения.

---

[372] Мы полагаем, что главным препятствием для создания произведения «Я хочу рассказать вам» явилась именно его автобиографическая основа.
[373] *Москвин Г.В.*Измена // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик. С. 179–180.

Роман «Герой нашего времени» явился первым прозаическим произведением в творчестве Лермонтова, в котором проявились идейно-стилевые признаки экзистенциальной прозы[374]. Определение «первый» в известной мере условно, поскольку возможно было употребить выражение «и последний опыт», если бы не два коротких произведения: очерк «Кавказец» и начатая повесть «Штосс», вероятно, имеющая романный потенциал.

Главным в литературной истории человека второй половины XVIII – первой половины XIX вв. мы считаем процесс гуманизации веры, имеющим начало в раннем творчестве Гете и Шиллера. Вера как экзистенциальное условие цельности личности[375] является смысловым фокусом повести «Героя нашего времени» — «Фаталист». Будучи последней в хронологии повествования, повесть, во-первых, занимает в хронологии событий романа местоположение перед «Бэлой» и, таким образом, открывает роман[376]. Мы видим в отмеченном эффекте проявление идеи архитектоники романа или, как бы мы назвали, *композиции смысла*. «Фаталист» — замковый камень произведения и располагаться он может по оба полюса романа: в конце или начале, ибо речь идет не об архитектуре, а структуре литературного произведения. Конечно, «Фаталист» завершает повествование, но он же своей энергией жизнеутверждающего итога и благодаря круговой композиции задает ход жизни героя, или человека, как при новом *рождении*,

---

[374] Заметим, что в русской литературе вопросы экзистенции (существования, жизни) человека в современной исторической действительности, духовной атмосфере гуманизации общества, возникали как 0ведущая проблематика времени, такие вопросы, как русская хандра Онегина, или копеечная цель поэмного пути Чичикова, или загубленный подвиг служения Башмачкина и др.

[375] *Ивановская О.В.* Вера как феномен культуры: Дис. д-ра филос. наук. Волгоград, 2012.

[376] Речь идет не о «пресловутой двойной хронологии», как называет известный композиционный эффект Э.Г. Герштейн. Исследовательница по этому поводу приводит весьма акцентированное высказывание: «... опираясь на внешнюю фабулу, добытую ими из вывернутого времени, многие исследователи рассматривают любовные истории Печорина в хронологическом порядке и делают из этого психологические выводы, не имеющие отношения «к художественному замыслу Лермонтова», см. *Герштейн Э.Г.* Герой нашего времени М.Ю. Лермонтова. М.: Художественная литература. 1997. С.36. Автор, по мнению Э.Г. Герштейн, полагается «на движение темы, а не на связь внешних событий». Думается, что в приведенной критике надо видеть не столько несогласие, сколько потребность в определении настоящего смысла архитектоники романа.

т.е., вернувшись в крепость, Печорин опять похитит Бэлу, понесет наказание и возродится в «Журнале», пройдет испытания, сделает выбор в пользу жизни и опять окажется в начале пути в повести «Бэла». Б.М. Эйхенбаум отмечал особую роль «Фаталиста» в отмеченном ракурсе значения повести в произведении: «Благодаря своеобразной «двойной» композиции <…> и фрагментарной структуре романа герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчивается перспективой в будущее — выходом героя из трагического состояния бездейственной обреченности»[377].

О значении повести «Фаталист» в романе также писал выдающийся американский лермонтовед Джон Мерсеро Младший в статье «“The Fatalist” as a Keystone of Hero of Our Times»: «It is scarcely necessary to emphasize the importance which “The Fatalist” acquires once its total content has been understood. Seen in its proper perspective? The story not only assumes its rightful place as a keystone in the thematic structure of Hero of Our Times, thus resolving any doubts as to his role in the novel, but it also lends additional meaning to the novel as a whole»[378]. Подобную мысль высказал И.И. Виноградов: «Вся логика повествования, весь ход развертывающегося композиционного его построения подготавливают постепенно, шаг за шагом, необходимость этого последнего и решающего звена — «Фаталист» заключает роман как своего рода замковый камень, который держит весь свод и придает единство и полноту целому…»[379].

Мы выбрали для анализа идей романа «Герой нашего времени» первой повесть «Фаталист», несмотря на ее последнее место в ряду повестей, как бы говорящей поэтому *заключительное слово* в тексте, по той причине, что

---

[377] *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л. 1961. С. 282.
[378] *Mersereau J.Jr.* “The Fatalist” as a Keystone of a Hero of Our Times // The Slavic and East European Journal, Summer, 1960. V. 4, N 2. P. 145. Русский перевод: «Нет необходимости подчеркивать то значение, которое обретает повесть «Фаталист», когда понят ее смысл. Рассмотренная в верной перспективе, повесть не только занимает свое полноправное место как замковый камень в тематической структуре романа «Герой нашего времени», тем самым отбрасывая любые сомнения в отношении своей роли в произведении, но и придает дополнительный смысл роману».
[379] *Виноградов И.И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 217.

именно в ней содержится ответ на главное требование для экзистенции человека — веры, дающей смысл и цельность жизни. Близкую позицию занимает И.М. Тойбин, хотя и не упоминает концепт веры: «Вопрос о предопределении рассматривается в “Фаталисте”, прежде всего, с точки зрения поведения личности, проблемы героики», обращает внимание и на *экзистенциальный* (курсив мой —*Г.М.*) аспект проблемы личности в повести: «<…> философия фатализма во всех ее вариантах была связана с ущемлением личности, ее достоинства, с отрицанием разума и свободной воли человека»[380]. Следует все же отметить, что исследователь называет ряд проявлений «философии фатализма», весьма разнородных, которые к философии имеют косвенное отношение, однако бесспорным достоинством его суждения представляется отнесение вопроса фатализма к экзистенциальной проблеме личности.

Проблематика веры, уместнее здесь употребить церковнославянское — *требование* как нужда, потребность, настоятельная просьба, сосредоточена в повести «Фаталист» и составляет ее пафос, тем не менее, и в остальных повестях тема *Бог и человек* или *Божественное и человеческое* является смыслообразующей. В «Бэле» — это лежащее в основе повести предание об Адаме и Еве; самый выразительный эпизод в этом плане, когда умирающая Бэла отказалась покреститься в христианство и поэтому лишается возможности быть после смерти с Печориным. В духовной глубине «Тамани» лежит идея ожидания света, прихода Христа, сюжет «Княжны Мери» полностью пронизывается евангельским откровением несмотря на ее *светский орнамент*. Однако ни в одной из повестей, исключая «Фаталист», нет столь ясно выраженной идеи о потребности веры как первого условия целостной экзистенции человека.

---

[380] *Тойбин И.М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Курский гос. пед. институт. Ученые записки. Выпуск IX. 1959. С. 28.

При смысловом анализе повести «Фаталист» мы ориентируемся на позицию В.М. Марковича, высказанную относительно «“движущейся тайны” характера Печорина, которую необходимо разгадать и осознать, какую “глубину” она покрывает: “сущность печоринского характера оказывается “движущейся тайной”; трагическое содержание образа перерастает любые мотивировки, уходя в какую-то неопределенную (и потому беспредельную) глубину”»[381]. В повести на героя автором возложена роль, соотносимая с миссией, и, казалось бы, связанная с индивидуальной судьбой, но на деле с предопределением, понимаемым человеком как высокое назначение, а не зависимость[382].

Проблематика «Фаталиста» строится на ситуации выбора между приятием бытия и сомнением в правосудии Божием[383], этим объясняется «сюжетная симметрия»[384] повести и наличие двух героев — Печорина и Вулича. Мы оставляем в стороне во многом верные суждения об ущемлении достоинства, свободе, активности, самодеятельности личности и других определениях (заметим, что в тексте «Фаталиста» большинства названных проблем попросту нет) и сосредоточим внимание на действительном содержании повести. Прежде всего, необходимо понять, почему она так названа и кто имеется в виду, кто есть собственно «фаталист». Мы думаем, что речь здесь не о фатализме как явлении или умонастроении, фаталистами не называются ни Вулич, ни Печорин — фаталист — это человек перед экзистенциальным выбором между страхом и верой. Художественная задача автора, следовательно, состояла в том, чтобы выбор был сделан в пользу жизни как одухотворенного существования.

---

[381] *Маркович В.М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб. 1997. С. 300.
[382] Употребление в тексте «Фаталиста» попеременно понятий «судьба» и «предопределение» обычно смущает при толковании смысла повести.
[383] Высказанная идея формулируется на основании Печоринской записи в дневнике от 3 июня в «Княжне Мери»: «Только в высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие».
[384] *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова. М.: Литературное наследство. Т. 43–44. 1941. С. 600.

Сюжетно-композиционную структуру повести определяют три строевых текстовых компонента, в которых представлена последовательно духовно-экзистенциальная тема произведения: 1) экспозиция, (в ней особенно важен круг вопросов о предопределении[385]), *смертельное* испытание судьбы Вуличем; 2) возвращение Печорина домой, смерть Вулича; 3) *рискованно*е испытание судьбы Печориным, ответы на вопросы экспозиции. В первой части, как контрапункт к событийному пласту повести, зарождается и получает начало тема безумия человека, и ее развитие происходит во второй, разрешение же темы приходится на финал фабулы (захват Печориным убийцы-казака Ефимыча). В разделе о психологизме прозы Лермонтова мы обращали внимание на психологический рисунок поведения Вулича до и после «эксперимента», его кажущиеся нелогичные реакции на реплики Печорина[386], однако вполне тема безумия проясняется в описании того, как Вулич испытывает судьбу, в понимании значения этого события как искушения другого порядка, сгущении текстовой атмосферы зловещими образами и, как результат, в смерти Вулича. Во второй части повести становится очевидным, что Лермонтов ориентируется на евангельские повествования от Луки (9: 37–43) и Матфея (17: 14–21) об исцелении бесноватого отрока, и в этой мистической рефлексии поступок Вулича предстает не только как искушение, но духовное самоубийство[387]. В следующих описаниях начинают

---

[385] В экспозиции очерчивается круг вопросов, неизбежно возникающих у человека при мысли о судьбе: есть ли судьба или предопределение («...каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro или contra»); вопрос свидетельства («...ведь никто из вас не был свидетелем тех странных случаев...»); когда я умру: («...список, на котором назначен час нашей смерти»); возможность участия в судьбе, вмешательства в нее («... зачем же нам дана воля, рассудок?»), ответственность, вопрос связи личности с миропорядком («...почему мы должны давать отчет в наших поступках?») [VI, 338–339].

[386] Б.М. Эйхенбаум пишет, что Лермонтов решает проблему фатализма «не в теоретическом («метафизическом») разрезе, а в психологическом — как факт душевной жизни и поведения человека». См.: *Эйхенбаум Б.М.*Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР. 1962. С. 139.

[387] Уместно в обоснование сказанного привести следующее повествование об испытании Христа:
«Потом берет Его диавол в святый город и поставляет Его на крыше храма,
И говорит Ему: если ты сын Божий, бросься вниз; ибо написано: “Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнется о камень ногою твоею”.
Иисус сказал ему: написано также: “Не искушай Господа Бога твоего”» (Мф. 4: 5–7).

обнаруживаться последствия содеянного Вуличем, и в мир станицы вторгаются силы, словно бы исходящие от демонических, инфернальных сущностей[388]: «...Месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов...». Демонизм этого образа едва ли может быть оспорен. Красное *глазное яблоко*, кровавое и горящее («зарево пожара») как *следящее око* будто выкатывается над *оскалом* «зубчатого горизонта домов». Следующие за этим слова: «…Звезды спокойно сияли на темно-голубом своде», — вводят контрастную деталь, усиливающую впечатление от «полного и красного месяца» [VI, 342–343].

Следующая картина призвана еще далее демонизировать образ месяца: «Наклоняюсь — месяц уже светил прямо на дорогу — и что же? передо мною лежала свинья, разрубленная пополам шашкой...». Быстрое перемещение месяца по небу (короткое время назад месяц «начинал показываться» на горизонте, теперь же он «светит прямо на дорогу») словно бы показывает его *заинтересованность* и *участие* в происходящем[389], и уж конечно, в убийстве свиньи пьяным казаком. Б.В. Соколов так комментирует этот эпизод: «Разрубив свинью, казак выпустил из нее беса, который вошел в него, сделав безумным (бесноватым) и толкнул на бессмысленное убийство»[390]. Порок казака (безудержное пьянство) и нестойкость к греху используются таким образом, что он становится бессознательным

Следует обратить внимание также на известную корреляцию поступков Вулича и Кириллова из «Бесов» Достоевского, учитывая, конечно, их различие, поскольку поступок последнего сопровождается идеей, что, убивая себя, человек становится Богом.

[388] Второй выстрел, пробивший фуражку (красноречивая деталь — фуражку вместо головы), убеждает, что осечка в первом случае была не случайна: Вуличу жизнь была *сохранена* намеренно. и в миг нажатия курка столь же мгновенно образовавшуюся в его душе пустоту заполняет враждебная жизни сущность, и его судьба переходит в другое *ведение.*

[389] Месяц в «Тамани» также *режиссирует* ключевые сцены, высвечивающие темные явления в повести: «Полный месяц светил на камышовую крышу …моего нового жилища» [VI, 249–250].

«Месяц светил в окно… вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень» [VI, 251]. «Месяц еше не вставал, и только две звездочки, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде» [VI, 258]. Ср. у Достоевского: «Огромный, круглый медно-красный месяц глядел прямо в окна Медно-красный месяц смотрел в окно, это от месяца такая тишина, подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает». Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч. в 30-ти т. АН СССР. Наука. Ленинградское отделение. 1972–1990. Т. 6. С. 213.

[390] Энциклопедия Булгаковская / Б.В. Соколов. М.: Локид; Миф. 1996. С. 164.

проводником темной воли[391]. Б.В. Соколов следующим образом обобщает смысл событий в «Фаталисте»: «Тем самым Лермонтов говорит нам, что рукой судьбы, несущей гибель человеку, управляет не Бог, а дьявол. Бог же дает свободу воли, дабы своими действиями, смелыми, решительными и расчетливыми, отвратить дьявольский рок, как это удается Печорину в финале “Фаталиста”»[392]

Верным является традиционное понимание *испытания судьбы* Печориным, что герой, захватив казака, совершил триумфальный героический акт и избежал смерти[393]. Однако при таком взгляде на событие совершенно выпадает из внимания символический пласт сюжета. Так, во фразе «офицеры меня поздравляли — точно, было с чем!» вторая ее половина кажется избыточной и упрощающей смысл сказанного героем, т.е. то, что имелось в виду: едва ли в характере Печорина хвастать своим мужеством. Надо полагать, слово «точно», усиленное восклицанием (знак «!»), — скорее *авторские* акценты, нежели принадлежат герою, хотя, безусловно, ему внятно, что дело не в захвате убийцы — в победе над безумием, бесноватостью. Беса физически можно пленить только в апокрифе или в апокрифическом сюжете, как у Гоголя, или в обычной сказке. Беса можно только преодолеть в себе — именно в этом состоит торжество Печорина и достижение Лермонтова в развитии темы демона в человеке[394].

---

[391] Получается, что в мире «Фаталиста» предание об изгнании бесов получает обратное движение — бесы возвращаются в человека. Этот прискорбный эффект от содеянного Вуличем чреват опасными последствиями. Угрозу (неосознанно!) отводит Печорин, захватывая казака. Опасность, исходящая от Печорина, безусловно, осознается враждебной стороной. За ним *охотятся,* его *улавливают*. Не случайно ситуация «...Я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое...» — представляет собой тонкую стилистическую реализацию фразеологического выражения «подложить свинью». [VI, 344].

[392] Энциклопедия Булгаковская / Б.В. Соколов. М.: Локид; Миф. 1996. С. 164.

[393] Б.М. Эйхенбаум комментирует успешный исход поступка Печорина как героическое предприятие, «выход героя из трагического состояния бездейственной обреченности». ссылаясь при этом на его слова («я смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает»), а фразу «офицеры меня поздравляли — точно, было с чем!» объясняет так: «вместо траурного марша звучат поздравления с победой над смертью». См.: *Эйхенбаум Б.М.*О прозе. Л.: Художественная литература. 1969. С. 303.

[394] Заметим чрезвычайно плодотворное творческое время для экзистенциальной темы у Лермонтова — 1839 год, на который приходятся 8-я редакция «Демона», написание «Мцыри» в августе и публикация

Рассуждения Печорина, приведенные после всего случившегося, представляют собой пусть ассиметричные, но, безусловно, ответы на вопросы в экспозиции. Их нельзя пропустить, поскольку они непосредственно касаются экзистенции человека. Первый вопрос («После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом?») является, по сути, не вопросом, а благодаря модификаторам значения «как бы» и «кажется» — признанием: мог бы сделаться, но не сделался фаталистом. Вопрос скорее содержит предложение освободиться от иллюзии ложных доказательств. Вторая фраза также лишь выглядит формально как вопрос: «Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?». На деле она развивает мысль первой фразы (почему он не «сделался фаталистом») и служит логической посылкой к развитию мысли относительно источника наших убеждений: «...Как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..». Здесь не только утверждение относительности любого доказательства в эмпирическом опыте или неадекватности рассудочной оценки (имеется, надо думать, в виду, что «чувства» и «рассудок» — ведение человека — недостаточный аргумент в понимании жизни). В этих словах содержится перспективная идея, исходящая из потребности в истинном критерии.

«Я люблю сомневаться во всем…» — следование этого утверждения после «обмана чувств» и «промаха рассудка» — принципиальность этого заявления говорит о необходимости постулировать личную позицию героя как факт его свободного и не связанного ни опытом, ни рассудком, ни сторонними влияниям выбора. «...Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает». Речь, разумеется, идет не о бесшабашности или недооценке возможных опасностей. Безотчетная смелость Печорина со-

---

«Фаталиста» в сентябрьском номер «Отечественных записок», не говоря уже об интенсивной работе над текстами «Княжны Мери» и «Тамани».

гармонична с христианским отношением к будущему, с доверием к Божьему промыслу (не предопределению).

«Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!», — это печоринское заключение говорит вовсе не о фаталистическом отношении к неизбежному концу. Оно свидетельствует о нерефлективном приятии миропорядка. Важно также и то, что эта фраза — конечная в повествовании о *станичном* эпизоде и, следовательно, итоговая в повествовании о Печорине в «Фаталисте», а также во всей книге. Тема смерти («смерти не минуешь») последовательно развивается от *ожидания смерти* («Бэла») до *факта смерти* («Максим Максимыч») и, наконец, до *отношения к смерти* («Фаталист», дающий перспективу выхода человека их плена трагического мироощущения).

Повесть «Фаталист» единственная среди других прозаических произведений Лермонтова может рассматриваться как в полной мере выражающая проблематику первой и главной сферы экзистенциальной литературы времени творчества Пушкина, Гоголя, Лермонтова — вопрос веры как условия непротиворечивого существования. Настоящее положение поддерживается не только всем содержанием повести, но и следующим симптоматичным обстоятельством. В двух текстовых фрагментах повести, определяющих, по нашему мнению, для ее смысла произведены замены по сравнению с рукописным вариантом. В первом случае, когда Печорин возвращается домой (на постой), в черновике автор записывает его мысли: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без **веры** и гордости...» в печатном же варианте стоит «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без **убеждений** и гордости…». Во втором случае размышления Печорина относительно источника ошибок человека автор даже колеблется, подбирая нужную форму выражения мысли: «**верит** ли он во что» или «**верит** ли он», в то время как в печатном варианте значится: «**убежден** ли он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за **убеждение** обман чувств или

промах рассудка!..» [VI, 614]. При внимательном взгляде ясно, что замены носят неслучайный и намеренный, т.е. вынужденный характер. Прежде всего, примем в расчет причину художественного свойства: при анализе лексико-понятийного состава повести концепт *убеждение* представляется чуждым ее логике[395]. Кроме того, обращает на себя внимание неполная сочетаемость «обмана чувств» и «убеждения», если учитывать исключительный стилистический инстинкт Лермонтова, хотя с «рассудком» они вполне сочетаются. В первом случае скитаться по земле без убеждений возможно, однако не столь трагично, как без веры. Заслуживает особого уважения аргумент, объясняющий замену «веры», — вмешательство в текст духовной цензуры[396].

Вторая сфера проблематики экзистенциальной литературы касается проблемы содержания жизни человека. Наиболее полно названная тема получает развитие в повести «Княжна Мери». Конечно, она присутствует во всем пространстве романа «Герой нашего времени»: и в «Бэле», и в других повестях «Журнала Печорина», тем не менее мы сосредоточиваемся на тексте «Княжны Мери», поскольку в нем развитие этой темы обеспечивается благодаря безукоризненно продуманной структуре произведения, совершенному соответствию его идеи и формы, с одной стороны, и целостности, ясности и завершенности смысла — с другой, как мог бы назвать это художественное явление Аристотель: *энтелехия*[397] акта творчества.

---

[395] Концепт «убеждение» словно бы заимствован из «Княжны Мери», из контекста разговора «среди многочисленного и шумного круга молодежи в С..» об убеждениях, в котором доктор Вернер и Печорин обменялись репликами [VI, 269–270].

[396] В августе 1839 года цензурой было получено предписание министра народного просвещения, «прямо касающееся «Демона», что «все сочинения духовного содержания, в какой бы то мере ни было» должны были поступать в духовную цензуру <…> осторожность либерального Никитенко (цензора – *Г.М.*) в этом году была почти чрезмерной и более всего распространялась на произведения Лермонтова». См.: *Вацуро В.Э.* Запись в цензурной ведомости // Вадим Вацуро о Лермонтове. М.: Новое издательство. 2008. С. 177.

[397] *Лосев А.Ф.* ИАЭ. Т. 4. М.: АСТ. 2000. С. 103–114.

Если рассматривать прозу Лермонтова с позиции экзистенции человека, в ней можно выделить две темы, которые являются не только ведущими, но единственными определяющими проблему подлинного содержания его жизни: любовь и душевное общение. К высказанному утверждению необходимо сделать некоторые уточняющие замечания[398]. Первое касается художественного концепта любви. Своеобразие прозы Лермонтова состоит в том, что суть любовных конфликтов, составляющих содержание произведений, заключается в отвлеченной глубинной идее, обычные перипетии их проявления имеют косвенную важность или значение. Так, традиционным и привычным является перемена интереса Ольги от Вадима к Юрию Палицыну, существенно другое — не Вадим терпит поражение в любви, а поражена сама любовь; или в «Княгине Лиговской» очень болезненна для Жоржа Печорина измена Веры, но трагична измена как неизбежное поражение любви. Однако в творчестве Лермонтова до 1837 года, т.е. сказки «Ашик–Кериб», ожидание или даже требование любви направлено на героиню, поэтому ее измена являлась источником для поэта мучительного морока измены. Во всех повестях «Героя нашего времени» герой не ставится в ситуацию измены в любви, что освобождает его от зависимости, или точнее — делает его выбор и деятельность независимыми. Так, в «Бэле» Печорин похищает девушку, словно совершает акт создания человеком любви, однако этот поступок отчаяния приводит к краху недолгих счастливых отношений и гибели героини. *Зеркальное* по значению событие происходит в «Тамани», когда герой вторгается в чуждый

---

[398] Возможно возражение, что в творчестве Лермонтова чрезвычайно широк мотивно-тематический диапазон: и Пугачевское восстание, и война, и светское общество, и нравы, и т.д., не говоря уже о судьбе, воле и прочих темах, однако все они связаны с общей жизнью, и ни одна из них не касается непосредственно экзистенции человека как субъекта бытия. Возможно также назвать тему творчества как экзистенциальную, хотя ни в одном прозаическом произведении Лермонтова главные герои не занимаются творческой деятельностью (не считать же авторство героя в «Журнале Печорина творчеством). Исключением, казалось бы, является герой «Штосса» художник Лугин, хотя авторского внимания удостоен лишь «эскиз женской головки <…> Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлись те же головки…» [VI, 361].

мир и переживает смертельную опасность[399]. По сути, в этих двух повестях герой или проявляет инициативу, тем самым разрушая естественный порядок, или становится жертвой агрессии враждебной сущности.

Таким образом, к проблеме экзистенции человека «Бэла» и «Тамань» имеют самое общее отношение, любовные ситуации в них не определяют собственно содержание жизни: в «Бэле» — поступок, в «Тамани» — состояние наваждения, в повести «Княжна Мери» две любовные линии (соответственно две героини — княжна Мери и Вера), и в них заключена экзистенциальная проблематика жизни героя. Идея Лермонтова в «Княжне Мери» состоит в том, что жизнь человека, ее протяженность как сущее и существование должна быть не просто насыщена любовью, а быть сама любовь как ипостась бытия. Избегая нежелательного эффекта пафосности, обратимся к тексту повести. В ней при внимательном анализе обоих любовных конфликтов замечаются два запроса: таинство рождения и сохранения любви, т.е. требованием к цельности и полноте жизни человека является непрерывность чувства[400]. Отсюда становится понятной необходимость двух любовных сюжетов в повести — с образом княжны связана проблематика рождения любви, образ Веры появляется для разговора о сохранении любви. Заметим, сравнивая повесть с пушкинским романом «Евгений Онегин», принципиальное различие: у Пушкина образ героини сохраняет единство, у Лермонтова для выражения тех же вопросов две героини; следовательно, и проблематика любви в жизни человека в этих произведениях не совпадает. История отношений с Верой в повести «Княжна Мери» выступает в известной мере как продолжение драмы «Два брата» и

---

[399] Подобные «Тамани» ситуации образуют особый дискурс у Лермонтова, собирающий хтонические мотивы в его творчестве: начиная с образа крокодила в глубине «американского колодца» в «Вадиме» и *безобидной* русалки в стихотворении «Русалка» (1832) до *беспощадной* ундины в «Тамани» (1839) и *искусительной* песни рыбки в «Мцыри» (1839), и заключая лирической балладой «Морская царевна» (1841).

[400] Художественным источником проблематики лермонтовской повести можно считать историю любви Онегина и Татьяны в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

романа «Княгиня Лиговская»[401], и в «Герое нашего времени» она выполняет свою роль, нюансируя и делая возможным печоринский эксперимент. Иначе говоря, представление идеи любви в произведении без художественного сочетания одной линии с другой сделало бы невозможным отделить в герое материальное, плотское от идеального, целомудренного т.е. постичь единство «антиномической раздвоенности» и «монолитности» личности Лермонтова[402]. С другой стороны, вне сомнения, что без любви к Вере, *гаснущей без пищи*, Печорину не выдержать бы было испытания, которое едва ли под силу обычному человеку. Вспомним выразительный по мысли пассаж:

Княжна, — сказал я: — вы знаете, что я над вами смеялся!.. Вы должны презирать меня.

<…>

Она отвернулась, облокотилась на стол, закрыла глаза рукою, и мне показалось, что в них блеснули слезы.

Это становилось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее. [VI, 337].

Приведенный текст свидетельствует, что герой находится в состоянии испытания чем-то менее очевидным, чем возможные спекуляции на этот счет. Он уже пытается разобраться в причинах и целях своих действий в дневниковой записи от 3 июня, и искренний, исповедальный характер ее доказывает бесперспективность достижения результата. Остается предположить, что поведение героя должно быть согласно с истинной задачей его предприятия, и потому отбросить *профанные,* моральные и этические соображения, несогласия и осуждения. Безусловно, необходимо

---

[401] Уместно в этой связи замечание, что роман «Княгиня Лиговская» не прерван по-настоящему в 1837–1838 годах, и вопрос об измене сохранился, хотя утратил свою острую болезненность для героя, поскольку выпал из фокуса внимания автора.

[402] *Удодов Б.Т.* Диалогический монологизм образно-смысловой структуры поэмы «Мцыри» (К художественной антропологии М.Ю. Лермонтова) // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. 2004. № 1. С. 33.

учитывать автобиографические аспекты сюжета, его творческие источники, нормы и догмы морали общества, нравственно-религиозные основы жизни, тем не менее, обратим внимание на тенденции, проистекающие из потребности современного человека обрести подлинную полноту существования, что для Лермонтова и его героя возможно было бы только в любви. Качество характера Печорина, представленное в единстве высокой цели и экзистенции человека, по мысли исследовательницы Нил Коркут Науки, явилось перспективным для появления экзистенциального типа героя XX в. у таких художников и мыслителей, как Жан-Поль Сартр, Альбер Камю и других[403].

Обольщение как феномен отношения к женщине так или иначе проявляется в истории культуры как факт переживания в человеке неодолимой разделенности мужского и женского начал. В литературе сюжет обольщения из средневековых легенд о Дон Гуане развивается в новом времени в многочисленных произведениях (отметим пьесы Тирсо де Молина и Мольера), насыщаясь более *смягченными* мотивами в представлении образа развратника, циника и убийцы. Однако, надо полагать, что Лермонтову были и художественные трактовки обольстителя у Байрона в поэме «Дон Жуан» и Пушкина в трагедии «Каменный гость». Хотя последнее утверждение несколько сомнительно в отношении «Каменного гостя». Мы имеем в виду не непосредственное влияние трагедии Пушкина[404] на Лермонтова, а близость творческих решений. Вспомним известное рассуждение Печорина в «Княжне Мери» о женской логике, иронический тон которого характерен для многих светских мест повести: «Этот человек любит меня — но я замужем, — следовательно я не должна его любить. Способ женский: Я не

---

[403] *Korkut Nayki N.* Anticipating the Existentialist Hero in Mikhail Lermontov's A Hero of Our Time and Joseph Conrad's Nostromo // Gaziantep University Journal of Social Sciences. 2017. Vol. 16. No. 1. P. 183-192.

[404] Трагедия «Каменный гость» Пушкина была напечатана в 1 томе сборника А.Ф. Смирдина «Сто русских литераторов» (СПб. 1839), когда уже были созданы последние редакции поэмы Лермонтова «Демон», где можно обнаружить известные переклички с пушкинским произведением, однако установить непосредственную связь между пушкинским и лермонтовским текстами невозможно.

должна его любить — ибо я замужем, следовательно…» [VI, 308]. Ср. со словами Доны Анны у Пушкина: «Мне вас любить нельзя, Вдова должна и гробу быть верна», но «Полюбив меня, Вы предо мной и перед небом правы».

Едва ли не одинакова по результату роль поцелуя Дон Гуана и Донны Анны и Демона и Тамары.

Дон Гуан

В залог прощенья мирный поцелуй...

<…>

Дона Анна

Какой ты неотвязчивый! на, вот он.

Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан.

Отметим принципиальные изменения, происходящие с литературной эволюцией образа Дон Жуана со временем: роль совратителя, стремящегося исключительно к плотским наслаждениям и порабощению женской воли, усложняется дополнительными мотивировками поведения. Например, Ловелас Ричардсона, принявший в известном смысле эстафету от традиционного классического героя, призван, во-первых, своим недостойным примером способствовать обличению порока и противопоставлению ему страдающей, но торжествующей добродетели. Во-вторых, поведение Ловеласа вызвано желанием мести. В романтической стилистике образы Дон Гуана у Байрона и Пушкина освобождаются от сугубой чувственности, тем не менее физическое обладание обольщаемой остается целью их действий.

Любовный конфликт в повести «Княжна Мери» имеет ту особенность, что собственно обольщением его можно назвать лишь условно, поскольку сам герой, спрашивая себя, зачем он добивается любви «молоденькой девочки», признается, что обольстить ее, как и жениться на ней, не хочет. Поведение Печорина с намерением вызвать у княжны чувство Э.Г. Герштейн справедливо назвала «игрой». Однако определение «игра» не снижает

серьезности цели Печорина. Если в повести «Бэла» герой своим дерзким поступком-вызовом пытается создать любовь, то в «Княжне Мери» он, разыгрывая комедию, вызывает в героине ненависть к себе, отучая ее от мелодрамы как недолжной подмены подлинного чувства. Таков итог сюжета «игры» Печорина, но в повести разыгрывается и другая комедия — с Грушницким, и ее итог — прозрение Грушницким правды о себе. Таким образом, содержание жизни, ее экзистенцию составляют две духовные сущности — любовь и правда.

В подтверждение экзистенциальной сути любовного конфликта в «Княжне Мери» укажем на коррелирующий с нею по содержанию и пафосу «Дневник Обольстителя» Серена Кьеркегора (1843), что мы отчасти замечали выше в параграфе «Психологизм прозы Лермонтова». Первым на сходство двух произведений обратил внимание В.В. Перемиловский в книге «Лермонтов»[405]. В 1992 году профессор Гейдельбергского университета Андреас Ляйтнер опубликовал статью «Verführung als geistiges Experiment und als ästhetischer Gegenstand bei Kierkegaard, Lermontov und Dostoevskij406 (Обольщение как духовный эксперимент и эстетический феномен у Керкегаарда, Лермонтова и Достоевского). В начале 2000-х гг. тема, поднятая Перемиловским и Ляйтнером, была подхвачена в отечественном литературоведении и культурологии, ее концептуальные основы разрабатывались В.И. Мильдоном[407], и тезис ученого явился опорным в дальнейшем изучении вопросов близости идей Кьеркегора и Лермонтова: «Совпадения Лермонтова и Киркегора вызваны тем, что независимо один от другого каждый высказал новый — для тогдашней умственной ситуации Европы — взгляд на проблему человека». Н.Б. Тетенков и В.В. Лашов,

---

[405] *Перемиловский В.В.* Фаталист // Лермонтов: Из наследия первой эмиграции: сборник статей / сост., вступ. ст. и коммент. М.Д. Филин. М.: РусскійМіръ, 1999. С. 19.

[406] *Leitner Andreas*. Verführung als geistiges Experiment und als ästhetischer Gegenstand bei Kierkegaard, Lermontov und Dostoevskij Author(s): ANDREAS LEITNER. Source: Wiener Slavistisches Jahrbuch. Published by: Harrassowitz Verlag; Austrian Academy of Sciences Press. 1992. Vol. 38 (1992). P. 75–87.

[407] Мильдон *В.И.* Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели // Октябрь. Libri Magistri 2015 I 139 2002. № 4. С. 177-186.

возвращаясь к теме, рассматривают «лишь один аспект этой темы: образ рефлексирующего обольстителя, который у М.Ю. Лермонтова представлен Печориным, у С. Кьеркегора — Йоханнесом Обольстителем <…> сам метод обольщения, который и объединяет этих персонажей»[408]. А.Г. Овчинников объясняет поведение Печорина и Йоханнеса «самим статусом экзистенциального положения человека, который в своих порывах к высшему как возможному всегда находится в неустранимом конфликте…»[409] и анализирует метасюжет обольщения у Лермонтова, согласно сложившейся традиции, как духовный и эстетический эксперимент самопознающей личности, рассматривая его в стилевом пространстве постромантизма. Т.Б. Зайцева прослеживает историю влияния философии Кьеркегора на русскую литературу XIX века, соглашается с В. Мильдоном в вопросе «поразительной» идейной близости сюжетов обольщения Лермонтова и датского писателя, хотя выражает сомнение в уместности применять понятие эстетическое к называнию характера опытов Печорина и Йоханнеса, оценивая это как одновременно «достоинство и недостаток»[410]. Исследовательница в статье «К вопросу Лермонтов и Киркегор» более развернуто выражает свое несогласие с Мильдоном: «Представление об эстетической экзистенции становится для исследователя решающим, основополагающим, что противоречит киркегоровской антропологии о трех экзистенциальных модусах <…> эстетическое обожествление собственной личности в корне противоречит киркегоровской концепции

---

[408] *Тетенков Н.Б., Лашов В.В.* Кьеркегор и Лермонтов: образ рефлексирующего обольстителя // Философия и общество. 2010. № 4. С. 90.

[409] *Овчинников А. Г.* «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М.Ю. Лермонтова в контексте постромантизма // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2011. С. 111–129.

[410] *Зайцева Т.Б.* Русская литература XIX века и Киркегор: из истории изучения вопроса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 5. С. 84–88.

общечеловеческого, этического»[411]. Далее Т.Б. Зайцева также несогласна с В.И. Мильдоном в понимании цели поисков Печорина в «Тамани», высказавшим, по нашему мнению, во многом верное суждение об идее повести, в которой «натура Печорина обнаруживается впервые — не случайно этим рассказом начинается его дневник: герой ищет в жизни того интереса, который, если воспользоваться словами Киркегора, родствен поискам доказательств — бессмертия души»[412]. «Это утверждение также выдает опору на эстетическую точку зрения», — пишет Т.Б. Зайцева о несовместимости такого толкования с учением Кьеркегора, с «его концепцией этической и религиозной стадий; поиски доказательств “бессмертия души” — сама формулировка противоречит киркегоровской убежденности, что к Богу и вере возможен только иррациональный прорыв»413. В самом деле, поиски «бессмертия души», хотя речь в «Тамани» о душе, но не бессмертии, не адекватное для Кьеркегора выражение, однако не будем забывать, что о произведении нужно судить исходя из лермонтовских идей. Например, возражения против эстетической отделенности от этического вызывают вопрос, как же расценивать итоговую фразу «Тамани»: «Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности...» [VI, 260].

Необходимо констатировать, что в лермонтоведении работ, посвященных непосредственно анализу поэтики произведений Лермонтова в связи с экзистенциальной философией и эстетикой, на сегодняшний день пока недостаточно для корректного и полного изучения вопроса. В основном

---

[411] *Зайцева Т.Б.* К вопросу «Лермонтов и Киркегор» // Libri Magistri. Выпуск 1. Литературный процесс: историческое и современное измерение. Магнитогорск: Издательский центр МГТУ им. Г.И. Носова. 2015. С. 134–135.
[412] *Мильдон В.И.* Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели // Октябрь. Libri Magistri 2015 I 139 2002. № 4. С. 177–186.
[413] *Зайцева Т.Б.*К вопросу «Лермонтов и Киркегор» // Libri Magistri. Выпуск 1. Литературный процесс: историческое и современное измерение. Магнитогорск: Издательский центр МГТУ им. Г.И. Носова. 2015. С. 134–135.

работы касаются историко-культурологических обзоров и частных наблюдений, как в случае с близкими по идейно-стилевому исполнению сюжетами обольщения у Лермонтова и Кьеркегора. Творчество Лермонтова неизменно упоминается при рассмотрении влияния Кьеркегора на русскую литературу или, как иногда выражаются, русский экзистенциализм, тем не менее, методология изучения этого влияния не может считаться удовлетворительно разработанной. Выделяются из общего числа работ статьи В.М. Мильдона, Т.Б. Зайцевой, Г.А. Овчинникова и некоторых других исследователей. В этом отношении перспективным представляется сравнительное изучение экзистенциальных аспектов творчества русских писателей и кьеркегоровской интеллектуальной эстетики, например, Лермонтова и Гоголя, Достоевского, Чеховаи других.

Мы коснулись вопроса экзистенциальной грани смысла «Тамани» в «Журнале Печорина» в связи с замечаниями В.И. Мильдона и Т.Б. Зайцевой. Важно высказанное как бы вскользь наблюдение, что в повести натура Печорина обнаруживается впервые. Может показаться, что экзистенциальная проблематика навязывается открывающему «Журнал» тексту. Так ли это — вопрос следующих исследований, пока предложим следующее рассуждение: обычно «Журнал Печорина» рассматривается как художественное целое, произведение, представляющее «внутреннего» человека, и каждая его повесть, или, как часто называют жанр «Тамани» и «Фаталиста» — новелла, анализируется глубоко и всесторонне. Тем не менее, как представляется, вопрос, почему именно эти три сюжета составили «Журнал», какой была необходимость выхватить именно эти три жизненных опыта и соединить их в столь привычном для нас порядке, до сих пор не получил не только ответа, но даже удовлетворительного гипотетического объяснения. В «Тамани» герой словно бы рождается в мире чуждом и непонятном; нюансирует появление героя в этом мире архетипическая, сказочная стилистика

повести[414], тревожит ее темная, ночная атмосфера, непросветленность, обездушенность жизни. Любопытство, проявляемое героем во всем пространстве повести, естественно и объяснимо как стремление проникнуть в «загадку» этого мира[415]. Перечислим основные проявления любопытства героя: он пристально до деталей всматривается в новую обстановку и отмечает все необычное; допрашивает слепого мальчика, дважды, с перерывом, который уходит на изучение выражения лица и бельм мальчика; не спит, следит за слепым, подслушивает разговор его и девушки; утром выспрашивает у ундины ее тайны, пытается выяснить у старухи, ундины и мальчика происходящее; затем, завернувшись в бурку, сев на камень, облокотившись на каменную изгородь, смотрит в море, стараясь «достать ключ загадки»; охотно увлекается ундиной в ночное свидание на лодке; после, спасшись от смертельной опасности, на берегу, притаившись за камнем, становится свидетелем развязки приключения.

Конечно, причиной агрессивного пробуждения враждебного человеку мира было вторжение героя в жизнь «честных контрабандистов», брошенного, «как камень в гладкий источник и встревожившего» их опасное «спокойствие». События, происходившие на поверхности, т.е. непосредственно воспринимаемые, призваны стать проводниками настоящего смысла повести: во-первых, человек не должен дать погубить его душу, что хочет сделать ундина, погрузив его на дно (в основании рассказа находится мифологема инициации героя); и главное, художественный мир «Тамани» одухотворяет идея — ожидание Христа[416].

Таким образом, после анализа трех повестей, составляющих «Журнал Печорина», мы можем сформулировать положение, что каждая из них

---

[414] *Кривонос В.Ш.* Тамань Лермонтова. Персонажи, пространство, сюжет. Саратов: Изд. Саратов. Ун-та. Сер. Филологии. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 1. С. 41–43.
[415] *Мильдон В.* Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели // Октябрь. Libri Magistri 2015 I 139 2002 – № 4. С. 177-186.
[416] См. *Москвин Г.В.* Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Макс-Пресс. 2007. С. 78–137.

заключает идею одну из непременных экзистенциальных категорий жизни человека, представленных в произведении в их естественной последовательности: «Тамань» — рождение, «Княжна Мери» — жизнь, «Фаталист» — смерть»[417].

Мы отдаем себе отчет в том, что общая, обязательная модель жизни и экзистенция конкретного индивидуума не совпадают, ибо первое представляет идеальный закон, второе насыщено качеством живой жизни. Другими словами, события, проживаемые в «Журнале» Печориным, его чувства, мысли, ощущения богаче и не сводятся к некой отвлеченной бесстрастной формуле. Высказанное положение об идейной структуре «Журнала Печорина» позволяет уточнить художественную логику построения романа «Герой нашего времени».

Общеизвестны хрестоматийные представления о композиции романа: взгляд на героя со стороны предшествует повествованию от героя. Этот литературный прием закономерно порождает вопрос: почему автор избрал такой способ, порядок рассказа о герое? Или почему герой умирает, чтобы возродиться в повествовании о самом себе? Задавая эти школьные вопросы, мы знаем все разумные ответы на них, которые давались в течение длительной истории изучения романа. Однако нас интересуют не столько композиционные эффекты в раскрытии образа героя, ибо смысл романа вовсе этому не равен, но глубинная идея, организующая и связывающая все элементы конструкции произведения.

Общеизвестно также, что в романе существуют две сюжетные линии представления человека: родовой человек и индивидуальный, — и они одновременно присутствуют в каждом моменте текста. Тем не менее, эти линии разделены, т.е. каждая протекает по своему руслу, вместе образуя

---

[417] Мы также считаем, что «экзистенциальная метафора» лежит в основании структуры смысла первого тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя: въезд в город — рождение; скупка мертвых душ — накопление ошибок; разоблачение — расплата; выезд из города — смерть.

общую композицию произведения, если можно так выразиться, — композицию смысла.

Если следовать за авторским решением построения романа, т.е. начинать рассуждения с «Бэлы», а не делать выводы исходя из «вывернутого времени»[418], то логика расположения, или собрания, отдельных повестей в единое художественное целое такова. Прежде всего, выскажем почти очевидный тезис, что роман «Герой нашего времени» посвящен описанию «портрета всего поколения», образ героя же понимается как призванный выполнить для этой цели центральную роль яркого и последовательного выражения всех пороков этого поколения «в полном их развитии». Заметим, что Предисловие составлено через несколько месяцев после написания текста романа и его публикации 10 апреля 1840 г. Таким образом, Лермонтов как автор оказывается четвертым повествователем в романе, с одной стороны, и как эмпирический автор занимает комплементарную позицию по отношению к своему произведению, т.е. выступает в известном смысле как интерпретатор — с другой. Отмеченное обстоятельство дает нам определенную независимость в обращении к тому же тексту и суждениях о нем. Название «Герой нашего времени» означает, что роман пишется скорее не о времени, сколько во времени. Определение «нашего времени» коррелирует с «нашим поколением» в Предисловии к роману. Но все же главная составляющая названия — «герой»: герой — Печорин, герой — представитель поколения, герой — человек как феномен бытия, и это уже экзистенциальный вопрос, или вопрос, поставленный по требованию эпохи.

Сюжет повести «Бэла» имеет разные слои изображения действительности, но ни один из них не является достаточным аргументом для ее начального положения в романе. Мы неоднократно писали о том, что история отношений Печорина и Бэлы передает дух предания об Адаме и

---

[418] *Герштейн Э.Г.* Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М.: ЧеРо. 1997. С. 36.

Еве[419], собственно, о самом начале выделения человека из равнодушной природы существования. Главное в повести — это дерзкий вызов человека, нарушившего заповедь и совершившего попытку создать свою любовь, в чем и состоит мистериальное значение грехопадения.

Итак, история о человеке в романе начинается с грехопадения, определившего весь романный путь родового человека. Лермонтов так построил роман, что благодаря его композиционной незамкнутости (т.е. в конце «Фаталиста» Печорин вернется в крепость), возникнет эффект повторения — герой как бы опять Бэлу. Иначе говоря, роман о Печорине завершится, но история родового человека будет продолжена вновь и вновь. Небезынтересно наблюдать, как события в первом чтении повести воспринимаются, словно не имеющие под собой второго смыслаи как он начинает открываться, когда мы читаем, уже зная жизнь героя.

История родового человека продолжается в «Максиме Максимыче». Основным событием, имеющим, пожалуй, решающее идейно-композиционное значение для романа, представляется смерть героя. В названном литературном факте сходятся две идеи: герой романа Печорин умирает как совершивший нравственную ошибку в своей жизни индивидуальный человек[420]; смерть родового человека является результатом грехопадения. Объединяет обе линии неизбежность расплаты. Немедленное воскрешение героя не просто переключение ракурса повествования о герое, раскрытия его образа — это включение экзистенции индивидуального человека в родовую жизнь и далее в общее бытие.

Роман «Герой нашего времени» можно рассматривать с той позиции, что в нем подняты экзистенциальные проблемы эпохи. Тем не менее роман является феноменом русской литературы, и это обстоятельство следует

---

[419] *Москвин Г.В.* Почему и зачем Печорин похитил Бэлу? // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж: Воронежский государственный университет. 2015. Т. 32. С. 43–55.

[420] См. об этом в настоящей работе: глава III, параграф «Феномен человека и его статус в мире».

учитывать при сравнительном анализе экзистенциалистской философии и эстетики Кьеркегора и сходных проявлений европейской культуры. К примеру, при всем сходстве сюжетов обольщения у Лермонтова и Кьеркегора мы осознаем их различия — филигранная риторика датского мыслителя далека от подлинного художественного содержания и духовного смысла повести «Княжна Мери».

Мы признаем систему экзистенциальных категорий эстетического, этического и религиозного, известную стадиальность их проявления на пути человека, при этом понимаем условность их применения в отношении литературного произведения. Так, если в философии Кьеркегора эти категории независимы в интеллектуальной рефлексии, в художественном тексте их идейно-образные манифестации присутствуют, так сказать, в слитности. Например, если взять ситуацию у колодца в «Княжне Мери» с участием княжны, Печорина и Грушницкого, то в ней этическое составляет пафос и содержание двух фраз на французском языке, эстетическое — начало опыта обольщения княжны Печориным, религиозное скрывается в аллюзии на 3 главу Евангелия от Иоанна. И художественное объединение этих категорий в лермонтовском тексте порождает духовный смысл произведения.

Жизнь Лермонтова со времени публикации романа «Герой нашего времени» по некоторой инерции, поскольку нам, потомкам, известно, что художник скоро погибнет, воспринимается как время своего рода доживания, т.е. вершина творчества достигнута и пройдена, и теперь автор как бы дописывает то, что осталось сказать. Конечно, такое восприятие надо понимать как аберрацию взгляда из будущего, и лучшим аргументом против явилась лирика мая – июня 1841 г., хотя и ее можно называть в мистических терминах прощанием поэта: «Утес» — с мечтой, «Нет, не тебя так пылко я люблю» — с любовью, «Выхожу один я на дорогу» — с дорогой жизни.

Мы относимся к периоду двух последних лет жизни Лермонтова как к продолжению непрерывного творческого процесса и, судя по

документальным свидетельствам, поэт имел, какими бы ни были обстоятельства его жизни и состояние внутреннего мира, намерения и планы. Так, в своем последнем, вероятно, письме, адресованном Е.В. Арсеньевой, с датой 28 июня 1841 г., т.е. за две недели до смерти, Лермонтов пишет бабушке: «Прошу вас также, милая бабушка, купите мне полное собрание сочинений Жуковского последнего издания и пришлите сюда тотчас. Я бы просил также полного Шекспира, по-английски, да не знаю, можно ли найти в Петербурге, препоручите Екиму, только пожалуйста поскорее, если это будет скоро, то застанет меня еще здесь» [VI, 641–642].

Нетерпение Лермонтова и уверенность, что скоро может уехать из Пятигорска, говорят о его активной жизни, а просьба о Жуковском и Шекспире (притом в оригинале) побуждают предположить, что художник готовится к новой творческой работе. Возможно, в намерениях Лермонтова было произведение большой формы, иначе зачем ему «полный Шекспир»? Относительно сочинений Жуковского сказать что-либо определенное труднее, хотя можно предложить некоторые соображения как гипотезу. Сначала заметим, что Жуковский ему понадобился в 1841 году, притом «тотчас». Интерес Лермонтова к Жуковскому мог быть вызван желанием развить тему ундины[421], весьма перспективную, особенно если обратить внимание на балладу «Морская царевна» того же года. Разумеется, нельзя сводить полное собрание Жуковского, о котором просит Лермонтов, к одной теме, однако она является интегральной в актуальной большой теме необозримой сложности, теме отношений человека и природы, порядка и хаоса[422].

В силу высказанных положений мы должны относиться к последним прозаическим опытам Лермонтова — очерку «Кавказец» и повести

[421] *Москвин Г.В.* Интерпретация феномена ундины в творчестве Фридриха де ла Мотт Фуке (повесть «Ундина»), В.А. Жуковского (стихотворный перевод повести «Ундина»), М.Ю. Лермонтова (повесть «Тамань») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2018. № 2. С. 252–257.

[422] Названная тема развивается в литературе в последовательности: «Лесной царь» Гете (1782), «Ундина» де ла Мотт Фуке (1811), «Ундина», перевод Жуковского (1837), «Тамань» Лермонтова (1839).

«Штосс» — как к полноценным художественным произведениям, заслуживающим не меньшего внимания, что и предшествующая проза. Рассматривать их необходимо с двух противоположных позиций: как произведения, завершающие и уточняющие художественные идеи прозы до 1841 г., и тексты, в которых формируется будущая русская литература нового качества и смысла.

Тексты «Кавказца» и «Штосса» написаны в одном, 1841 г., и очерк о «полурусском, полуазиатском существе» с большей силой доказательности первым, тем не менее уместнее начать анализ с повести «Штосс», поскольку она сохраняет жанрово-стилевую преемственность от художественной прозы Лермонтова, в то время как «Кавказец» представляет собой публицистическое эссе, произведение, написанное в духе особого, недолговечного литературного жанра физиологического очерка. Однако объединяет оба произведения их современное экзистенциальное содержание.

Своеобразие жанра текста «Штосс», на наш взгляд, представляет собой едва ли не главную проблему для определения его художественной цели, идеи и смысла. В случае «Штосса» определение жанра произведения, прежде всего, зависит от статуса его завершенности. Большинство исследователей сходится в том, что «Штосс» незаконченная повесть; другие, не возражая против этого мнения, делают уточняющее замечания, например: «Строки в записной книжке показывают, что Лермонтов хотел вернуться к повести. Но этого не произошло. Внезапный конец произведения, сочетающего внешние признаки “ужасного рассказа”, и вместе с тем недосказанность усиливали впечатление загадочности, обозначенной в заглавии. Очевидно, Лермонтов сознательно отказался от финала, потому что увидел, что текст в таком оборванном виде вполне отвечал его художественному замыслу»[423]. В.Э. Вацуро пишет, что «первоначальный план “Штосса” связан с

---

[423] *Найдич Э.Э.* Штосс // Э.Э. Найдич. Этюды о Лермонтове. СПб.: Художественная литература, 1994. С. 208–228.

написанной частью повести гораздо теснее, чем это обычно предполагается, и может прояснить в ней некоторые не вполне понятные места. Это и естественно: “Штосс” пишется очень быстро, и замысел не успевает претерпеть сколько-нибудь существенной эволюции»[424]. В другом месте исследователь замечает, что, может быть, «в силу ли простой исторической или внутренних закономерностей эволюции оставил в качестве литературного завещания “отрывок из неоконченной повести”»[425] и далее упоминает «нарочитую неоконченность» повести, что «открывает широкий простор для гипотез». Повесть можно считать не неоконченым, а начатым произведением большой формы, если согласиться с тем, что оборванный текст «Штосса» имеет романный потенциал, поскольку написанный эпизод, хотя и является близким по структуре повести, такой как, скажем, «Портрет» Гоголя, но по ряду содержательных признаков ориентирован на то, чтобы быть, возможно, частью большей истории — жизни героя Лугина» Последнее утверждение, тем не менее, кажется не вполне верным, поскольку повесть «Штосс», прочитанная Лермонтовым в салоне Карамзиных, по свидетельству Ростопчиной в мемуарном письме А. Дюма, отличается тем обстоятельством, что ее события развиваются достаточно стремительно, в новеллистическом ключе, чтобы стать содержанием экспозиции романа. В.Ш. Кривонос примиряющее относится к крайним, противоположным мнениям: «…повесть выглядит и незаконченной, и незавершенной»[426]. И, наконец, четвертая позиция относительно завершенности «Штосса», с которой мы совершенно согласны и свои аргументы приведем позже, состоит в том, что повесть является завершенным произведением в том виде, что Лермонтов ее представил перед слушателями. И.С. Юхнова в этой связи пишет: «…отсутствие финала придает столкновению человека с

[424] *Вацуро В.Э.*Последняя повесть Лермонтова // Вадим Вацуро о Лермонтове. М.: Новое издательство. 2008.С. 155
[425]Там же. С. 145.
[426] *Кривонос В.Ш.* «Штосс» М.Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? / Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 102-110.

представителем инобытия характер бесконечного, сложного поединка, в котором одинаково трагичными оказываются разные исходы: и смерть, и жизнь <…> этот путь — тупик, не оставляющий ни малейшего шанса на полноценную, наполненную творчеством жизнь»[427].

Исследователи истории текста «Штосса» отмечают, что он был создан в чрезвычайно короткие сроки: «…План повести “Штосс” возник в 20-х числах марта 1841 года, наиболее вероятно, что текст был написан несколько позже и прочитан в конце марта или начале апреля»[428]. В.Э. Вацуро вслед за Э.Э. Найдичем, отмечая тщательное исследование ученого, подробно анализирует вопрос датировки повести: «План “Штосса” должен быть отнесен к середине марта 1941 года. Работа над повестью занимает вторую половину месяца и, видимо, в конце марта – начале апреля происходит чтение»[429].

Таким образом, текст «Штосса» был написан за минимальное время десяти или чуть более дней. Надо полагать, технически это возможно, тем более Лермонтов писал быстро и без помарок, однако все же возникает вопрос, не было ли у Лермонтова, неважно в каком виде (на бумаге или в голове) некоторых наработок, поскольку повествование отличатся ясной и последовательной логикой, и текст не производит впечатления создаваемого наспех. Конечно, собственно написанию повести предшествовал план сюжета: «У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь в отчаяньи, когда старик выигрывает. — Шулер. Старик проиграл дочь, чтобы <?>. Доктор. Окошко.» [VI, 623]. Заметим, что план сюжета осуществлен на две трети, и разделяет выполненный план и невыполненный тире, отчерк — авторский знак. Предположим, что автор,

---

[427] *Юхнова И.С.* Баллада «Лесной царь» в контексте повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Грехневские чтения. Сб. научных трудов. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного Нижний Новгород: университета. 2001. С. 72–77.
[428] *Найдич Э.Э.* Штосс // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. СПб.: Художественная литература, 1994. С. 209.
[429] *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // Вадим Вацуро о Лермонтове. М.: Новое издательство. 2008. С. 155.

обдумывая содержание будущего текста, уже знал, в чем будет состоять главная трудность, ибо линия обрыва как бы намечена заранее, как смысловой шов произведения, в котором первая часть плана — это сама повесть, ненаписанное же есть то, что пока неизвестно и что надо еще искать.

В записной книжке, подаренной Лермонтову В.Ф. Одоевским после отъезда из Петербурга, Лермонтов оставил заметку, из которой следовало, что вместо слов «он испугался», могло, видимо, стоять: «Да кто же ты, ради Бога? — Что-с? отвечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штос! — повторил в ужасе Лугин». Далее эта запись выглядит как план завершения повести: «Шулер имеет разум в пальцах. — Банк — Скоропостижная» [VI, 623]. Мы склонны рассматривать эту приписку сделанной в момент кризиса в повествовании, наступившего, вероятно, именно когда Лугин теряет самообладание и события катастрофически развиваются, чтобы привести героя к полному краху. Лермонтов оказывается перед двумя вариантами завершения повести, но не выбирает ни один из них, тем не менее, если первый вариант с доктором и окошком дает немного оснований для фантазии, то слова «шулер», «банк», «скоропостижная» видятся более ясными для трагического завершения новеллистического сюжета.

Очевидно, что мысль о новом произведении появилась и зрела в сознании, творя его содержание в течение какого-то времени до плана в альбоме, на что указывает живая связь текста «Штосса» с предыдущей прозой во всем ее объеме, «Штосс» словно соткан из ее мотивов и образов. Для подтверждения этого тезиса проведем текстологический эксперимент, сопоставляя близкие, на наш взгляд, места. Таким образом, возможно, удастся выстроить дискурсивное пространство, в котором исходный замысел получит осязаемую форму. Для этого мы должны очертить поле текстовых перекличек и связей определенными параметрами: экспозиция, представление героев, характеристика персонажей, обстановка, интерьер помещений, пейзаж, сюжетная интрига.

«Штосс» начинается с упоминания музыкального вечера, объединившего в себе событие и время его осуществления. Так, в юношеском романе «Вадим» первые слова («День угасал…») указывали на состояние художественного мира — близость конца, — в этой рефлексии будут происходить события. В следующих произведениях замечается тенденция к смещению исходного времени рассказа: в «Княгине Лиговской» он начинается в тревожные «четыре часа пополудни», в уже наступающие петербургские сумерки; в «Герое нашего времени», видимо, знакомство героев происходит утром, поскольку им предстоит еще доехать до «мертвого сна природы» (в символическом смысле они даже не доезжают, а возвращаются в первые дни человека, время Адама и Евы); в «Штоссе» исходным состоянием является глубокий кризис, поражение жизненных сил.

Перечисление гостей вечера напоминает зачин «Вадима», еще более их сближает фраза «…и один гвардейский офицер». Можно, конечно, ограничиться указанием на ее автобиографический характер, но важнее назначение — идея выделения героя в толпе, сравним в «Вадиме»: «В толпе нищих был один…». Гвардейский офицер, понятно, не будущий герой, однако он будет присутствовать в произведении как alter ego Лугина. Описание вечера напоминает светскую атмосферу «Княгини Лиговской».

Образ светской приятельницы героя Минской также будто возникает из прежней прозы Лермонтова. Как и Вадим, она выделяется из числа прочих: посреди общего действия «одна женщина зевнула, встала и вышла…»; героиня продолжает мотив «зевающего героя», в начале повести она зевает дважды, как прежде зевал Печорин в «Княжне Мери» («Утомленный долгой речью, я закрыл глаза и зевнул…») или в той же сцене доктор Вернер («Он сел в кресла, поставил трость в угол и зевнул…). Можно посчитать, что даме неприлично открыто зевать, но это может какой-то мере извинять ее, если вспомнить героиню несостоявшегося произведения «Я хочу рассказать вам…», о которой «в обществе… было много разногласных толков» и

которой, как и Минской, уготована была роль героини, своего рода визави героя. Характер разговора Минской с Лугиным в чем-то напоминает общение Печорина с доктором Вернером, однако, в отличие от несколько снисходительного тона Печорина, здесь общаются равные, в чем, пожалуй, проявляется новое у Лермонтова, задуманное еще в отрывке «Я хочу рассказать вам…» и имевшее перспективу в будущем возможном решении любовного конфликта.

Портрет Лугина дан в полном контрасте с портретами Вадима и двух Печориных (хотя Лугина и сближает с Жоржем Печориным нескладность и некрасивость), хотя именно контраст в изображении внешности героев указывает на преемственность идеи в создании образа романного героя, художественного типа героя времени. Например, физическая крепость Григория Печорина нарочито противопоставлена «признакам постоянного и тайного недуга» Лугина. «Неровный цвет лица» героя «Штосса» и «красные пятна на худых щеках» Вадима имеют противоположную природу как болезнь и романтическое возбуждение и т.п. Отчасти нервная слабость Лугина способствует созданию эффекта нереальности происходящего, благодаря чему текст выступает как «сновидческое пространство»: ««Сновидческая маркировка событий со всей очевидностью обнаруживается на стыке двух организующих фабулу ситуаций: светской интриги (Лугин — Минская) и карточного поединка (Лугин — Штосс). Мотив сна возникает в момент посещения Лугиным «таинственного дома»: «Он сел в кресла, опустил голову на руку и забылся». Следует отметить, что герой перед погружением в сон, напряженно созерцает портрет, который выступает как знак обыденной жизни (предмет интерьера). В воображаемом мире портрет оживает: «А как похож на этот портрет!» — восклицает Лугин после первой встречи со Штоссом. Сон в данном случае как бы стирает границу между событиями обычной действительности (портрет) и непосредственно явленной Лугину фантастикой (образ старика-призрака). Более того, уже в

сюжете сновидения Лугин снова засыпает: после повторного ознакомления с портретом и после первой игры с призраком. Постоянная корреляция мотива сна с портретом обозначивает, как нам кажется, намеренную, эстетически-игровую мотивировку фантастических событий у Лермонтова в духе Гоголя, Ирвинга, Метьюрина. Последовательно расположенные мотивы засыпания свидетельствуют об уходе Лугина из реальности, о степени его погружения в сновидческое пространство. Таким образом, повторяющийся мотив сна обусловливает игровой переход реального и ирреального планов повествования: *социальное* (светская интрига) — *иррациональное* (посещение «таинственного дома») — *фантастическое* (карточная игра со Штоссом)»[430].

Подробно об этом говорит Я.Э. Голосковер, чья статья о «Штоссе» представляет собой проблемный тезисный, насыщенный текстовыми аргументами комментарий: «И впрямь, герой “Отрывка” Лугин то забывается, сидя в кресле, то бросается на постель, то засыпает. В день переезда на квартиру вечером в понедельник Лугин “лег в постель и заснул”. Во вторник он бросился в постель, как раз перед приходом ночного гостя, и заплакал. После ухода гостя на слове “понимаю” он заснул в креслах»[431].

Показательно, что Лугин в повести портретируется еще раз во второй главе, в которой герой разыскивает дом Штосса и нанимает квартиру. В этом случае в образе Лугина нет, пожалуй, никаких следов связи с образами прежних главных героев романов Лермонтова, кроме разве что контрастных идей в их представлении: Вадим, Жорж и Григорий Печорин выделяются из среды, Лугин же изображается так, что можно не сразу понять, о ком идет речь: «Через мост шел человек среднего роста, ни худой, ни толстый, не стройный, но с широкими плечами, в пальто, и вообще, одетый со вкусом, жалко было видеть его лакированные сапоги, вымоченные снегом и грязью

---

[430] *Зотов С.Н., Ефимов А.А.* Игровое начало и особенности самоопределения героя в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс». URL: http://czotov.ru/content.php?id=99118 (дата обращения: 06.07.2015).
[431] *Голосковер Я.Э.* Секрет Автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1991. № 4. С. 46.

(возможно, это мартовский снег, время написания текста — *Г.М.*), но он, казалось, об этом нимало не заботился, засунув руки в карманы, повеся голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия, или не имел ее вовсе … То был Лугин» [VI, 356][432].

Текст «Княжны Мери» способствует пониманию, видимо, важнейшей для автора характеристики своего героя. В первой, экспозиционной, главке повести Лугин дважды, называя свое состояние, определяет его как сплин: в первый раз, отвечая на реплику Минской, говорит: «И у меня сплин!». Во второй раз на совет Минской «призовите доктора» возражает: «Доктора не помогут — это сплин!». В «Княжне Мери» после инцидента на бале с ее дочерью княгиня Лиговская говорит Печорину: «…Вы дичитесь всех так, что ни на что не похоже. Я надеюсь, что воздух моей гостиной разгонит ваш сплин… не правда ли?» [VI, 286]. Лермонтов в этом фрагменте проводит сопоставление двух психологических состояний в их культурно-историческом и национальном представлении. Сплин был властен в пору юности княгини, и благодаря ее фраз подчеркивается мысль о текучести времени, изменении взглядов и настроений, особости состояний современного человека. Так выстраивается последовательный литературный ряд: «англицкий сплин» Чайльд-Гарольда и даже Дон Жуана — «русская хандра» Онегина – «скучно» Печорина. Какое состояние приносят 1840-е годы и как его будут называть — Лермонтову неизвестно, и он побуждает Лугина произносить историческое салонное слово «сплин». Возможно, он говорит его по некоторой инерции, поскольку названия его состоянию еще нет, но есть само явление. И если предыдущие психологические явления неизменно отличает какая-нибудь энергия как потребность обрести

---

[432] Надо заметить, что в приведенном отрывке обнаруживаются описательные мотивы, близкие гоголевскому стилю, что замечалось уже в «Княгине Лиговской»; особенно привлекают внимание такие детали: герой «ни худой, ни толстый, не стройный», напоминающие портрет Чичикова.

настоящую жизнь, то новых героев — вялость или безумие (Бельтов, Адуев, Мичулин, Голядкин), и характер Лугина представляет их предтечу.

Галлюцинативный дискурс в «Штоссе» выполняет двойную функцию психологической, в известном смысле психической характеристики Лугина, с одной стороны, и служит сюжетной — с другой. Зрительные аберрации героя (он видит все лица желтыми) не представляются заурядными галлюцинациями, поскольку они избирательны (все остальное выглядит обычным), следовательно, они являются выражением некоторой идеи. Вацуро считал, что письма Одоевского к Ростопчиной были известны Лермонтову, и поэтому связывались с объяснением странности Лугина: «Так, например, одержимому желтухой, все предметы кажутся желтыми» [VI, 353], — что не представляется достаточным основанием для объяснения лугинской странности. На значение в повести желтого цвета в данном случае указывает на ставшую традиционной в русской литературе семантику зловещего и враждебного характера: например, у Лермонтова в «Мцыри»: «…Лишь змея, / Сухим бурьяном шелестя, / Сверкая желтою спиной…»; в стихотворении «Сон»: «Вершины скал теснилися кругом / И солнце жгло их желтые вершины…» и т.п. С желтым цветом связана зарождающаяся в повести тема безумия с ним ассоциированная. И, наконец, в желтом цвете всех лиц сказывается мотив обезличивания. Заметим также, что, хотя Лугин учился живописи в Италии (с образом воздушной девушки, дочери старика должны проявляться рафаэлевские традиции), фантасмагория лиц желтого цвета скорее продолжает стилистику западной северной традиции живописи Босха, Брейгеля старшего, Джеймса, Мунка и других, тем более что действие разворачивается в Петербурге.

Таинственный голос, наговаривающий Лугину адрес дома Штосса, возможно понимать как завязку «ужасной «истории». Мы не находим в прозе Лермонтова прежде подобного композиционного приема, но если искать текстовые источники и идеи не только у Лермонтова, но и в ближайшей

литературе, то они обнаруживаются в трех повестях из «Арабесок» Гоголя. Почти неизменно находят связь «Штосса» с «Портретом» Гоголя (как и «Мельмот-скиталец» Ч. Метьюрина или произведения В. Ирвинга), и благодаря яркому образцу экфрасиса в обеих повестях и его идейного значения. Несколько реже обращаются к «Невскому проспекту», соотнося безумие художника Пискарева и его погоню за невозможным с состоянием Лугина. Значительно реже усматривается близость поэтики «Штосса» с «Записками сумасшедшего», замечания ограничиваются наблюдениями за некоторыми пересечениями сюжетных деталей[433], между тем между произведениями существует смысловая общность.

Из диалога между Минской и Лугиным узнаем, что героя преследует два типа галлюцинаций — зрительные и слуховые. Лугин признается в конце первой главы: «Знаете ли, — сказал он с какою-то важностью, — что я начинаю сходить с ума?» [VI, 355]. Останавливает внимание выражение «с какою-то важностью», скорее всего, оно означает, что говорящий не просто сообщает с серьезностью, он сообщает об этом, словно придает особое значение своей «сумрачной заботе» и утверждая этим действительность происходящего в себе.

Галлюцинативный комплекс Лугина коррелирует с первой записью в дневнике Поприщина из «Записок сумасшедшего», служащей у Гоголя психопатической мотивировкой позже направиться через Кокушкин мост в Столярный переулок в дом Зверкова на поиски переписки двух собачонок — маршрут, по которому ранее прошли две дамы. Деятельное психопатическое поведение выпадающего из общей среды и впадающего в безумие чиновника можно рассматривать в некотором соотнесении с неблагополучием Лугина, заявленном в первой главе. Открытое сумасшествие Поприщина начинается с

---

[433] *Бабаева З.Э.* Прием «двойной мотивировки» в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» / З.Э. Бабаева. Текст: непосредственный // Актуальные проблемы филологии: материалы I Международной научной конференции (г. Пермь, октябрь 2012 г.). Пермь: Меркурий, 2012. С. 21–23.

записи на следующий день после галлюцинации: «Сегодня середа, и потому я был у нашего начальника в кабинете». Название дня недели совпадает с загадочной подписью под портретом старика в «Штоссе» — «Середа»[434], повторяемое в нескольких контекстах в повести и вызвавшее однажды раздражение героя. Кажется также неслучайным, что как Поприщин оказывается в месте, где обитают директор с дочкой, так и Лугин — в квартире с призраками старика с дочерью. Вспомним старуху с дочерью в «нечистом месте» в «Тамани», где так и не ясно, дочь она ей или нет. Сравним описания дочки начальника у Гоголя с дочерью старика у Лермонтова: «Святители, как она была одета! Платье на ней было белое, как лебедь, фу, какое пышное! Ва как глянула, солнце, ей-богу солнце…» («Записки сумасшедшего»); «То было чудное и божественное виденье: склоняясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая….она отделялась от темных стен комнаты, как утренняя звезде на туманном востоке» [VI, 365]; или «ее платье, более похожее на воздух, чем на платье» («Записки сумасшедшего»); «никогда жизнь не производила ничего столь воздушно неземное» («Штосс»). Отметим также как близкий идейно-композиционный прием в отношении главных героев повестей, состоящий в эскалации их состояния — безумия Поприщина и психического замешательства Лугина.

Все три повести Гоголя из сборника «Арабески» («Невский проспект», «Портрет» и «Записки Сумасшедшего») были не просто хорошо известны Лермонтову — они послужили источником поэтики и идей для скорого написания «Штосса», хотя и в значительно меньшей мере, чем предыдущая проза писателя, из которой «Штосс» генетически вырастал. Тем не менее

---

[434] В.Э. Вацуро замечает, что среда —знак перехода со вторника в полночь, «вызова духа», именно в это время старик предпочитает играть. См.: *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // Вацуро о Лермонтове. М.: Новое издательство. 2008. С. 163.

«для дальнейшего литературного движения прозаические стили Гоголя и Лермонтова являются как бы родовыми основаниями»[435].

Тем не менее по ходу развития оригинального сюжета повести отмеченная зависимость становилась не столь заметной. Показательным примером может быть следующий текстовый момент: Минская и Лугин «…оба, казалось, заслушались музыки. Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гете “Лесной царь”» [VI, 355]. Почти тут же Лугин рассказывает Минской о каком-то голосе, постоянно сообщающем ему адрес дома некоего Штосса. Прием двойной мотивировки проявляется открыто именно в этом пассаже. Исполнение баллады «Лесной царь» понимается как музыкальная увертюра к дальнейшим событиям. Это положение разделяется многими исследователями, хотя их мнения несколько разнятся, например: «Мистическое содержание баллады И. Гете — пугающий зов лесного царя, страх, перерастающий в ужас, и смерть младенца, — как бы откликается на события из жизни лермонтовского героя: зов неизвестной силы найти адрес Штосса, страх и ужас, звучащий в балладе, “как бы перекликающийся” с событиями повести перед встречей с призраком, предполагаемая смерть героя»[436]. В этом суждении сосредоточено внимание на совпадении ужасной атмосферы баллады и повести. И.С. Юхнова обращает внимание на композиционно-смысловую роль рассматриваемого эпизода и придает приему «двойной мотивировки» в повести концептуальное объяснение: «Баллада Шуберта изменяет течение разговора Лугина с Минской, в который она так неожиданно вторгается. Теперь он становится как бы продолжением этой баллады и строится по тому же принципу, что и диалог младенца с ездоком. Голос инобытия слышит, воспринимает только Лугин, звуки этого “звонкого, резкого дишканта” поселяют в его душе смятение, а музыкально-

---

[435] *Виролайнен М.Н.* Гоголь и Лермонтов (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 104.

[436] *Бабаева З.Э.* Прием «двойной мотивировки» в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Актуальные проблемы филологии: материалы I Международной научной конференции (г. Пермь, октябрь 2012 г.). Пермь: Меркурий, 2012. С. 21.

литературная параллель недвусмысленно показывает, что путь, по которому пойдет Лугин, откликнувшись на этот голос, — это путь к смерти, путь из мира реальности в мир инобытия»[437]. Мы полагаем, что процитированные суждения возможно распространить замечанием, что появление в повести упоминания о «Лесном царе» вводит в нее главную тему, развивающуюся в творчестве Лермонтова в последовательности тему столкновения непросветленной, дикой природы и христианского человека[438].

Повесть «Штосс» развивает, таким образом, весь диапазон экзистенциальных тем эпохи — вера человека, содержание жизни человека, адаптация человека к социальным условиям жизни, однако в наибольшей мере ее проблематика связана с последней темой, что во многом поясняется временем создания произведения. Русская действительность, насколько это возможно для короткого произведения, показана разнопланово: салонные светские зарисовки, петербургский окраинный пейзаж, эпизодичные персонажи, каждый из них имеет индивидуальные черты (речевые реплики, поведенческие детали), т.е. как на городских реалистических картинах, во второй главе повести изображается будничная жизнь. Словесно-живописные описания сопровождаются «значимыми музыкальными цитатами… баллада Шуберта “Лесной царь”, с одной стороны, и камаринская и немецкий вальс, исполняемый на шарманке, — с другой»[439].

Принципиальным новаторством в повести «Штосс» явился образ главного героя. Лугин представляет собой совершенно нового героя в русской литературе, объединяющего в себе аристократический, артистический и демократический типы современного человека. Психическая организация героя и особая чувствительность Лугина к реальной жизни

---

[437] *Юхнова И.С.* Поэтика диалога и поэтика общения в прозе М.Ю. Лермонтова. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университете. 2011. С. 52–53.
[438] Под «христианским человеком» мы имеем в виду не столько принадлежность к христианской церкви, но культурно-историческое явление нового времени — духовную эволюцию человека.
[439] *Юхнова И.С.* Поэтика диалога и поэтика общения в прозе М.Ю. Лермонтова. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета. 2011. С. 50.

делают его уязвимым влиянию среды до такой степени, что она поражает его жизнеспособность во всем: он неостановимо утрачивает свой социальный статус и состояние, оказывается в глубоком творческом кризисе, безнадежной игрой расшатывает свое психическое здоровье и — главное — необратимо погружается в отчаяние, искушаемый недостижимостью своей мечты-идеала. Небезынтересно сопоставить состояние Лугина с прежними главными героями прозы Лермонтова. Дворянство Вадима условно, он не изображен как потомок аристократического рода, его нищенское положение — скорее следование романтической традиции[440]. Любовный конфликт в «Вадиме» повлиял на изображение любовного томления Лугина в «Штоссе» очень отдаленно, если не считать неизменную тему любви в творчестве Лермонтова. Герои «Княгини Лиговской» и «Героя нашего времени» показаны исключительно аристократами, не художниками или людьми, ушедшими в демократическую среду, хотя в этих произведениях есть некоторые сигналы будущего поведения Лугина. Так, Жорж Печорин отправляется разыскивать чиновника Красинского, который в нумире 49 огромного дома у Обухова моста со входом со двора. Реакция героя показательна для сравнения с 2 главой «Штосса»: «49 нумер, и вход со двора! Этих ужасных слов не может понять человек, который не провел по крайней мере половины жизни в отыскивании разных чиновников. 49 нумер есть число мрачное и таинственное, подобное числу 666 в Апокалипсисе». [VI, 170]. Долгие розыски нумера Красинского, обстановка, ответы жильцов, отсутствие номеров на дверях — все это предвещает описания поисков Лугиным дома Штосса. Приведенный эпизод из «Княгини Лиговской»

---

[440] Сюжетные ситуации с разорением и утратой отца героями в «Вадиме» и «Дубровском» Пушкина чрезвычайно близки, едва ли не идентичны, так же как и наличие в сюжетах виновников несчастий — Палицына и Троекурова и участников любовных конфликтов детей разоренных. Однако даже и черновой текст «Дубровского» еще не был создан, когда Лермонтов писал «Вадима». И.Л. Андроников высказал предположение об общем источнике сюжетов «Дубровского» Пушкина и «Вадима». См. *Андроников И.Л.* Исторические источники «Вадима» // И.Л. Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература. 1977. С. 106–107.

свидетельствует, что поход Лугина в Столярный переулок имел художественным источником произведение пятилетней давности.

Наиболее значимыми для сравнения «Штосса» с «Героем нашего времени» являются повести «Тамань» и «Фаталист», обе предвестники единства и слияния двух экзистенциальных тем у Лермонтова — игры и любви. В «Фаталисте» Вулич постоянно играет в карты или бессмысленно рискует в сражении, чтобы получить ответ о предопределении и своей судьбе. Тема игры в повести имеет два измерения: отвлеченно философское (приятие бытия) и индивидуальное (экзистенциальный выбор человека).

Мир «Тамани» многослойный по своей художественной структуре, каким предполагается и мир «Штосса». В «Тамани» сочетаются внешний мир городка (служба военных, жизнь населения), мир честных контрабандистов, за которым скрывается тайна нечистого места, мир мистерии стихий, в которой проявляется враждебность хтонических сил, и в противовес всему — побеждающее темный мир Тамани предвестие прихода в мир Христа. В «Штоссе» много совпадающих образов, мотивов и смыслов, и художественные миры обоих произведений едва ли могут быть сколько-нибудь удовлетворительно объяснены лишь признанием приема «двойных мотивировок», поскольку он является по своему назначению стилевым явлением. Тем не менее замечаемый принцип двойственности оказывает значительную поддержку в установлении смысла повестей-новелл. Например, существенны мотивы оборотничества и неопределенности: в «Тамани» слепой мальчик ведет себя как зрячий, дочь или нет девушка-казачка старухе — неизвестно (ундиной ее называет герой), Янко изображается два раза и оба по-разному, мифопоэтический мир «Тамани» во многом формируется благодаря этому приему[441]. Мотив оборотничества распространяется и на «Штосса»: взять хотя бы прием оживающего портрета,

---

[441] *Савинков С.В.* Еще раз о лермонтовской «Тамани» (Загадки слепого мальчика). Филологические записки. 1994. № 2. С. 144–147.

между тем не дающий ясности для рационального объяснения эффекта триады «портрет — старик — шулер». Неясно также, дочь ли старику девушка-видение, поскольку в тексте об этом нет ни слова, а опираться лишь на черновую запись не вполне корректно. Заслуживают большего внимания и переклички в контекстах, в которых формируется не только явленный, но и невидимый мир произведений. Так, герой «Тамани» расспрашивает слепого мальчика: «Где хозяин?» — «Нема» — «Как? Совсем нету?» — «Совсим» — «А хозяйка?» — «Побигла в слободку» [VI, 350]. В «Штоссе» Лугин расспрашивает дворника: «Новый хозяин здесь живет?» — «Нет». — «А где же?» — «А черт его знает» [VI, 358]. Таких пересечений в рассматриваемых текстах достаточно для их сопоставительного анализа.

Представляется важным проследить развитие темы, постоянно присутствующей во всем творчестве Лермонтова, тему обмана любви; она различается с темой измены в том, что измена проявляется в поступке, а обман — в превращении возлюбленной в другую, неизвестную. Поэт начал постигать этот феномен через юношеские страдания в любви, ярким примером может служить стихотворение «Я не унижусь пред тобою…»: «Такой души ты знала ль цену? / Ты знала — я тебя не знал!». Означенная тема проходила через многие произведения, но в «Тамани» она получила оригинальное, можно сказать, концептуальное развитие. Герой в стремлении понимать новый мир и жить его жизнью встречает девушку, нарекает ее, вкладывая в созданный образ свои ожидания, увлекается ею и подвергается наваждению — девушка, пользуясь его заблуждением, завлекает его в странное и опасное свидание в лодке и, превратившись в «страшную, как русалка» ундину, едва не убивает его. Эту сюжетную последовательность «ожидание — наваждение — превращение» Лермонтов, возможно, намерен воплотить в «Штосе», но колеблется и, не видя или не зная продолжения, оставляет неразвившейся на второй ее фазе — наваждения. Лугин постоянно рисует «женскую головку <…> он старался

осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела <…> но несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки…» [VI, 361. И женская головка является ему, как «чудное, божественное виденье: склоняясь, над его плечом, сияла женская головка…». И.П. Щеблыкин, комментируя сцену, заметил: «Образ “чудной красавицы” выполняет еще одну функцию, связанную с действиями старика Штосса, — функцию “прельщения”. Лугин, захваченный неземной красотой “воздушного” фантома, втягивается в губительную для него игру со Штоссом»[442]. В сравнении с другими текстами трудно не увидеть близость мотивов и образов темы обмана ожиданий любви, с одной стороны, и угрозу превращения возлюбленной в губительную силу — с другой.

От решения вопроса о кажущейся неполноте текста «Штосса» зависит понимание авторской идеи и смысла повести. В этой связи правомерен вопрос, поставленный В.Ш. Кривоносом: «…Обрыв сюжета графически совпал с обрывом текста. Значит ли это, что обрыв текста изначально, в соответствии с авторским замыслом, предполагал и обрыв сюжета?»[443]. Исследователь, таким образом, обозначает, пожалуй, основную проблему, возникающую при выборе подхода к тексту: относиться ли к нему как к затейливой шутке[444], мистификации или полноценному, как и прежде, произведению? В поддержку своего вопроса В.Ш. Кривонос приводит определение незаконченности / незавершенности: «Дело идет именно о незаконченности текста, а не о его незавершенности, если понимать под незаконченным “текст, случайно не оконченный автором по каким-либо

---

[442] *Щеблыкин И.П.* К трактовке аллегорий символико-философской повести Лермонтова «Штосс» // Москва. Портал «О литературе» Literary.ru. Дата обновления: 19 февраля 2008. URL: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203425143&archive=1203491298 (дата обращения:22.02.2021).С. 120–127.

[443] К*ривонос В.Ш.* «Штосс» М.Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 102–110.

[444] Е.П. Ростопчина в письме А. Дюма назвала Лермонтова «неисправимым шутником». См.: *Ростопчина Е.П.* Из письма к Александру Дюма, 27 августа / 10 сентября 1858 г. // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература. 1989. С. 358–364.

объективным или субъективным причинам”, тогда как специфика незавершенного текста “в сознательной установке на незавершенность”»[445]. А.И. Журавлева считает толкование полного смысла «Штосса» в любом случае неперспективным: «Предположения о том, какой оказалась бы повесть Лермонтова, успей он ее завершить, могут быть более или менее гадательными»[446]. Э.Э. Найдич, опираясь на оба наброска плана с определенностью, если не сказать — убежденностью, завершает сюжет повести: «Судя по приведенным наброскам плана, Лугин, чтобы выиграть, должен был в конце повести обратиться к шулеру. Повесть должна была окончиться катастрофой в первом наброске плана: “Доктор”: “окошко”, во втором — скоропостижной смертью Лугина (“Банк — Скоропостижная”)»[447].

Обилие мнений показывает, что непроясненными остаются, и, видимо, останутся три круга вопросов: цельность сюжета, жанрово-стилевая отнесенность и смысловая перспектива «Штосса», составляющих его проблемное пространство. В жанровом отношении «Штосс» является повестью, содержащей романное начало и выполненной в новеллистической манере. Стилевой состав повести сложен, он сочетает в себе романтическое, сентименталистское начала, элементы реалистической поэтики, предвосхищающие опыты натуральной школы и физиологического очерка, традиции светской повести, готической литературы ужасов, эстетику сверхъестественного, иррационального, фантастического. Содержание «Штосса» преимущественно определяется экзистенциальной проблематикой времени, т.е. духовной, личностной, социальной составляющими. Стиль «Штосса», таким образом, невозможно представить как литературное явление с определенностью и терминологической точностью. Текст

---

[445] *Кривонос В.Ш.* «Штосс» М.Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? / Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 102–110.
[446] *Журавлева А.И.* Сопряжение реальности и тайны в прозе Лермонтова. Голос повествователя / А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. С. 243.
[447] *Найдич Э.* Штосс // Э. Найдич Этюды о Лермонтове. СПб.: Художественная. Литература. 1994. С. 228.

«Штосса» тем более насыщен парадоксами, литературными реминисценциями (такими как ночные приходы старика к Лугину и старухи-графини к Герману в «Пиковой даме»), загадочными каламбурами (имя мистического владельца дома, звуковая игра «Что-с?» — «Штос? — кто?» — имя, бывшее на слуху в Петербурге, девицы Штосс, выигрывшей огромную сумму), нарочитая тройственность[448] в представлении ситуаций и героев (карточная игра в предыдущую ночь — нынешнюю — завтрашнюю: три женских образа — Минская, женская головка на эскизах, девушка-видение), портрет-призрак и т.п. Все это многообразие приемов еще более затрудняет определение стиля «Штосса», открывая возможности для разных номинаций, как, например, «имагинативный реализм»[449].

Итак, завершенность «Штосса» и проблема цельности сюжета — явления взаимозависимые, т.е. только при условии завершения текста появляется возможность говорить о его цельности, и только доказательство цельности сюжета решает вопрос о завершенности произведения. Подходя к анализу идеи и назначения «Штосса» как произведению экзистенциальной эстетики, выскажем положение, что на первый план в нем выходит одна из главных ее проблем — феномен единичной индивидуальной жизни в объеме ее экзистенции, или осуществления. История Лугина представляет жизнь и путь человека в экзистенциальной рефлексии, она проходит три стадии, как три части или главы в повести. В первой части Лугин испытывает томление, неблагополучие, уныние и продолжать такое существование не может, желтые лица людей, которые ему видятся повсюду, словно кошмар, грозят затянуть его в безликую массу и обезличить его самого. Таинственный зов в конце первой части увлекает героя сменить ситуацию его жизни, поэтому вторая часть — это выбор человека и дорога к изменению. И третья часть —

---

[448] *Щеблыкин И.П.* К трактовке аллегорий символико-философской повести Лермонтова «Штосс» // Москва: Портал "О литературе", LITERARY.RU. Дата обновления: 19 февраля 2008. URL: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203425143&archive=1203491298 (дата обращения: 22.02.2021).

[449] *Голосковер Я.Э.* Секрет Автора. «Штосс» М.Ю. Лермоонтова. Русская литература. 1991. № 4. С. 65.

собственно сама жизнь, беспощадная, опасная как игра, в которой человек всегда терпит поражение, и чтобы преодолеть обреченный трагический исход, он должен погибнуть (как поначалу мыслилось в плане) или решиться. «И он решился». Произведение завершено, и продолжения у него быть не может, потому что последние слова и есть итог. «Он решился» — это, по сути, обещание будущего творчества о пути человека. Но автор погиб, и слова «он решился» получились завещанием русской литературе — написать, на что решился герой.

Второе произведение экзистенциального плана в поздней прозе Лермонтова «Кавказец» по литературному статусу, или жанру, считается очерком, тем более что он упоминается в числе подготовленных к изданию статей в первом выпуске сборника «Наши, списанные с натуры русскими», однако не был в нем напечатан. Причина этого указана в записи переписчика, составившего «список с статьи собственноручной покойного М. Лермонтова <…> не пропущенный цензурою» [VI, 668–669]. О времени написания очерка положительных сведений нет, обычно его относят к 1841 году, хотя нельзя исключить, что Лермонтов, зная с середины декабря 1940 года об императорском разрешении на его отпуск, мог начать работать над текстом уже тогда как своего рода итогом кавказской службы, собираясь уйти в отставку и не возвращаться на Кавказ в качестве военного[450]. Неизвестно также, как и когда очерк попал к издателю сборника А.П. Башуцкому, зато ясно, что создавался он в настроении прощания и совпадает по тональности и, скорее всего, по времени со стихотворением «Завещание» («Наедине с тобою, брат…»). Примечательно, что стихотворение представляет собой монолог, как бы обращенный к самому себе, т.е. «я» в нем словно раздваивается — один герой уезжает, другой остается. В «Кавказце» применен тот же нарративный принцип: автор

---

[450] *Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.: Русская панорама. 2003. С. 533.

повествует о собирательном типе «полурусского, полуазиатского существа» и в то же время в очерке сильны автобиографические мотивы.

Очерк «Кавказец», опубликованный Лернером в 1829 г., должен был показаться несколько необычным и неожиданным на фоне художественной прозы Лермонтова, тем не менее, он вполне соответствовал духу современных тенденций в литературе. Развитие очеркового дискурса 1830–1840-х гг., представляющего неэлитарные, непривилегированные слои общества, прежде не замечавшиеся как субъекты национальной жизни и теперь подробно описанные в их состояниях, профессиях, существовании, но еще не получавшие индивидуальных, личностных характеристик, — процесс, когерентный общедемократическим тенденциям экзистенциальной литературе эпохи. «Кавказец» Лермонтова выделяется среди произведений подобного ему рода, в особенности классических примеров физиологического очерка, таких как, к примеру, будущие «Петербургские шарманщики» Д.В. Григоровича или описания в «Физиологии Петербурга». И.С. Юхнова пишет, что «в жанровом отношении “Кавказец” — физиологический очерк» и делает справедливое замечание об особенности изображения героя очерка: «Тип кавказца дается не в статике (что характерно для физиологического очерка), а в динамике. Лермонтов не просто описывал распространенный социально-психологический тип, а раскрывал основные вехи биографии офицера-кавказца»[451]. Отличает очерк Лермонтова и то, что главным, организующим рассказ о типе кавказца выступает мотив судьбы человека, и, хотя, казалось бы, речь идет о собирательном явлении, складывается портрет конкретного, индивидуального героя. Наиболее близким по манере создания образов героев очерку «Кавказец» оказался Владимир Даль в зарисовках «Уральский казак» (1843) и «Петербургский

---

[451] *Юхнова И.С.* Кавказец // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик. 2014. С. 215.
Примечательно, что В.Н. Даренская определяет жанр очерка как художественно-этнографический. См.: *Даренская В.Н.* Очерк «Уральский казак» В.И.Даля как опыт художественной этнографии // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2017.Т. 27. Вып. 1. С. 370.

дворник» (1844/1845) по характеру индивидуализации образа и мотиву судьбы, получивших высокую оценку Белинского[452].

При изучении очерка «Кавказец» наиболее важными являются две группы вопросов: литературные особенности очерка и биографические и творческие условия его возникновения и назначение, или цель написания. Среди первых нас, прежде всего, интересуют своеобразие жанра произведения, его тематический, или предметный состав, структура, образы описания, способ и характер повествования, изобразительно-выразительные средства, позиция автора текста. Другие вопросы ведут к источникам очерка, среди которых творческие имеют первостепенное значение, поскольку позволяют глубже понять содержание этого короткого, но многозначительного произведения, главное — побудительные причины его создания.

Относительно жанра «Кавказца» следует сделать некоторые уточнения, помимо замечания о динамике в представлении героя очерка. В.Г. Белинский в предисловии к первому изданию «Наших, списанных с натуры русскими» высказал пожелание, едва ли не требование, художественного таланта для создания предпринятой серии очерков: «Ведь для типических изображений нужен художественный талант!.. А много ли у нас этих талантов, или, другими словами, многие ли из этих талантов примутся за подобное дело?»[453]. В реплике критика прозвучала предосторожность о должном художественном качестве очерков сборника. Вероятнее всего, Белинский не мог знать текст «Кавказца», оставшегося в издательском портфеле А.П. Башуцкого, обладавший достоинствами произведения, совместившего очерковость как изображение типов и художественность как создание индивидуальных образов. Обратимся к тексту. Лермонтов начинает с

---

[452] *Белинский В.Г.* Повести, сказки и рассказы казака Луганского // Полн. Собр. соч. в 13-ти т. Т. X. М. 1956. С. 80.
[453] *Белинский В.Г.* Наши, списанные с натуры русскими (предисловие) // В.Г. Белинский. Полн. Собр. соч. в 13-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 5. С. 602.

обращения к гипотетическому читателю: «Во-первых, что такое кавказец и какие бывают кавказцы?» [VI, 348]. Казалось бы, начало обещает перечисление исходя из формального «во-первых», что было бы ожидаемым для физиологического очерка, на деле же перечислительное слово оказывается синонимом любого риторического начала типа «может быть, вы хотите узнать?» или «поначалу поясним», поскольку далее повествование не структурируется как последовательное «во-вторых», «далее», «наконец» и т.п. Безусловно, продолжать его таким образом вовсе не обязательно, даже для слишком сухого очерка — Лермонтов создает разомкнутый для ведения рассказа текст. Вторая часть начального предложения предлагает рассказ о том, «какие бывают кавказцы», речь же идет о «настоящих», а по преимуществу об одном собирательном образе настоящего кавказца. Мельком автор упоминает статских, лишь чтобы заметить, что они «редки» и они «большей частию неловкое подражание», зато среди них упоминает особую категорию «полковых медиков». Вспоминает о намерении рассказать «в двух словах» о типах кавказцев автор в самом конце, при этом точность и яркость характеристики компенсирует их краткость. Подобная асимметрия в организации повествования говорит только о естественной для Лермонтова установке на художественность — говорить не по плану, но в согласии со значимостью темы. Так, уже в зачине проявляется свободная, независимая манера лермонтовского рассказа.

«Кавказец» превосходит жанровую замкнутость обычного физиологического очерка по способу представления выбранного социально-психологического типа героя, т.е. представители этого типа принципиально не различаются индивидуальными качествами или же, за что Белинский критиковал «Водовоза» Башуцкого, наоборот, типизированы лишь условно. При создании физиологического очерка перед автором всегда существует

трудность в создании, по выражению Голубицкого, «образов-типов»[454], поскольку, как выше было замечено, достичь согласования между типом и индивидуальным образом чрезвычайно трудно.

В.А. Кошелев выделил четыре «психологические вариации» героев в кавказском дискурсе у Лермонтова: «героическую (Максим Максимыч), ироническую (герой очерка «Кавказец»), лирическую («Завещание»), философскую («Валерик»)»[455]. И.С. Юхнова дополняет наблюдения исследователя в том, что тип «кавказца» в позднем творчестве поэта не просто «множился» — Лермонтов искал и находил разные формы его репрезентации[456]. Последнее замечание ценно тем, что побуждает всмотреться в особенности собирательности образа кавказца еще глубже. Нередко указывается, что литературным прототипом кавказца у Лермонтова явился образ из «Героя нашего времени» штабс-капитана Максима Максимыча, что верно лишь отчасти, хотя аргументов в пользу этого мнения достаточно, и они убедительны.

Уникальность жанрового решения в очерке «Кавказец» касательно создания центрального образа, конституирующего тему, состоит в художественном утверждении следующего принципа. В физиологическом очерке тип собирает в себе своих отдельных репрезентантов, игнорируя, или пренебрегая, их индивидуальностью, ибо его главная задача — построить дагерротипную модель сегмента общества. У Лермонтова отдельные образы складывают тип, оттого он может быть сравним с многоцветным подвижным явлением общей жизни. В прозе Лермонтова наблюдается тенденция к последовательному утверждению суверенности героя, притом чем

---

[454] *Голубицкий Ю.А.* Русский бытописательный и физиологический очерк // Наука — культура — общество. 2008. № 3. С. 155–161.
[455] *Кошелев В.А.* М.Ю. Лермонтов: историческая мифология Исследования и материалы. Великий Новгород — Тверь: Издательство Марины Батасовой. 2014. С. 271.
[456] *Юхнова И.С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования – 2015. № 1 (часть 1, 1127).

отстраненнее герой, тем ярче его самобытность (например, образ Максима Максимыча).

Подтверждением высказанной мысли может, в первую очередь, стать быть то обстоятельство, что образ кавказца в очерке не является ни продолжением, ни восполнением недоговоренного в романе «Герой нашего времени». Справедливо мнение, что «для понимания и верной оценки Максима Максимыча многое дает очерк “Кавказец”», хотя не вполне можно согласиться со слишком тесным сближением образов: «очерк “Кавказец” позволяет нам восстановить прошлое Максима Максимыча и подобных ему старых кавказцев»[457]. Другими словами, за образом-типом кавказца у Лермонтова различаются разные личности, прежде всего, литературного происхождения. Отмечаются книги Н.П. Титова «Неправдоподобные рассказы чичероне дель К…о» (СПб, 1837) или воспоминания М.А. Ливенцова, в «Извлечениях из дневника», бегло описавшего колоритные личности кавказцев[458]. Там же приводится будущим генералом нелепый слух, служащий отчасти свидетельством популярности Шамиля и отчасти поясняющий фразу из очерка: старый кавказец «на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо» [VI, 340] — мол, «Шамиль — никто иной, как сам Бестужев-Марлинский, исчезнувший в то самое время, когда появился имам-Шамиль…»[459]. Указывалось также на типологическую близость литературных типов офицеров в «Капитанской дочке» и штабс-капитана Максима Максимыча. Однако более показательны автореминисценции в самом творчестве Лермонтова.

---

[457] *Мануйлов В.А., Миллер О.В.* Комментарий // Герой нашего времени. Санкт-Петербург: Гуманитарное издательство «Академический проект». 1996. С. 253.

[458] Мы приводим эти издания вовсе не для того, чтобы утверждать, что они могли быть литературными источниками лермонтовской литературы о Кавказе, тем более, воспоминания М.А. Ливонцова, которые создавались намного позже смерти поэта. Речь идет о точности описаний кавказских впечатлений Лермонтова.

[459] *Ливонцов М.А.* Воспоминания о службе на Кавказе в начале 1840-х годов // Русскоеобозрение. 1894. Кн. 4. С. 751–753; Кн. 6. С. 579–580.

В очерке за собирательностью образа героя угадываются разные герои Лермонтова. Так, усматривать биографические и личностные совпадения между ними не вполне оправдано, напротив, сами различия разделяют не качества, а выделяют из типа индивидуальности. Так, Максим Максимыч едва ли «читал “Кавказского пленника” и воспламенялся страстью к Кавказу». Это скорее похоже на 10-летнего биографического автора или 16-летнего поэта, написавшего «Синие горы Кавказа, приветствую вас». Впрочем, им бы мог быть и путешествующий литератор, если бы не *бесстрастность* этого героя, но ни в коем случае не простой Максим Максимыч. Когда Лермонтов замечает, что между статскими настоящие кавказцы «разве только между полковых медиков», никто из героев романа не приходит на ум, кроме доктора Вернера. В юношеском азарте нового кавказца («наш юноша кидался всюду, где только провизжала одна пуля») угадываются поведенческие черты Грушницкого («Грушницкий слывет отчаянным храбрецом; я его видел в деле, он махает шашкой, кричит и бросается вперед зажмуря глаза» [VI, 263]. В приведенном сопоставлении намечаются три характера: безудержного романтика, каким, может быть, и был тридцать лет назад будущий штабс-капитан и уже «холодно храбр и смеется над новичками, которые подставляют лоб без нужды» [VI, 263], хотя и не только он; наблюдателя («я его видел в деле»), прошедшего период юной горячности и теперь знающего по опыту о «русской храбрости»; пошлого Грушницкого, чья судьба, если он бездарно не погибнет, станет либо «мирным помещиком, либо пьяницей». Так в общей ситуации проявляется творческий прием Лермонтова в очерке, благодаря которому автору удается представить, как складывается тип героя из суверенных характеров его представителей.

Необходимо поправиться, что в отношении героя очерка «Кавказец» терминологическое определение тип не вполне точно называет описываемое социальное, этнокультурное явление — кавказец, поскольку речь в нем идет

не столько о группе людей, объединенных определенными характеристиками, сколько общей судьбой. Именно названное литературное обстоятельство позволило художнику создать столь емкое изображение лиц и жизни своих героев.

Представляя в очерке единую биографию кавказцев, Лермонтов разделяет ее на три этапа, соответственно три основных части текста. Первый представляет начало кавказской службы, период адаптации к ее условиям и занимает он юношеские, молодые годы. Перелом отмечен пассажем: «Между тем жары изнурительны летом, а осень слякоть и холода. Скучно! Промелькнуло пять, шесть лет, все одно и тоже» [VI, 349]. Ср. с текстом из «Княжны Мери», предваряющим последние драматические события в дневнике Печорина: «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» [VI,322]. Отделен первый период кавказской жизни от второго описанием настроения героя от застойной жизни без перспективы. Особенного внимания здесь заслуживает фраза: «Казачки его не прельщают, он одно время мечтал о пленной черкешенке, но теперь забыл и эту почти несбыточную мечту» [VI, 349].

В творчестве Лермонтова от произведения к произведению развивается тенденция к депрессии темы любви, что с яркостью обнаруживается в смещении любовного конфликта из близкой социальной духовной ему сферы в иные слои жизни. Так, в «Герое нашего времени» светская среда представлена лишь в «Княжне Мери», что естественно для кавказского романа, в других же повестях романа лишь мельком приводятся упоминания о прежних увлечениях героя. В трех повестях — «Бэла», «Тамань» и «Фаталист» сердечные истории Печорина связаны с девушками-казачками («Тамань» и «Фаталист») и черкешенкой Бэлой в одноименной повести. В «Кавказце» упоминаются лишь казачки и мечта о пленной черкешенке.

Небезынтересно, что о черкешенке говорится как о «почти несбыточной мечте» настоящего кавказца, что вызывает сомнение в целесообразности этого дополнения, т.е. требует его объяснения. Конечно, сам по себе настойчивый мотив пленной восточной девушки (в «Вадиме», «Бэле», «Кавказце») отличает его близость к популярному сюжету «любви европейца и дикарки». Различие между «одно время мечтал» и «почти несбыточной мечтой» состоит в том, что первое означает мечтал о приключении, второе — мечту о любви, которую стремился создать Печорин в повести «Бэла»[460]. Увлечение казачками относится к бытовому любовному опыту кавказца, сопровождающему его на жизненной дороге: в начале службы на зимовке «он влюбился, как следует, в казачку» [VI, 348]; затем «казачки его не прельщают», что не исключает, тем не менее, связи с ними; в конце, «если судьба и обременит его супругой, то он старается перейти в гарнизон и кончает дни свои в какой-нибудь крепости» [VI, 351].

В очерке «Кавказец» нет ни одного упоминания о возможном сердечном прошлом героя в его докавказской жизни. Лирические произведения Лермонтова как до, так и после написания очерка, выполнены в интонациях скорби и прощания с любовью: «Но в разговор веселый не вступая, / Сидела там задумчиво одна, / И в грустный сон душа ее младая /Бог знает чем была погружена; И снилась ей долина Дагестана; / Знакомый труп лежал в долине той… («Сон», 1840); «Соседка есть у них одна… / Как вспомнишь, как давно / Расстались… Обо мне она / Не спросит… Все равно, / Ты расскажи всю правду ей, / Пустого сердца не жалей, / Пускай она поплачет… / Ей ничего не значит!» («Завещание», 1840); «И что скажу

---

[460] Высказанная идея соотносится с выбором национальности (черкешенка) для героини. До сих пор не ясно и, пожалуй, останется неустановленным, к какой национальности принадлежит Бэла (см., например, *Мануйлов В.А., Миллер О.В.* Комментарий // Герой нашего времени. Санкт-Петербург: Гуманитарное издательство «Академический проект». 1996. С. 220–221.
Выбор в пользу черкешенки может быть и сделан в силу традиции в подражания Пушкину в «Кавказском пленнике, так и благодаря идеальному образу красоты, нравам и таинственности, закрепившемуся в литературе за черкешенками. Так, еще в 14-летнем возрасте поэт написал детски романтическое стихотворение «Черкешенка» со «взором девы, приковавшим сердце», «райскими звуками», «небесным видом», «стонами любви…» [I, 51].

вам? — ничего! / Что помню вас? — но, Боже / правый, / Вы это знаете давно; // И вам, конечно, все равно» («Валерик», 1840); «Нет не тебя так пылко я люблю, / Не для меня красы твоей блистанье; / Люблю в тебе я прошлое страданье / И молодость погибшую мою» («Нет, не тебя так пылко я люблю…», 1841).

Мнения об иронии или автопародии в «Кавказце» как стилевом принципе имеют под собой веские основания. Для повествования на всем протяжении текста характерна ироническая модальность. И.С. Юхнова замечает, что автор «вступает в диалог с читателем», устанавливая с ним доверительные отношения, стараясь «увлечь читателя», а не сообщить сумму организованных в псевдонаучную схему сведений. Этому служит «иронический модус повествования»[461]. Тем не менее, сохраняясь как постоянная составляющая, ироническая интонация[462] в тексте выступает в различных модификациях, т.е. передает в каждом случае присущее данному высказыванию авторское отношение к предмету рассказа. Например, казалось бы, описываются типологически сходные ситуации: герой очерка приобретает кавказское снаряжение еще до поездки, шьет ахалук, достает мохнатую шапку, плеть и по дороге еще покупает «дрянной кинжал», который не снимает в первые дни. Такие приготовления вызывают добродушную улыбку, отнюдь не насмешку, благодаря отношению к ним самого автора. Второй, основной период кавказской жизни начинается с явления новой страсти, и «тут-то он (герой — *Г.М.*) делается настоящим кавказцем» [VI, 349]. Ирония при описании приобретения шашки-гурды, пистолета закубанской отделки, крымской винтовки, кинжала, лошади, костюма и т.п. носит совсем другой характер — понимающий, сочувственный и уважительный. Причиной смены иронической интонации

---

[461] *Юхнова И.С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования – 2015. № 1 (часть 1, 1127).
[462] Мы отдаем себе отчет в различии терминологических определений «модус», «модальность», «интонация» и употребляем их по уместности в том или ином контексте.

было рождение страсти, следование которой означило перерождение кавказца, оказавшегося вне России волею жизненных обстоятельств, в настоящего кавказца. Произошла экзистенциальная перемена в его индивидуальной жизни. Отныне он из человека, приехавшего на Кавказ и не просто живущего на Кавказе, становится Робинзоном Кавказа. Он усваивает новую реальность с пылкостью неофита, на склоне этого этапа биографии Печорин и застал 50-летнего Максима Максимыча. Штабс-капитан к этому возрасту прожил настоящим кавказцем лет 20, поэтому Лермонтов выбрал именно этого героя парной фигурой для Печорина как наиболее соответствующего его художественным целям. Иначе говоря, кто другой может выразить экзистенциональные и национальные идеи точнее и лучше, если не Максим Максимыч? К примеру, доброту (О Бэле: «была веселая, и все надо мной, проказница, подшучивала… Бог ее прости!..»), отношение к опасности («Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть, то есть привыкнуть скрывать невольное биение сердца»), понимание чуждого поступка — убийства Казбичем отца Бэлы («конечно, по-ихнему <…> он был совершенно прав») и т.п. Эталонность образа Максима Максимыча для представления настоящего русского характера явилась причиной признания за ним многими читателями и критиками первенствующей роли среди героев романа «Герой нашего времени».

Возможно, резкий дисбаланс в критическом и читательском внимании к Печорину и Максиму Максимычу был одним из едва ли не ведущих причин полагать, что в «Кавказце» Лермонтов компенсирует недосказанное в романе. И.С. Юхнова называет имена выдающихся лермонтоведов (И.Л. Андроников, С.Н. Дурылин, В.А. Мануйлов), полагавших очерк «Кавказец» своего рода комментарием к роману «Герой нашего времени» и в особенной мере это касалось коменданта крепости — средоточия событий в

«Бэле»[463]. Это мнение происходит из-за недопонимания полноты воплощенного в образе Максима Максимыча — штабс-капитан изображен и оценен автором сообразно со своими художественными намерениями, хотя «Кавказец», на наш взгляд, в самом деле известная поправка к роману, что касается штабс-капитана как повествователя в «Бэле». Мы замечали ранее, что особенностью отношений автора и героя в прозе Лермонтова наблюдается тенденция последовательного возрастания степени независимости, или суверенности героя. В «Герое нашего времени» она проявилась в нарративной стратегии автора, т.е. организации текста благодаря четырем повествователя (путешествующий литератор, Максим Максимыч, Печорин и сам автор, выступающий в двух ипостасях, как эмпирический автор и сопрягающий текст его повествователь-визави; при этом все они повествуют от первого лица — «Я», сохраняющего суверенность каждого из них. Исследователи прозы Лермонтова, главным образом, романа «Герой нашего времени», говоря об особенности повествовательных форм у писателя, или отмечают «принцип параллелизма авторской и судьбы героя»[464] или субъективно-биографический способ организации повествования[465]. Приведенные наблюдения, безусловно, верны, и при этом нуждаются в том распространении, что, исследуя соотношение биографическое — художественное, следует учитывать их категорическую несовместимость как явлений разной природы, т.е. биографическое не может быть художественным, как художественное — вернуться к эмпирической реальности. Отсюда и отношение автор — герой непременно должны проявляться через опосредствующую инстанцию — повествователя, что выразилось в нарративной структуре прозы Лермонтова, последовательном

---

[463] *Юхнова И.С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования – 2015. № 1 (часть 1, 1127).
[464] *Манн Ю.В.* Автор и повествователь // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431–480.
[465] *Маркович В.М.* Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго» // Петербургский сборник: Автор и текст. СПб. 1996. Вып. 2. С. 150–178.

освобождении героя от авторской зависимости. В этом ключе, вероятно, понимается термин, предложный В. Шмидом, «самопрезентация нарратора»[466], предполагающий вариативность повествовательных форм, как, например, Печорин в «Журнале» выступает и героем, и повествователем. Таким образом, мы полагаем, что одной из основных причин обращения к теме в очерке «Кавказец» было и намерение представить собирательный образ судьбы настоящего кавказца, и восполнить недостаток личностного начала у Максима Максимыча как повествователя, объясняемый, разумеется, его ролью в романе, тем не менее, не равного остальным.

В «Кавказце» впервые в прозе Лермонтова законченной форме представлена жизнь человека в новой для литературы экзистенциальной рефлексии. Под последним выражением мы подразумеваем художественное переживание человеческого существования с позиции его назначения, цели, смысла. Примеров биографического дискурса в литературе и прежде было много, достаточно вспомнить «Робинзона Крузо» Д. Дефо, но жизнь как существование не требовала осмысления своей сущности или ее ценность и смысл предлагались в виде общего для всех закона. На рубеже XVIII – XIX веков во всех сферах существования человеческого общежития, прежде всего, религиозной, интеллектуальной, культурной получает всеохватное выражение процесс индивидуализации, т.е. осознания человеком себя как отдельного ценностного феномена бытия, процесс, породивший эру рефлексии в европейской мысли. В.Г. Белинский, одним из первых в России увлекшись идеей рефлексии, писал в 1840 году о романе «Герой нашего времени»: «…что на простом языке называется и “хандрою” и “иппохондриею” и “мнительностию” и “сомнением”, и другими словами, далеко не выражающими сущности явления <….> на языке философском

---

[466] *Шмид В.* Нарратология: Языки славянской культуры. М., 2003. С. 49.

называется рефлексиею»[467]. Высказывание свидетельствует об общей впечатленности Белинского явлением, названным рефлексие и, что, казалось бы, к роману непосредственно отношения может не иметь. Однако следующая фраза Белинского обладает глубоким и точным смыслом: «в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем»[468] Белинский повторяет слова Печорина, сказанные доктору Вернеру перед дуэлью с Грушницким, переводя их значение из контекста частного разговора в концептуальное суждение: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй… второй…» [VI, 324]. Выбирая столь важное подтверждение своей мысли в лермонтовском тексте, критик оказывается очень близок к открытию основного закона экзистенциальной литературы: переживание данного ему существования как постижение его назначения, отвлеченного от протекающих нужд его состояния. И деятельность, в которой осуществляется это постижение, Белинским названа рефлексией. Отсюда слова Печорина о двух людях в себе неверно толковать как признание некоей мистической раздвоенности или врожденной противоречивости — это потребность самопознания. В тексте «Княжны Мери», исповеди внутреннего человека, есть выражения, характерные для экзистенциальной рефлексии, и появляются они в критические моменты повествования о герое в его суждениях и вопросах, например, размышляя о цели своего поведения в афористической по манере записи от 3 июня, Печорин пишет: «Только в этом высшем состоянии самопознания (строгого анализа своей души — *Г.М.*) человек может оценить правосудие Божие» [VI, 295]; или в ночь перед дуэлью он «невольно» восклицает: «зачем я жил?

---

[467] *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти т. Ред. коллегия Н.Ф. Бельчиков и др.: Акад. наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Москва: Изд-во Акад. Наук СССР. 1953–1959. Т. 4. С. 252.
[468] Там же.

Для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое…» [VI, 32I]. Примечательно, что во всех трех приведенных иллюстрациях есть общая особенность, в них выражалась надежда на больший смысл жизни, что не открывается в простом, нерефлективном существовании: «первый <…> простится с вами и миром, а второй… второй…; «человек может оценить правосудие Божие»; «и верно было мне назначенье высокое…». В поздней прозе 1841 года идея обоих произведений имеет тональность кризиса, вернее, в ней нельзя рассмотреть позитивной перспективы жизни героев. В «Штоссе» судьба героя изображается в атмосфере прогрессирующего распада и отчаяния; жизнь настоящего кавказца уныла и лишена радости. В обоих произведениях отразился дух времени, когда индивидуальное существование не насыщается жизнью подлинных чувств и разума. В лермонтовское время, по выражению Белинского, «век рефлексии», разрыв между существованием и жизнью обозначился столь глубоко, что принял массовый характер, отразившийся в экзистенциальной литературе Гоголя, молодых Достоевского и Щедрина, Гончарова и Тургенева[469]. Критический реализм в своих художественных идеях был призван заполнить этот разрыв, преодолеть пессимизм личного существования, однако неизбежно приводил к поглощению личности средой. В русской литературе экзистенциальные темы и образы слились в комедии Чехова «Вишневый сад», смысл которой организует центральная идея произведения, состоящая в несовместимости существования героев с жизнью — феноменом, ими не понятым. Квинтэссенцией этой идеи явилось удивление Гаева по поводу себя, словно бы только что встреченного самим собой: «теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно». Гаев не

---

[469] Творчество названных писателей, безусловно, не определяется исключительно этим термином, имеются в виду те художественные элементы их произведений, которые имеют экзистенциальный статус. Например, в «Запутанном деле» Щедрина не столько тема молодого поместного дворянина в столице, но нелепая судьба героя повести Ивана Мичулина, едва ли отдававшего себе отчет, в какой мире он оказался, или расколовшийся надвое литературный образ чиновника Голядкина в «Двойнике» Достоевского, или предтеча этого эффекта — чиновник Поприщин в «Записках сумасшедшего» Гоголя.

произносит обычного «время быстро пролетело», а говорит так, как будто он не жил.

В последних прозаических произведениях Лермонтова герои изображаются иначе, чем в предыдущих; кажется парадоксальным, что повествуемые в третьем лице, они, тем не менее, представлены более независимыми от автора личностями. Герой «Штосса» Лугин непредсказуем в своих решениях и неуправляем в поведении, и невозможность сделать за него выбор становится причиной резкого обрыва повествования. О настоящем кавказце как о художественном образе можно говорить только с высокой степенью условности из-за специфики жанра очерка, но представлен его герой в согласном сочетании средств индивидуализации и типизации, т.е. его жизнь и судьба изображаются в объективном ключе. Очерк «Кавказец» как бы вовлечен в пространство художественной прозы, между их текстами обнаруживается идейно-композиционные связи. Так, в начале романа «Герой нашего времени» путешествующий литератор, проезжая «на перекладных из Тифлиса», нанимает шесть быков, которые «едва подвигают его пустую тележку», — это начало кавказской темы. Заканчивается эта тема в очерке «Кавказец»: «отставка с пенсионом выходит, он покупает тележку, запрягает в нее пару верховых кляч и помаленьку пробирается на родину…». В сопоставленных фрагментах очевидны взаимосвязи разных текстов, благодаря которым создается эффект, будто речь идет об одном человеке, хотя в первом на Кавказ приезжает путешествующий литератор, во втором — Кавказ покидает другой, названный Лермонтовым настоящим кавказцем. Выбор героев наводит на мысль, что путешествующий литератор открывает тему как личную, поскольку этот герой-повествователь наиболее близок автору, и потому, что кавказские маршруты (проезд по Военно-Грузинской дороге) — путь русского интеллигента времени.

Другими словами, образ путешествующего литератора обладает художественной пластичностью, что позволяет ему ассоциироваться с

широким кругом прототипических личностей. Финал «Кавказца» является неким обобщением, вбирающим темы личной и общей судьбы, в нем собраны все возможные представляющие тему герои: настоящие, грузинские, статские кавказцы, среди них неназванные герои всего текстового пространства зрелой прозы Лермонтова. Он (финал), представляется эмоциональным итогом бесплодного существования человека. Косвенным подтверждением этой мысли можно было бы считать выразительную деталь, связывающую начало зрелого прозаического творчества Лермонтова и конец — позднего, деталь, имеющую известный символический потенциал: шесть быков в «Бэле» вызывают ощущение силы и ожидания — две верховые клячи в «Кавказце» — уныния и пустоты. Последняя фраза «Кавказца», пусть и относится к типу статских кавказцев, являет столь характерное для Лермонтова смешение интонаций горечи и сарказма: «Послужив там несколько лет, он обыкновенно возвращается в Россию с чином и красным носом» [VI, 351].

Таким образом, последние слова «Штосса» («он решился»), возможно, открывают перспективу будущей литературы Лермонтова, очерк «Кавказец» оказывается послесловием к его творчеству.

Последнее утверждение может показаться непоследовательным, поскольку после повести «Штосс» и очерка «Кавказец» в мае – июне 1841 года были созданы, пожалуй, вершинные лирические произведения Лермонтова, такие как «Утес», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Выхожу один я на дорогу…». Однако они, как «Штосс» и «Кавказец», являют художественный итог жизни и творчества Лермонтова и, возможно, основание будущей его литературы.

Заключение

I

Проза М.Ю. Лермонтова создается в течение 8-ми лет и 9-ти месяцев, со второй половины 1831 г. до апреля 1841 г. и насчитывает 7 произведений: неоконченные романы «Вадим» (редакторское название), «Княгиня Лиговская», отрывок начатого произведения «Я хочу рассказать вам», авторизованный список сказки «Ашик-Кериб», роман «Герой нашего времени», очерк «Кавказец», текст повести «Штосс» («У графа В. был музыкальный вечер»). Кроме перечисленных, к прозаическим текстам Лермонтова относят ученическое сочинение «Панорама Москвы», наброски разного характера и назначения, эпистолярий. Названные тексты не являются художественными произведениями и привлекались к анализу прозы Лермонтова при необходимости.

Проза Лермонтова разделяется на четыре периода и по отношению ко всему творчеству поэта осуществляется *прозаическими волнами*. Первый период представляет роман «Вадим» (вторая половина 1831 – 1834 гг.) и выполняет функцию обобщения всего раннего творчества Лермонтова (лирику, поэмы и драмы). Роман «Княгиня Лиговская» (1836 – 1838 гг.) служит завершением творческого поиска Лермонтова (1833 – 1837 гг.). Набросок «Я хочу рассказать вам» (предположительно 1836 г.) рассматривается как эскиз к роману «Княгиня Лиговская». Сказка «Ашик-Кериб» (1837 г.) является одновременно разделяющим и связывающим романы «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени» (1837 – 1841 гг.) в идейно-мотивном отношении. Роман «Герой нашего времени» по времени написания совпадает с произведениями зрелого периода творчества Лермонтова и включает в пространство текста весь диапазон лирических тем и мотивов, идейно-философскую проблематику поэмного дискурса и художественный опыт предшествующей драматургии. Поздний период прозы Лермонтова (1841 г.), очерк «Кавказец» и повесть «Штосс»,

характеризуют две группы противоположных факторов: обобщение предшествующей тематики (очерк «Кавказец») и развитие прозы («Штосс») в условиях новой парадигмы русской литературы. Особую роль поздняя проза Лермонтова играет по отношению к лирике построманного периода лермонтовского творчества, она насыщена интонациями прощания и подготавливает философскую высоту произведений мая – июня 1841 г.

II

Начало работы по написанию первого романа («Вадим») неточно датируется 1832 г. Анализ ранних произведений Лермонтова позволяет утверждать, что и замысел романа, и его первые наброски относятся ко второй половине 1831 г. Сопоставление текста романа с письмом автора М.А.Лопухиной от 28 августа 1832 г., содержащем первое еупоминание о романе, показывает, что к этому моменту было написано не менее 9 глав, что дезавуирует опору на частные воспоминания (А.Меринский).

Работа над романом была прервана в 1832 г. в связи с резким изменением плана дальнейшей жизни и в связи с кризисом творческого характера. Возобновление работы над романом происходит в 1833 г., если отнестись к воспоминаниям Меринского некритически. Окончание первого этапа творчества Лермонтова приходится на время перерыва работы над «Вадимом», т.е. август 1832 г. К этому времени проза получает жанрово-стилевую полноту выражения (лирика, поэмы, драмы, проза).

В основу изучения художественного генезиса романа «Вадим» берется ранняя лирика Лермонтова; поскольку в ней ярче проявляются глубинные мотивировки событий в романе; его тематическую структуру представляют 4 компонента: *пейзаж как состояние мира*, *сюжетная основа как событие, герой как субъект художественного бытия, характеристики героя как качество деятельности человека в мире.* Названные содержательные аспекты романа соотносятся с ранней лирикой Лермонтова в полном объеме, в которой отражены грани сюжета (личная история, бунт, любовный

конфликт) и субъектные характеристики. Роман «Вадим» как *художественный организм* вырастает в лирической среде, его породившей.

Наибольшая близость между романом «Вадим» и ранними поэмами обнаруживается в циклах исторических поэм, астральных и первых редакциях поэмы «Демон», кавказских поэм. Заслуга Лермонтова в русской литературе времени состоит в преодолении в ранних поэмах мощной характерологической традиции романтизма и создании на ее основе национального характера, личности сильной, полной жизни и способной к успеху.

Содержание романтической драмы «Испанцы» (1830) определяется страстями героев, которые заставляют их действовать и совершать поступки. . Повествование в «Вадиме» подготавливается в языке драм «Люди и страсти» и «Странный человек» (1831), некоторых сюжетных положениях, а также в *обещании* идейной перспективы романа «Вадим».

На этапе создания романа «Вадим» формируется система изобразительных средств прозы Лермонтова: применение приемов живописи, стремление к максимальной выразительности и наглядности в описательных контекстах, в раскрытии возможностей слова как средства пластичного изображения мира, влияние романтизма, и современных веяний в литературе. В применении этих приемов обнаруживается системность и их функциональная значимость — жанровая, сюжетно-композиционная и идейная.

Определение границ периодов прозы Лермонтова связано с местом и ролью прозаического произведения в контексте остального соотносимого по времени творчества писателя и может не совпадать с его общей периодизацией. Роман «Вадим» рассматривается как произведение, с одной стороны, вбирающее в себя весь первый период творчества (1828–1832) в его жанрово-родовом спектре и в этом отношении являющееся *итоговым*, и открывающее второй период (1833–1836/7) — с другой. Начало работы над

главным прозаическим произведением второго периода — романом «Княгиня Лиговская» — приходится на 1836 г., в 1837 г. она останавливается, а в 1838 г. Лермонтов вовсе прекращает писать неразвившийся роман. Таким образом, роман «Княгиня Лиговская» захватывает до полутора лет третьего, зрелого периода творчества. Роман «Вадим» оказывается способным объединить два *возраста* (ранний и молодой) художественной деятельности Лермонтова, роман «Княгиня Лиговская» — обозначить переход к зрелому этапу творчества (1837–1841 гг.)

III

Во втором периоде (1833–1836) отмечается творческая пауза: Лермонтов создает значительно меньшее по сравнению с прежним периодом количество художественных текстов, вовсе не обращаясь к лирике, за исключением 7 стихотворений. Источником творческой энергии для Лермонтова была потребность в любви, ее ослабление и лирическая пауза приходятся на время между поражениями юношеских увлечений Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Лопухиной (1830–32 гг.) и замужеством В.А. Лопухиной (1835–36 гг.), положившим конец этому состоянию.

В результате Лермонтов работает над драмой «Два брата», создает первый набросок стихотворения «Молитва» и приступает к разработке сюжета романа «Княгиня Лиговская», который, повествуя об измене и растерянности перед ней героя, оказывается вне перспективы быть завершенным.

Наибольшее влияние на жанрово-стилевые поиски Лермонтова-прозаика (1831–1837 гг.) оказала европейская литература, получившая у Лермонтова национальное преломление, прежде всего, авторское и самобытное. Протеизм текстов Лермонтова является способом выражения общезначимого и ценностного, представляя собой не подражательность или зависимость, а феномен со-творения.

Личный сюжет «Вадима» формируется под влиянием произведений трех основных направлений отношения *неба и земли* (Дж.Г. Байрон, Т. Мур, В. Скотт, А. де Виньи); скепсис, потребность в обретении разумного, полноценного и гармоничного бытия (И.В. Гете); вечные, имеющие архетипическую структуру ситуации с их общечеловеческим значением и запечатленным в них нравственным законом (В. Шекспир).

Сопоставление прозаических текстов Лермонтова 1832–1837 гг. с произведениями Р. Шатобриана («Атала»), В. Гюго («Бюг-Жаргаль», «Собор Парижской Богоматери», А. де Виньи («Неволя и величие солдата»), В. Скотта («Мармион», «Черный карлик», «Похождения Найджела») показывает, что художественным своеобразием романтического историзма Лермонтова явилось утверждением со-объемности личности и исторического процесса.

В прозе Лермонтова второго периода творчества обнаруживается тенденция смещения сюжетного фокуса с исторического на современность (от «Вадима» к «Княгине Лиговской»). К середине 1830-х гг. обогащается литературный контекст прозы Лермонтова. В «Княгине Лиговской» получила развитие тема, связанная с образами скорбника, меланхолика, эгоиста, в высших своих достижениях получившая выражение в произведениях Ф.Р. Шатобриана («Рене», 1801), Э. де Сенанкура («Оберман», 1804), Б. Констана («Адольф», 1806), Дж. Г. Байрона («Лара», 1814); во втором периоде творчества усложняется лермонтовская типология героя, основывающаяся не на относительных, т.е. зависящих от времени, социума, обстоятельств и прочих факторов, а от постоянных, врожденных человеку качествах и свойствах — любой конфликт осознается, прежде всего, в онтологическом и аксиологическом аспектах бытия человека. Вадим в первом романе Лермонтова оказывается героем *разнопотенциальным*, вбирающим в себя черты не только разных, но и противоположных героев (благородство Бюг-Жаргаля и злобность карлика Хабибры, неистовое

безумство Клода Фролло и подвижничество в любви Квазимодо). Вадим явился героем, путь которого должен был привести к любви, приятию жизни и прощению людей.

В раннем творчестве Лермонтова феномен любви окружается мотивами верности, искушения, ревности, измены, мотив измены является ключевым сюжетным фактором в «Вадиме» и «Княгине Лиговской», что наиболее последовательно выразилось в истории отношений Жоржа Печорина и Веры Лиговской. В 1831–1837 гг. *измена в любви* осознается Лермонтовым-художником как *измена любви*, т.е. предстает не столько как частный факт, а искажение самой ее сущности. Второй этап творчества Лермонтова отмечен двумя основными тенденциями в развитии концептуального значения мотива измены: измена как фатальная неизбежность («Маскарад») и как экзистенциальный тупик для человека («Два брата», «Княгиня Лиговская»). Отмеченная проблематика определяет главный стилевой принцип прозы Лермонтова и его творчества в целом — автобиографизм.

Феномен автобиографизма обнаруживается во всем объеме творчества Лермонтова. Наибольшую роль в развитии темы любви во втором периоде прозы Лермонтова сыграл автобиографизм драматургии поэта: («Маскарад» и «Два брата» (1835–1836), подготовительное значение для которых имели ранние драмы «Menschen und Leidenschaften", "Странный человек". В «Маскараде» проблематика драмы вынесена в предельно обобщенный *шекспировский* контекст, в связи с чем ослабевает видимая связь с личной биографией. Автобиографизм в «Маскараде» не столько *замечается,* сколь *извлекается*, драма насыщена *ожиданием измены*, которой для Лермонтова стало замужество Лопухиной в 1835 г., в самый разгар работы над пьесой.

В драме «Два брата» способ представления героя как выделения в его образе двух идей в творчестве Лермонтова весьма продуктивен. Перспектива создания героя, объединяющего в себе антиномические начала, сказывается в

дальнейшей прозе, через «Княгиню Лиговскую» к «Герою нашего времени». В этой связи очень важна смена имени героя: от *драматургического, экзистенциального* героя — Арбенина — к *прозаическому, универсальному* Печорину. Драма «Два брата» представляет собой необходимость осознать измену любви как личное несчастье, отсюда и *беспощадный а*нализ себя как художественной личности, диагностика своего душевного состояния.

Иной ракурс автобиографизма рассматриваемого периода в контексте поражения любви представляется в стихотворении «Молитва (1836–1837). Мы полагаем, что по духу стихотворение могло быть создано только после *неистового* пафоса «Двух братьев» «Молитва» явилась первым в творчестве Лермонтова художественным утверждением идеала любви, усмиряющего душевную смуту героя в «Княгине Лиговской». В романе был сделан первый шаг — отделение суетного от непреходящего.

Третье произведение автобиографичского характера отрывок «Я хочу рассказать вам» завершает тенденцию к смещению фокуса внимания в изображении к*атастрофы* любви, в «Двух братьях» оно обращено на себя в представлении героев драмы; в «Демоне» и «Молитве» — на «деву невинную»; в «Я хочу рассказать вам» Лермонтов намеревается разгадать «непонятную женщину», историю которой хочет рассказать, и это намерение перейдет в «Княгиню Лиговскую».

Незавершенный роман «Княгиня Лиговская» начат Лермонтовым в 1836 г. непосредственно после написания драмы «Два брата» — биографический и творческий факт, подтверждающий преемственность основного конфликта двух произведений. Сюжет романа организует любовный конфликт, имеющий в основе мотив измены. Работа над романом продолжалась весь 1836 г, была прервана в начале 1837 г., в связи с гибелью Пушкина, стихами Лермонтова «На смерть поэта», делом о «непозволительных стихах» и арестом. Мысль о развитии сюжетной линии Печорин — Кн. Лиговская была оставлена предположительно в мае 1837 г.:

письмо к М.А. Лопухиной свидетельствует о переносе творческого интереса Лермонтова на новый сюжет. Полная остановка работы над романом признана в письме к С.А. Раевскому от 8 июня 1838 г. Роман «Княгиня Лиговская» имеет автобиографическую основу: в нем отразился жизненный опыт автора, основные герои романа имеют прототипов в реальности, в нем продолжаются традиции Грибоедова в «Горе от ума» и ранней драмы «Странный человек». В романе развивается наиболее существенный принцип творчества Лермонтова. до 1837 г.: художественно освоить действительность и наметить перспективу преодоления жизненного противоречия.

В соответствии с логикой и историей развития русской прозы 1830-х гг. и ее жанрово-стилевых тенденций Лермонтов оставляет романтический стилевой дискурс к 1834 г. Роман «Княгиня Лиговская» содержит натуралистические и социальные черты как следствие художественной адаптации стиля Гоголя, а также признаки социального, исторического, изобразительного фона светской повести 1830-х гг. Непосредственным литературным источником «Княгини Лиговской» является роман Пушкина «Евгений Онегин». Жанр романа «Княгиня Лиговская» определяется как первый социально-психологический реалистический роман в русской литературе, преодолевающий инерцию подражательности европейской литературе.

Роман «Княгиня Лиговская» задумывался как литературный опыт, призванный художественно освоить и тем самым преодолеть ситуацию поражения любви (Ивановский цикл, драма «Странный человек, роман «Вадим»). Образ главного героя романа Жоржа Печорина является второй после оборванного романа «Вадим» (1831–1834) попыткой создания романного образа героя времени — типа лермонтовского человека.

Введение в сюжет образа бедного чиновника, который своими душевными качествами и моральными установками в перспективе развития романа может соперничать с главным героем, свидетельствует о стилевом и

идейном новшестве в прозе Лермонтова. Возможно, Лермонтов предполагал в разработке сюжетных коллизий с участием Красинского путь к преодолению закона поражения любви, но не нашел достаточных художественных оснований для его осуществления. Напротив, в «Герое нашего времени» Печорин был восстановлен в правах единственного героя, и его образ стал средоточием всех сюжетных нитей и духовных смыслов произведения. Образ Красинского утратил перспективу позитивного развития, более того, в «Княгине Лиговской», образовывалась литературная среда для возникновения образа Грушницкого.

Важнейшим фактором происхождения героя ранней прозы Лермонтова является сюжетная ситуация. Именно она придает устойчивые и релевантные признаки образу, определяет его статус в художественной реальности произведения. Образ Вадима складывается в двух мощных сюжетоорганизующих ситуациях: личная история, задающая энергию мести для развития сюжета, и масштабное историческое событие. Эти ситуации находились в явном противоречии, поэтому и роман не мог быть завершен в силу разноприродности его сюжетных источников. В «Княгине Лиговской» единственной сколько-нибудь отчетливой сюжетной ситуацией, способной дать начало и продолжение роману, оказалась измена девичьей любви Верой Лиговской. Этот свершившийся факт оказался необратим в пределах ценностной философии Лермонтова, что воспрепятствовало дальнейшей разработке сюжета.

Письмо Раевскому (ноябрь – декабрь 1837 г.), содержащее эпизод заболевания Лермонтова по приезде в Ставрополь, (вторая половина апреля – начало мая 1837 г.) свидетельствует о переводе проблематики любви на иной — духовный — уровень в повести «Княжна Мери» (введение евангельских аллюзий на повествование об исцелении расслабленного (Иоанн 5: 1–16, Матфей (9: 2–7, Марк 2: 1–12, Лука 5: 17–26)), повествование о Христе и Самарянке (Иоанн 4: 6–19) и сопутствующие сюжетные ситуации.

IV

1837 г., разделивший раннюю прозу Лермонтова («Вадим» и «Княгиня Лиговская») и «Герой нашего времени» (к этому году относится начало работы над романом), следует считать поворотным временем в художественном сознании Лермонтова-прозаика. Этим годом и датируется запись Лермонтовым сказки «Ашик-Кериб», в которой создан образ идеальной любви. В творчестве Лермонтова начинает определяться четкий принцип: любое повествование о любви определяло ясное представление об идеале, что позволяло художнику упорядочить частные, поверхностные, как казалось случайные, любовные ситуации. Любовь, освобожденная от психологических, личностных, драматических наслоений, модифицирующих ее суть, становится, начиная с 1837 года, своего рода ориентиром для Лермонтова. Так, каждая из любовных коллизий в «Герое нашего времени» содержит типологическую версию «неидеальности» земной любви; эти версии образуют системный характер. «Ашик-Кериб» безупречно выполняет роль «высокого ориентира» для Лермонтова-прозаика.

Круг идей, возникающих в творчестве Лермонтова, отличается благодаря их повторяемости во всем объеме текстов и решающей роли в них личности героя особым качеством единства; при этом, объединенные одной личностью, лермонтовские идеи непротиворечивы именно в силу явного преобладания *субъектности* творческого начала над *объектностью* предмета творчества, поскольку каждая идея вырастает из предыдущей, не отрицая, но восполняя ее неполноту. Таким образом, идеи в творчестве Лермонтова могут быть охарактеризованы двумя ведущими признаками: *подвижностью* и *неизменностью или постоянством их существа*. Постоянство круга идей творчества Лермонтова обусловливается тем фактом, что источником содержания любого произведения являются одни и те же глубинные вопросы, образующие в конкретных случаях разные сюжетные комплексы.

Феномен уникальной связности идейного пространства творчества Лермонтова поясняется двумя группами причин: в центре каждого текста писателя находится тождественный самому себе образ героя — *лермонтовский человек.* Внутренний мир этого героя обнаруживается в четырех сферах — интеллектуальной, душевной, духовной и деятельностной. Внешняя сторона жизни героя образует среду испытания того, насколько его ожидания адекватны реальности, однако и сама окружающая героя жизнь проходит проверку, степень строгости которой измеряется высотой и искренностью его запросов. Вторая причина состоит в том, что Лермонтов нашел для множества и разнообразия вопросов фундаментальные основания, позволившие объединить их в основные концентры проблематики своих текстов: феномен человека и его статус в мире; жизнь и смерть; человек как субъект отношение к миру; любовь; духовность.

Проблема *человек как субъект бытия* возникла в творчества Лермонтова в 1829г. и оставалась основной на всем его протяжении. Художественное освоение названной проблемы включало следующие аспекты: отделение человека как духовного и волевого феномена от власти природы; определение человеком своего места через отношение к Богу; обретение суверенности, независимости от ангельской или демонской сущностей; осознание личности как родового человека (в социально-исторической и культурной перспективе); осмысление сущности человека, представление о душе, представление любви как всеохватного феномена бытия человека.

Мистерия отношений «душа человека — природа» получила художественное осмысление у Лермонтова в сюжете о водной деве Ундине в повести романа «Герой нашего времени» «Тамань», обобщающей тему переживания водной стихии как онтологической сущности во всем объеме лермонтовской литературы. Сохранение души человеком становится сюжетным фокусом событий в повести, как и квинтэссенцией ее смысла.

Лермонтов создает мистерию постоянной борьбы порядка, человека и хаоса, стихии, при этом они не сражаются в наивном представлении, как явленные вовне сущности, а противоборствуют в условиях рефлексии нового времени.

Основной эмоцией, определяющей отношение человека к Богу на раннем этапе прозы Лермонтова, выступает чувство обманутости и оставленности. Следствия этого чувства проявляются в упреке Богу, претензии на роль демиурга, независимость, мятеж. Источник отмеченного отношения человека к Богу следует видеть в двух аспектах романа — его проблематике и характере героя. В сочетании двух планов: первый порожден неистовостью романтического героя и вселенским характером его притязаний; второй обнаруживается в широчайшем диапазоне проблематики, охватывающей философские и социальные вопросы человеческой жизни.

Все повести «Героя нашего времени», не апеллируют непосредственно к проблематике отношения человека к Богу, тем не менее, связаны между собой духовными смыслами и сюжет каждой из них имеет своим глубинным источником ситуацию, адекватную этим смыслам. В двух случаях в тексте романа высказывается подлинное, свободное от личного смущения, суеты и тщеты отношение к Богу как Высшему Судии: в записи от 3 июня дневника Печорина: «Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» и в Предисловии к роману, написанному 1841 г.: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!». К последней фразе восходит смысл книги.

Кульминационным центром сюжета каждой повести является так называемая *пограничная ситуация*, в которой герой оказывается между жизнью и смертью. Именно в совокупности причин, по которым она складывается, и деятельности героя в ней можно обнаружить в самой глубине, основании его образа фундаментальные ценности, определяющие его суть. как духовные константы его личности. В соответствии с числом пограничных ситуаций этих констант — пять, выражаются они посредством

своего рода *максим;* названные в порядке следования повестей, которые составляют духовный фундамент, на котором создается образ главного героя: любовь, создаваемая людьми между собой, должна быть только равной; человек не должен уклоняться от ответа за им содеянное; человек в столкновении в хаосом должен сохранить душу, обретенную им при рождении; истинное содержание жизни человека определяет знание правды о себе и безусловная верность мечте о любви; человек должен принимать бытие как данность и свою деятельность в жизни понимать как ее постижение.

В творчестве Лермонтова жизнь, смерть и любовь являются ключевыми понятиями бытия человека. Своеобразие художественного решения проблематики жизни и смерти у Лермонтова состоит в следующих положениях:

– Противоречие между жизнью и смертью возможно преодолеть только в осуществлении любви.

– Становление позитивной, восходящей идеи у Лермонтова проходит путь от отрицания смерти к утверждению бессмертия; осознание которого осуществляется в эволюции от наивного понимания бессмертия как *неумирания* до вечной жизни, обретаемой в любви.

– Национальная особость в художественном освоении феноменов смерти, любви и жизни у Лермонтова проявилась в утверждении нераздельности идеала и реальной жизни человека, равновеликость, а не адаптация идеала к ней.

Прозаическое творчество Лермонтова организует три типа мироотношения: ненависть, презрение и любовь; они начали складываться в этико-философскую систему в работе над романом «Вадим» и их взаимодействие определяло как развитие сюжета, так и формирование смысла романа. «Княгиня Лиговская» в этом плане явилось произведением переходного значения — в нем аккумулировалась, но не нашла

художественного воплощения проблематика отношения человека к миру. В «Герое нашего времени» эта проблематика получила свое концентрированное идейное и художественное выражение и обрела системную строгость и завершенность в повести «Княжна Мери». Отношения *ненависть—любовь* представили глубинную структуру смысла повести, атмосферой *презрения* проникнут *внешний* сюжет. Нравственно-философский аспект рассматриваемой проблематики может быть сформулирован в следующем обобщении: Жизнь людей в *презрении* проходит вне понимания антиномий *ненависть/небытие—любовь/бытие*, поэтому и человек, живущий в *презрении*, оказывается посторонним, т.е. вне выбора «за» или «против».

Присутствие духовного, или духовность как фундаментальная категория творчества Лермонтова обнаруживается во всем пространстве его творчества

Опорными для определения сути названной категории являются понятия *нравственно-философский* и *нравственно-религиозный*, основу которых составят категории *провиденциальное, нравственное, истинное.* Отсюда *духовное* или *духовность* представляется как единство *провиденциального, нравственного, истинного,* где *провиденциальное* указывает на причину вещей, *нравственное* — природу сущего, *истинное* — путь, по которому следует человек.

Соположение откровения Писания и фрагментов мирского произведения — осознанный прием Лермонтова, и применяется он с целью насытить художественный текст высоким духом. Духовность лермонтовского текста порождается не простым включением в него высших и глубоких контекстуальных фрагментов иной природы, а их художественным взаимопроникновением.

В зрелой прозе Лермонтова изображение феномена любви и принципы создания любовных конфликтов в произведениях радикально изменяются.

Запись сказки «Ашик-Кериб» (1837) обозначила душевный и интеллектуальный поворот в освоении проблематики любви, произошло ясное и последовательное разделение частного в любви и общезначимого, выразившееся в художественных идеях произведений писателя.

Изменения в прозе Лермонтова имели три следствия: основу любовного конфликта составляет осознанная автором концепция; исчезает автобиографизм как стилевая доминанта; любое повествование о любви утрачивает личный характер.

Главным среди других текстов для выражения идеи и смысла любви у Лермонтова в «Герое нашего времени» является повесть «Бэла». Сюжетная ситуация похищения любви, лежащая в основе повести, репрезентирует идею всего романа. Ситуация носит универсальный характер и содержит неисчерпаемый диапазон смыслов,

Похищение Бэлы предстает как последний, завершающий жизнь героя поступок. Линеарное и круговое изображение событий в романе предназначено выразить мысль: герой в начале книги совершает роковую ошибку, до конца книги его жизнь насыщена поиском любви, затем возвращается назад, в начало, и вновь похищает Бэлу. Таков круговорот общей жизни, в который частная жизнь *вписывает* свой круг.

Поступок Печорина понимается в трех рефлексиях: бытовой, экзистенциальной и духовной. Во-первых, он представляет собой авантюрное предприятие в рамках сюжета любви просвещенного европейца и дикарки; во-вторых, герой предпринимает дерзкую и безрассудную попытку вернуться в начало жизни, решается обновить себя; в-третьих, Печорин совершает попытку восхищения, создания любви человеком вместо дарованной Богом.

V

Поздний период прозы Лермонтова является, с одной стороны, продолжением предыдущего творчества, главным образом, поэтики романа «Герой нашего времени», и представляет опыты создания произведений в

рамках новой парадигмы русской литературы — с другой. Наиболее существенными для творческой разработки оказывались три аспекта повествовательной стратегии писателя. Первый связан с соотношением биографического и творческого. Биографическое служило продвижению и воплощению творческих идей художника и отличалось от подавления художественного автобиографическим контекстом.

Вхождение в большую прозу юного Лермонтова могло основываться только в сочетании литературной потребности времени (исторический роман) с атмосферой детских и юношеских лет. Опыт петербургской жизни второй половины 1832 — первых месяцев 1837 гг. позволил Лермонтову *перенести* проблематику первого периода на иной художественный уровень, обогатить ее в тематическом и идейно-стилевом отношении. *Кавказские сюжеты* «Героя нашего времени» явились необходимым условием для *отвлечения* от реальности русской жизни предыдущих романов и создания произведения, вобравшего в себя все ведущие жанровые потоки европейского романа 1820–30 гг. Весенние месяцы 1841 г. были насыщены атмосферой стилевого поиска в русской литературе времени, в ходе которого появилась «Штосс» и «Кавказец». Принципиальным является вопрос преемственности по отношению к предшествующей прозе и динамики ее развития

Второй аспект выражается в развитии субъектосферы повествования, которую представляют литературные категории *автор — повествователь — герой.* В прозе Лермонтова наблюдается тенденция к последовательному выделению героя как суверенной личности — явление принципиально новое в русской литературе.

В романе «Вадим» герой выступает как alter ego автора, автор обречен стать alter ego Вадима, поэтому автор и герой не могут проявляться в тексте как независимые романные сущности. Причиной тому является лирическая

природа романа «Вадим», и герой в нем выступает, прежде всего, как лирический субъект.

В романе «Княгиня Лиговская» главный герой отстранен от автора и менее от него зависим, чем в «Вадиме», где они едва различимы. Герой, Жорж Печорин волен поступать так, как требует не авторская воля, но в соответствии с логикой самообнаружения своей личности.

В следующем романе «Герой нашего времени» автор прибегает к повествованию от первого лица. Такой выбор не приводит к традиционной демиургической роли автора как создателя текста, поскольку в произведение введены четыре повествователя: путешествующий литератор, Максим Максимыч, Печорин и сам автор. Каждый из четырех повествователей выполняет свою роль в создании образа героя времени, т.е. подчинен достижению общей цели, тем не менее сохраняет индивидуальность и суверенность. Эмпирический автор делегирует свои функции о*стальным* повествователям, ревностно следя за тем, чтобы не спутать их голоса. Таким образом, фабульное повествование осуществляется путешествующим литератором и Печориным, однако заглавие роману дается и определение его главной темы делается самим Лермонтовым и повествователем в предисловии к роману, сопрягающими составляющие его части в единое целое. Отсюда следует, что роман мог быть написан только от первого лица.

Одной из ведущих причин написания очерка «Кавказец» явилась необходимость компенсации личностного начала в образе Максима Максимыча как повествователя. Герой повести «Штосс» Лугин изображен так, что его решения и поступки совершенно самостоятельны, и автор не может оказывать на них направляющего воздействия.

Создание индивидуальных и суверенных героев требует проникновения в их внутренний мир, что ведет к возникновению и развитию художественного феномена психологизма. В творчестве Лермонтова психологизм представляет особое качество его прозы: чрезвычайную

авторскую субъективность, породившую принципиальную субъектность, прежде всего, ее главных героев, что означило начало нового стилевого течения в русской литературе. Психологизм как стилевое явление в прозе Лермонтова берет начало в «Княгине Лиговской» с той оговоркой, что психологические мотивировки поведения Жоржа Печорина как героя ограничиваются личной позицией автора (неизбежное следствие автобиографизма как источника сюжета романа). В полной мере психологизм проявился в поэтике романа «Герой нашего времени» в сюжетных мотивировках; переживаниях героев и их поведении, прежде всего, Печорина; представлении героев как индивидуальностей, их личностных характеристиках; выражении смысла и идей произведения.

Стилевое качество психологизма проявится и в последнем прозаическом произведении Лермонтова («Штосс»), но на других художественных основаниях.

Психологизм в прозе Лермонтова оказался востребованным важнейшим элементом стиля, который отражал изменения отношения к герою произведения как к субъекту жизни, потребность в котором проявилась с рубежа XVIII–XIX вв. в европейской литературе. Отмеченная тенденция вызвана социально-историческими потрясениями отмеченного времени, в ней обнаруживался процесс гуманизации общества, выделения человека и его существования, стимулировавший возникновение нового стилевого феномена — экзистенциальная литература. Содержание терминологического сочетания *экзистенциальная* литература имеет в основе понятие экзистенции (существование) и носит всеохватный характер как онтическое (порядок сущего) VS онтологическому (порядок бытия). Развитие экзистенциальных идей сопровождалось появлением антропоцентрических философских систем (А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор и др.) и соответствующих эстетических практик, в которых выражалось начало новой литературной эпохи и потребность выхода из кризиса европейского

сознания, В литературе этот процесс порожден Э. Гофманом («Житейские воззрения кота Мурра» и др.) и поддержан О. де Бальзаком («Шагреневая кожа» и художественная идея «Человеческой комедии»), философской лирикой А. Пушкина, «Ревизором» и петербургскими повестями Н. Гоголя, мистическими опытами В. Одоевского, творчеством М. Лермонтова.

Касательно основных направлений постромантического литературного стиля, выделяется два наиболее заметных и продуктивных. Во всей европейской литературе детерминистское художественное мышление порождает и развивает реализм, в отечественной литературе получает распространение критический реализм. Романтизм, исчезая как ведущее стилевое явление времени первой трети XIX века, оставил свое главное достижение — человека (литературного героя) как субъекта бытия, ставшее основой для появления различных форм иррационалистических тенденций.

Первым условием, насыщающим существование человека смыслом, т.е. его оправдывающим, согласно современным Лермонтову концепциям экзистенции, является вера, для которой нет искушения, сомнений и греха. Вера как экзистенциальное состояние цельности личности является смысловым фокусом повести «Героя нашего времени» — «Фаталист».

Вторая сфера проблематики экзистенциальной литературы касается проблемы содержания жизни человека. Наиболее полно названная тема получает развитие в повести «Княжна Мери», присутствующая, однако, во всем пространстве романа «Герой нашего времени»: и в «Бэле», и в повестях «Журнала Печорина». Согласно смыслу повести «Княжна Мери», содержание жизни составляют две духовные сущности — любовь и правда.

С экзистенциальной сутью любовного конфликта в «Княжне Мери» коррелирует по содержанию и пафосу «Дневник Обольстителя» Серена Кьеркегора (1843). Сюжет обольщения рассматривается как «опыт эстетического самопознания личности»; Лермонтов и Кьеркегор выражают

новый «для тогдашней умственной ситуации Европы — взгляд на проблему человека».

Каждая из повестей «Журнала Печорина» заключает идею непременных экзистенциальных категорий жизни человека, представленных в произведении в их естественной последовательности: «Тамань» — рождение, «Княжна Мери» — жизнь, «Фаталист» — смерть».

Последние прозаические опыты Лермонтова — очерк «Кавказец» и повесть «Штосс» представляют собой полноценные художественные произведения. Повести Гоголя из сборника «Арабески» («Невский проспект», «Портрет» и «Записки Сумасшедшего») были хорошо известны Лермонтову и послужили источником поэтики и идей для написания «Штосса». Повесть «Штосс» развивает, три основные экзистенциальные темы эпохи — вера человека, содержание жизни человека, адаптация человека к социальным условиям жизни, сосредотачиваясь на проблематике последней.

История Лугина представляет жизнь и путь человека в экзистенциальной рефлексии, она проходит три стадии, как три части или главы в повести. В первой части Лугин испытывает томление, неблагополучие, уныние и продолжать такое существование не может. Таинственный зов увлекает героя сменить ситуацию его жизни, поэтому вторая часть — это выбор человека и дорога к изменению. И третья часть собственно сама жизнь, беспощадная, опасная как игра, в которой человек всегда терпит поражение, и чтобы преодолеть предначертанный трагический исход, он должен погибнуть или решиться — «и он решился» (обещание будущего творчества о пути человека).

В очерке «Кавказец» описывается социальное, этнокультурное явление — русский офицер, служивший на Кавказе, но речь в нем идет не столько о группе людей, объединенных определенными характеристиками, — сколько *общей судьбой.* В «Кавказце» впервые в прозе Лермонтова в законченной

форме представлена жизнь человека в новой для литературы *экзистенциальной рефлексии* — художественного переживания человеческого существования с позиции его назначения, цели, смысла.

Последние слова «Штосса» («он решился»), возможно, открывают перспективу будущей литературы Лермонтова, очерк «Кавказец» оказывается послесловием к его творчеству.

Публикации Г.В. Москвина по теме диссертации

1. *Москвин Г.В.* Библейские реминисценции в повести «Княжна Мери» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2000. № 3. С. 7–17.

2. *Москвин Г.В.*FinitalaComedia (Об иноязычном дискурсе в прозе Лермонтова) // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 19. М.: МАКС Пресс, МГУ. 2001. С. 130–137.

3. *Москвин Г.В.* Так прошло около часа (к вопросу о композиции смысла «Тамани») // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2002. № 2. С. 109–115.

4. *Москвин Г.В.* Как построен роман М.Ю. Лермонтова Герой нашего времени // Домашний лицей. 2002. № 3. С. 80–85.

5. *Москвин Г.В.* «…то были Шотландские Пуритане» (что читал Печорин перед дуэлью) // Язык. Сознание. Коммуникация. Т. 22. Москва: МАКС Пресс 2002. С. 114–132.

6. *Москвин Г.В.* К вопросу об элементе живописи в прозе М.Ю. Лермонтова (на примере романа «Вадим») // Язык. Сознание. Коммуникация. Т. 21. Москва: МАКС Пресс 2002. С. 148–158.

7. *Москвин Г.В.* Ранняя проза Лермонтова и европейская традиция // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2003. № 1. С. 7–23.

8. *Москвин Г.В.* Проблематика жизни и смерти в творчестве Лермонтова // Russian Studies / Institute for Russian, East European and Eurasian Studies. Seoul National University. 2003. Т. 13. № 2. С. 213–234.

9. *Москвин Г.В.* «...но где же Спаситель?» (к вопросу о библейских и литературных источниках одной фразы Печорина в «Тамани») // Язык. Сознание. Коммуникация. Т. 24. Москва: МАКС Пресс. 2003. С. 121–128.

10. *Москвин Г.В.* Начало прозы Лермонтова (К вопросу о датировке «Вадима») // Тарханский вестник. Т. 17. Пенза: ИПК Пензенская правда 2004. С. 82–92.

11. *Москвин Г.В.* Ранние исторические поэмы М.Ю. Лермонтова (к вопросу о жанрово-стилевых аспектах генезиса романа «Вадим») // Восьмые международные Виноградовские чтения. Проблемы истории и теории литературы и фольклора. Материалы конференции 23-25 марта 2004. Москва: Ин-кварто. 2004. С. 297–312.

12. *Москвин Г.В.* Замысел о Мстиславе Черном как прообраз романа «Вадим» // Лермонтовские чтения 2007. СПб.: Лики России 2008. С. 143–147.

13. *Москвин Г.В.* Типология любовного конфликта в прозе Лермонтова и французской литературе 20-30 гг. XIX века // Лермонтовские чтения 2008 СПб.: Лики России. 2009. С. 85–92.

14. *Москвин Г.В.* Полилог как структурное единство и повествовательная единица в прозе М.Ю. Лермонтова // Сборник статей международной научной конференции «Современные проблемы славянской филологии». Ун-т Чжен-Чжи. Тайбэй, Тайвань. 19-20 мая 2008. 2009. С. 265–274.

15. *Москвин Г.В.* Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб.: Лики России. 2010. С. 90–98.

16. *Москвин Г.В.* Запрос любви (источник и энергия прозы М.Ю. Лермонтова) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2011. № 2. С. 57–69.

17. *Москвин Г.В.* Сказка «Ашик-Кериб» и ее роль в любовном конфликте романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: русская и национальные литературы. Ереванский гуманитарный институт. Ереван. 2011. С. 152–167.

18. *Москвин Г.В.* Ранние кавказские поэмы М.Ю. Лермонтова и роман «Вадим» // Лермонтовские чтения 2010. СПб: Лики России. 2011. С. 90–98.

19. *Москвин Г.В.* Ранние драмы М.Ю. Лермонтова и юношеский роман Вадим // Лермонтовские чтения 2011. СПб.: Лики России. 2012. С. 147–160.

20. *Москвин Г.В., Виролайнен М.Н.* Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова «М.Ю. Лермонтов в русской культуре» (Москва, 6-8 октября: Санкт-Петербург, 9-11 октября 2014 г.) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2014. № 4. С. 161–174.

21. *Москвин Г.В., Пуряева Н.Н.* Юбилейная Лермонтовская конференция на филологическом факультете МГУ // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2014. № 6. С. 218–224.

22. *Москвин Г.В.* Первый период творчества М.Ю. Лермонтова (ранняя лирика) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2014. № 3. С. 107–116.

23. *Москвин Г.В.* «Аул Бастунжи» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 40.

24. *Москвин Г.В.* «Ашик-Кериб» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 41-42.

25. *Москвин Г.В.* Москва: Индрик. 2014. С. 41–42. «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 75–78.

26. *Москвин Г.В.* «Княгиня Лиговская» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 225–227.

27. *Москвин Г.В., Г.Б. Буянова, И.А. Киселева* «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 527–530.

28. *Москвин Г.В.* «Бородино» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 56–57.

29. *Москвин Г.В.* «Вадим» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик 2014. С. 62–64.

30. *Москвин Г.В.* Измена // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 179–180.

31. *Москвин Г.В.* Любовь // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева Москва: Индрик. 2014. С. 298–300.

32. *Москвин Г.В.* Ненависть, презрение. // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 333–335.

33. *Москвин Г.В.* Периодизация творчества М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик 2014. С. 366–367.

34. *Москвин Г.В.* Повествовательные жанры (роман, повесть, очерк) // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 380–382.

35. *Москвин Г.В., Н.Н. Пуряева, Ю.А. Фадеева* Шекспир Уильям // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. Москва: Индрик. 2014. С. 846–847.

36. *Москвин Г.В.* Герой прозы Лермонтова (Григорий Александрович Печорин) // М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Т. 2. СПб.: РХГА. 2014. С. 367–384.

37. *Москвин Г.В.* Песня Ангела в творчестве М.Ю. Лермонтова: откровение и таинство // Лермонтовские чтения 2013. СПб: Лики России. 2014. С. 56–65.

38. *Москвин Г.В.* Зачем я так упорно добиваюсь любви?.. (Суть любовной интриги Печорина в повести «Княжна Мери». К вопросу о духовном основании повести) // Stefanos. 2015. № 5. URL: http://stephanos.ru/index.php?cp=309&getNum=32 (Дата обращения 09.03.2021).

39. *Москвин Г.В.* Почему и зачем Печорин похитил Бэлу? // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж: Воронежский государственный университет. 2015. Т. 32. С. 43–55.

40. *Москвин Г.В.* Методическая организация представления романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова в школьном учебном процессе на современном этапе // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 8. С. 75–82.

41. *Москвин Г.В.* К вопросу духовности творчества М.Ю. Лермонтова. Обзор критики 1840-1914 гг. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2016. № 2. С. 78–88.

42. *Москвин Г.В.* Пророк: таинство преображения и жажда Истока (Пророческая тема в поэзии А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2016. № 2. С. 240–245.

43. *Москвин Г.В.* Интерпретация феномена ундины в творчестве Фридриха де ла Мотт Фуке (повесть «Ундина»), В.А. Жуковского (стихотворный перевод повести «Ундина», М.Ю. Лермонтова (повесть «Тамань») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2018. № 2. С. 252–257.

44. *Москвин Г.В.* Четыре портрета (эволюция словесного портрета романного героя М.Ю. Лермонтова – лермонтовского человека) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. № 2. С. 61–72.

45. *Москвин Г.В.* Эволюция прозы Лермонтова (от Веры Лиговской к княжне Мери) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2018. № 4. С. 124–134.

46. *Москвин Г.В.* Духовные константы личности главного героя как основа идейной структуры романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (Чем не может поступиться Печорин) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77. № 5. С. 62–68.

47. *Москвин Г.В.* Лирические источники поэтики романа М.Ю. Лермонтова «Вадим» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 3. С. 42–47.

48. *Москвин Г.В.* Психологизм прозы М.Ю. Лермонтова. К вопросу чтения и изучения романа «Герой нашего времени». Литература в школе. 2019. № 5. С. 2–7.

49. *Москвин Г.В.* «Смешно и досадно» (повествовательная интермедия в повести «Княжна Мери» – ночь перед поединком) // Филология: научные исследования. 2020. № 9. С. 1–10.

50. *Москвин Г.В.* Очерк «Кавказец» как феномен экзистенциальной парадигмы в прозе М.Ю. Лермонтова // Litera. 2021. № 3. С. 19–28. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35041 (дата обращения: 01.03.2021).

51. *Москвин Г.В*. Замысел произведения о Мстиславе Черном как источник сюжета романа М. Ю. Лермонтова «Вадим» // Litera. 2024. № 7. С. 63–70. – DOI 10.25136/2409-8698.2024.7.71313.

52. *18. Москвин Г.В*. К вопросу о начале экзистенциальной прозы М. Ю. Лермонтова // Litera. 2024. № 8. С. 1–8. – DOI: 10.25136/2409-8698.2024.8.71312

Библиография

Источники

53. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: Первое полное издание В.Ф. Рихтера / Под ред. П.А. Висковатова. М.: Типо-литография В.Ф. Рихтера. 1889–1991.

54. *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений в 5 томах / Под. ред. и с примеч. Д.И. Абрамовича. СПб: Разряд изящной словесности. Тип. Акад. Наук. 1910–1913.

55. *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений в 5 томах под ред. Эйхенбаума. М.-Л.: Академия. 1935–1937. Т. V. 649 с.

56. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в шести томах. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. VI. 900 с.

57. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в 2 т. / Примечания И.С. Чистовой. Т. 2. 1990. 702 с.

58. *Лермонтов М.Ю.* Бэла // Отечественные Записки. 1839. № 3.

59. *Лермонтов М.Ю.* Фаталист // Отечественные Записки. 1839. № 9.

60. *Лермонтов М.Ю.* Тамань // Отечественные Записки. 1840. № 2.

61. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. СПб.: Изд. И. Глазунова. 1840.

62. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. СПб.: Изд. И. Глазунова. 1841.

63. *Лермонтов М.Ю.* Я хочу рассказать вам // Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр. В.А. Соллогубом, изданный А. Смирдиным. СПб. Кн. I. 1845.С. 87–91.

64. *Лермонтов М.Ю.* Штосс (У графини В. был музыкальный вечер...) // Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр. В.А. Соллогубом, изданный А. Смирдиным. СПб. Кн. I. 1845.С. 71–87.

65. *Лермонтов М.Ю.*Ашик-Кериб // Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр. В.А. Соллогубом, изданный А. Смирдиным. СПб. Кн. 2. 1846. С. 159–167.

66. *Лермонтов М.Ю.* Кавказец // Минувшие дни (публ. Н.О. Лернера). 1929. № 4. С. 22–24.

67. *Лермонтов М.Ю*. Панорама Москвы // Соч. под ред. Висковатого. 1981. Т. 5. С. 435–438.

68. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.: Изд-во Московской Патриархии. Киев: [б. и.]. 2009–2010.

69. *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч. СПб. 1999–2006. Т. 1–3.

70. *Достоевский Ф.М.*Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г.М. Фридлендер (зам. гл. ред.), В.В. Виноградов и др.] Л.: Наука. 1972–1990.

71. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем [Текст]: в 20-ти т. / В.А. Жуковский. М.: Языки рус. лит. 1999.

72. *Жуковский В.А.* Ундина: Фрагменты из гл. I–III // Библиотека для чтения. СПб. 1835. Т. XII. С. 7–14.

73. *Жуковский В.А.* Ундина*:* Гл. IV–X // Библиотека для чтения. СПб. 1837. Т. XII. С. 5-32.

74. *Жуковский В.А.* Ундина. СПб.: Изд-во Смирдина. 1937. Перевод «Ундины» был включен в 4-е издание «Стихотворений» Жуковского (СПб., 1837. Т.VIII).

75. *Карамзин Н.М.* Полное собрание сочинений: В 18 т. / Н.М. Карамзин; Под ред. проф. А.Ф. Смирнова; Сост. и подгот. текстов А.М. Кузнецов. М.: Терра-Кн. клуб. 1998.

76. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений в 11 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР. Т. 8. 1959. 1279 с.

77. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений / Пушкин; ред. ком. Максим Горький, С.М. Бонди и др. Л.: Изд-во акад. наук СССР. 1937-1959. 20 т. URL: http://aleph.rsl.ru/F?func=direct-set&l_base=xall&doc_number=005117167 (Дата обращения 02.03.2021).

78. *Байрон Дж.Г.* Собрание сочинений в четырех томах. М.: Правда. 1961.

79. *Байрон Д.-Г.* Дневники. Письма. М. 1973. Или Дневники. Письма / Изд. подгот. З.Е. Александрова [и др.]. М.: Изд-во АН СССР. 1963. 440 с.

80. *Гейне Генрих.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Генрих Гейне; под общ. ред. Н.Я. Берковского, М.А. Лифшица, И.К. Луппола. М.–Л.: Academia. 1935–1949. 12 т.

81. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 1.М. 1953. 595 с.

82. *Кьеркегор Серен.* Дневник обольстителя. М.: Изд. Азбука. Серия: Азбука-классика (pocket-book). 2001.

83. *Кьеркегор Серен.* Страх и трепет. Понятие страха. Болезнь к смерти Сёре // Кьеркегор Философия. М.: Изд. Культурная революция. Серия: Классики современности. 2010.

84. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. М.: СП Интербук. 1990. 301 с.

85. *Скотт В.* Пуритане. Перевод В. Соц. М. 1824.

86. *Скотт В.* Приключения Нигеля. Пер. с англ.: В 4 ч. Ч. 1-4 / Соч. сира Вальтера Скотта. М.: тип. Н. Степанова при Имп. театре. 1829. 4 т.

87. *ФукеФридрих де ла Мотт.* «Ундина». М.: Наука. 1990. С. 5–102.

88. *Шекспир У.* Полное собрание сочинений в 8 томах. М.: Искусство. 1959.

89. *Шекспир У.* Собрание сочинений в 18 томах. СПб.: Терра фантастика. Серия: Библиотека зарубежной классики. 1992.

90. *Шекспир У.* ГАМЛЕТЪ ТРАГЕДІЯ въ пяти дѣйствіяхъ. СОЧИНЕНІЕ В. Шекспира. ПЕРЕВОДЪ съ

АНГЛІЙСКАГО <Михаила Вронченко> САНКТПЕТЕРБУРГЪ: ВЪ ТИПОГРАФІИ МЕДИЦИНСКАГО ДЕПАРТАМЕНТА МИНИСТЕРСТВА ВНУТРЕННИХЪ ДѢЛЪ. 1828 года.

91. *Шиллер Фридрих Фон.* Собрание сочинений: В 7 т.: [Пер. с нем.] / [Под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина]. М.: Гослитиздат. 1955–1957. 7 т.

92. *Byron George Gordon*. The complete works of Lord Byron. Including his suppressed poems. The others never before published. Paris: Baudry's Foreign Library. 1832.

93. *Chateaubriand Rene*. Atala Rene Les Aventures du dernier Abencerage. Paris. 1965.

94. *Goethe Johann Wolfgang von.* Goethe's Werke. Bd. 9: [Faust; Puppenspiel; Fastnachtspiel; Bahrdt; Parabeln; Legende; Hans Sachs; Mieding; Künstlers Erdewallen; Künstlers Apotheose; Epilog zu Schillers Glocke; Die Geheimnisse]. Stuttgart und Tübingen: In der J.G. Cotta'schen Buchhandlung. 1817. 419 s.

95. *Goethe Johann Wolfgang von.*Die Leiden des jungen Werthers. Leipzig. 1774. Th.2. 113–224 S.

96. *Hugo Victor.* Bug-Jargal. Paris: Urbain Canel. 1826.

97. *Hugo Victor.* Notre-Dame de Paris par Victor Hugo. Paris. Charles Gosselin Librarie. M DCCC XXXI.

98. *Scott Walter.* The Black Dwarf and Old Mornality // Tales of my landlord by Jedetian Cleishbothan In Four volumes. Vol. I. Edindurgh. 1816.

99. *Scott Walter*. Les aventures de Nigel / par Sir Walter Scott; traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott. Paris: A la Librairie de Charles Gosselin; Ladvocat, libraire. 1822. 246 pp.

100. *Scott Walter, Sir, 1771*-1832. Old Mortality. Miami Florida: HardPress Publishing. 1999. 400 pp.

Справочная литература

101. Литература о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова: библиогр. указ. 1825-1916 / сост. О.В. Миллер; под ред. Г.В. Бахаревой и В.Э. Вацуро. Л.: Б-ка Акад. наук СССР. 1990. 345 с. URL: http://feb-web.ru/feb/lermont/biblio/lgt/lgt-001-.htm?cmd=p (Дата обращения 01.03.2021).

102. Библиография литературы о М.Ю. Лермонтове 1917–1977. Составитель О.В. Миллер. Л.: Наука. 1980. 547 с.

103. Литература о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова: библиогр. указ., 1978–1991 / сост. О.В. Миллер; под ред. Г.В. Бахаревой; рецензент С.П. Финогеева. СПб.: Русско-Балтийский информ. центр «Блиц». 2003. 383 с. URL: http://feb-web.ru/feb/lermont/biblio/mil/mil-001-.htm (Дата обращения 02.03.2021).

104. Литература о М.Ю. Лермонтове. 1992–2001: Библиографический указатель / Библиотека РАН; сост. О.В. Миллер; под ред. Г.В. Бахаревой. СПб.: Наука. 2007. 318 с. URL: http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2020/01/g_Literatura-o-Lermontove-1992-2001.pdf (Дата обращения 02.03.2021).

105. Литература о М.Ю. Лермонтове. 2002–2006: библиографический указатель / Библиотека Российской академии наук; сост. Н.С. Беляев; отв. ред. Г.В. Бахарева. СПб.: БАН. 2012. 322 с. URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Bibliogr_Lermotov/_Литература%20о%20Лермонтове%202002-2006.pdf (Дата обращения 02.03.2021).

106. Литература о М.Ю. Лермонтове, 2007-2011: библиографический указатель / Библиотека Российской академии наук; сост. Н.С. Беляев; отв. ред. Г.В. Бахарева. СПб.: БАН. 2015. 409 с. URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Bibliogr_Lermotov/_Литература%20о%20Лермонтове%202007-2011.pdf (Дата обращения 02.03.2021).

107. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.-М.: Изд. М.О. Вольф. 1882. Т.4. 704 с.

108. *Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.: Русская панорама. 2003. 704 с.

109. *Мануйлов В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.-Л.: Наука. 1864. 198 с.

110. Лермонтов и его окружение: биографический словарь: в двух томах / Д.А. Алексеев. М.: Древнехранилище. 2017. Т.I. 495 с. Т. II.846 с.

111. Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. 1981. 784 с.

112. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М.: Советская энциклопедия. 1988. 549 с.

113. М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. Киселёва И.А. М.: Индрик. 2014. 940 с.

Исследования и материалы

114. *Абрамович Г.Л.* Герой нашего времени Лермонтова // Русский язык и литература в средней школе. 1934. № 3. С. 49–56.

115. *Абрамович Г.Л.* Трагедийная тема в творчестве Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814-1964. М.: Наука.1964. С. 42–75.

116. *Азадовский М.К.* Фольклоризм Лермонтова // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР. 1941. Кн. I. С. 227–262.

117. *Азадовский М.К.* Комментарий к «Ашик-Керибу» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван: Изд. Ереванского университета. 1974. С. 448–454.

118. *Алексеев Д.А.* Лермонтов [Текст]: новые материалы к биографии / Д.А. Алексеев. М.: [б. и.]. 2014. 267 с

119. *Алпатова Т.А.* «История души человеческой» в зеркале повествования. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и традиции прозы Н.М. Карамзина // Литература в школе. 2008. № 1. С. 7–12.

120. *Алпатова Т.А., Киселева И.А.* Судьба традиций карамзинизма в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2015. № 6. С. 67–74.

121. *Алпатова Т.А.* Панорама Москвы // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И.А. Киселёва. М.: Индрик. 2014. С. 359–361.

122. *Альбеткова Р.И.* Художественное время и художественное пространство в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // М.: Портал «О литературе», LITERARY.RU. URL: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204713754&archive=1205324254 (дата обращения: 03.03.2021).

123. *Альтшуллер М.Г.* «Княжна Мери» и «Сент-Ронанские воды» Вальтера Скотта // NorwichSymposiaonRussianLiteratureandCulture. MichaelLetmontov, 1814–1989.Нортфилд (Вермонт). 1992. С. 147–154.

124. *Альтшуллер М.Г.* Диптих Пушкина и псевдопалинодемия митрополита Филарета // В книге «Между двух царей». СПб. 2003.

125. *Акимова А.* Мотивировка // Вопросы литературы. 1960. № 10. С. 169–183.

126. *Андреев Д.Л.* Роза мира. М.: Иной Мир. 1992. 575 с.

127. *Андреевский С.А.* Литературные очерки / С.А. Андреевский. 4-е доп. изд. СПб.: тип. т-ва А.С. Суворина. «Новое время». 1913. 460 с.

128. *Андреевский С.А.* Литературные чтения. Баратынский. Достоевский. Гаршин. Некрасов. Лермонтов. Лев Толстой. СПб: тип. т-ва А.С. Суворина. 1891. 285 с.

129. *Андреев-Кривич С.А.* Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик: Кабгосиздат. 1946. 136 с.

130. *Андроников И.Л.* Лермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература. 1977. 647 с.

131. *Анненский И.Ф.* Вторая книга отражений. СПб. 1909. 136 с.

132. *Анненский И.Ф.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе. Вторая книга отражений. М.: Наука. 1979. 679 с.

133. *Аринштейн Л.М.* Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики // Лермонтовский сборник. Л. 1985. С. 23–48.

134. *Арстанова В.А.* Концепт презрения в творчестве М.Ю. Лермонтова. Художественная семантика. Динамика развития // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 3. С. 83–91.

135. *Асмус В.М.* Круг идей Лермонтова // В кн. «М.Ю. Лермонтов». Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР. 1941. Кн. 1. Т. 43–44. С. 83–128.

136. *Афанасьев В.В.* Лермонтов. М: Молодая гвардия. 1991. 152 с.

137. *Бабаева З.Э.* Прием «двойной мотивировки» в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Актуальные проблемы филологии: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). Пермь: Меркурий. 2012. С. 21–23.

138. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель. 1963. 363 с.

139. *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 95–122.

140. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство. 1979. 423 с.

141. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература. 1975. 504 с.

142. *Бахтин М.М.* От философии поступка к риторике поступка. М.: Лабиринт. 1996. 176 с.

143. *Башляр Г.* Вода и грезы [Текст] = L`eau et les rêves: опыт о воображении матери / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманит. лит. 1998. 268 с.

144. *Белинский В.Г.* «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. // Отечественные записки. 1840. Т. 10. № 6. Отд. 5. С. 27–54. № 7. Отд. 5. С. 1–38.

145. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти т. Ред. коллегия Н.Ф. Беличиков и др. М.: Изд. Академии Наук СССР. 1953–1959. Т. 4. С. 193–269.

146. *Белова Л.А.* «Для какой цели я родился?» О философской основе «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Литература в школе. 1994. № 6. С. 14–16.

147. *Беляева И.А.* Печорин М.Ю. Лермонтова: «Исторические прадеды» и фаустовская грань образа / Сборник трудов Николая Ивановича Либана. Сост. В.Л. Харламова-Либан. М.: Кругъ. 2015. С. 549-263.

148. *Бенькович М.А.* Мысль автора и логика романа: («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова) // Литературно-критические опыты и наблюдения: Вопр. рус. яз. и лит.: Межвуз. сб. / Бельц. пед. ин-т. Кишинев: Штиинца. 1982. С. 74–94.

149. *Блок А.А.* Педант о поэте // Слово. 1906, 27 февр. (Литературное приложение, № 4).

150. *Борхес Х.Л.* Пьер Менар, автор «Дон Кихота» // Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. СПб.: Северо-Запад. 1992.

151. *Борхес Х.Л.* Тлён Укбар или орбис терциус // Борхес Х.Л. Собрание сочинений. В 4 т. СПб. Т. 2. 2005.

152. *Бочаров С.Г.* Открыватель верхнего ряда русской прозы // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие

в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 96–119.

153. *Бочкарёва А.К.* Фатализм Печорина // Учебные записки Пензенского педагогического университета. 1965. № 10.

154. *Бродский Н.Л.* Поэтическая исповедь русского интеллигента 30–40-х годов // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914. С 56–110.

155. *Бугорская В.В.* Демонический герой или очеловеченный демон (к вопросу о герое поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон») // Казанская наука. 2019. № 12. С. 27–31.

156. *Бугорская В.В.* Художественная концепция любви в ранних поэмах М.Ю. Лермонтова (Демон, Азраил, Ангел Смерти) // Litera. 2019. № 4. С. 195–204.

157. *Бугорская В.В.* К вопросу о центральном конфликте в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим» // Litera. 2020. № 8. С. 1–8.

158. *Бурачок С.О.* «Герой нашего времени», М.Ю. Лермонтов (Разговор в гостиной) // «Маяк». 1840. Т. 4. С 210–219.

159. *Бурачок С.О.* «Стихотворения М. Лермонтова (Письмо автору)» // «Маяк». 1840. Т. 12. С. 149–171.

160. *Бухштаб Б.* Предисловие // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л.: Изд. АН СССР. 1961. С. 4–6.

161. *Буянова Г.Б.* «Цветовая палитра в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим» // «Социально-экономические явления и процессы». 2013. №12. С. 175–179.

162. *Ван Холк А.Г.Ф.* О глубинной структуре Печорина // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 646–659.

163. *Васильева И.Э.* Проза Лермонтова: эволюция повествовательной конструкции // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум. 2015. С. 467–485.

164. *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое издательство. 2008. 716 с.

165. *Вацуро В.Э.*Художественная проблематика Лермонтова // Вадим Вацуро. М.: Новое издательство. 2008.С. 555–585.

166. *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // В.Э. Вацуро. О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое Издательство. 2008. С. 145–175.

167. *Вацуро В.Э.* Запись в цензурной ведомости // Вадим Вацуро о Лермонтове. М.: Новое издательство. 2008. С. 175–180.

168. *Виноградов Б.С.* Образ повествователя в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Литература в школе. 1956. № 1.

169. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Издательство АН СССР. 1963. 255 с.

170. *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова / М.Ю. Лермонтов. АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР. Литературное наследство. 1941. Т. 43–44. Кн. I. С. 517–628.

171. *Виноградов И.И.* Философский роман Лермонтова // М.: Новый мир. 1964. № 10. С. 210–236.

172. *Виролайнен М.Н.* Гоголь и Лермонтов: (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л.: Наука. 1985. С. 104–130.

173. *Виролайнен М.Н.* Лермонтов и конец Золотого века // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум. 2015. С. 92–103.

174. *Висковатов П.А.* По поводу «Княгини Лиговской», впервые изданного произведения Лермонтова // «Русский Вестник». 1882, март. Т. 158. С. 333–350.

175. *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции: (в Царстве гипотезы) / Тартуский ун-т. Таллинн: Фонд эстон. яз. 2005. 318 с.

176. *Воропаев В.А.* Аннотация доклада «Кто же, наконец, автор Предисловия к «Журналу Печорина?» // Круглый стол «Феномен творчества М.Ю. Лермонтова: эстетика и философия». М. 2015.

177. *Воропаев В.А.* Гоголь и «Добротолюбие» (К постановке вопроса) // Гоголь и русская духовная культура. Девятнадцатые Гоголевские чтения: сб. научных статей по материалам международной научной конференции (Москва, 27–28 марта; Иерусалим, 29 марта – 4 апреля 2019 г.) / Департамент культуры г. Москвы, Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека; редкол.: Е.И. Анненкова, В.А. Воропаев, А.Х. Гольденберг, Е.В. Сартаков (науч. ред.); под общ. ред. В.П. Викуловой. М.–Новосибирск: Новосибирский издательский дом. 2020. С. 28–37.

178. *Воропаев В.А.* Гоголь и Лермонтов. Из материалов к биобиблиографическому словарю «Гоголь и его окружение» // Московский журнал. История государства Российского. 2014. С. 31–34.

179. *Воропаев В.А.* Знакомство Гоголя с Лермонтовы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. С. 71–75.

180. *Воропаев В.А.* Требование Н.В. Гоголя на полях Библии. «Русская речь». М.: Наука. 2018. № 3. С. 77–81.

181. *Вострикова А.В.* Тема «исключительной дуэли» у Бестужева-Марлинского, Пушкина и Лермонтова // Русская литература. 1993. № 3. С. 66-72.

182. *Галахов А.Д.* Ответ г. Шевыреву на разбор его «Полной русской хрестоматии» // Отечественные Записки. 1843. Т. 30. Р. Смесь. С. 35–41.

183. *Галахов А.Д.*Полная русская хрестоматия, или образцы красноречия и поэзии, заимствованные из лучших отечественных писателей. М.: тип. А. Семена при Имп. медико-хирург. акад. 1843. Ч. 1. 454 с. Ч. 2. 504 с.

184. *Галкин А.* Об одном символе в Лермонтовской «Тамани» // Вопросы литературы. 1991. № 7. С. 114–164.

185. *Геллер Л.М.* Печоринское либертианство // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 558–571.

186. *Герцен А.И.* «О развитии революционных идей России» // Собр. соч. в 30 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР. 1954-1966. Т. 7. С. 224–226.

187. *Герштейн Э.Г.* Лермонтов и «кружок шестнадцати» // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сборник первый. Исследования и материалы. М.: ОГИЗ. 1941. С. 77–124.

188. *Герштейн Э.Г.* Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М.: Художественная литература. 1976. 125 с.

189. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.-Л.: Сов.писатель. 1964. 382 с.

190. *Голосковер Я.Э.* Секрет Автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1991. № 4. С. 45–65.

191. *Голубицкий Ю.* Русский бытописательный и физиологический очерк // Наука–культура–общество. 2008. № 3. С. 155–161.

192. *Граф А.* Печорин соблазненный // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 499–510.

193. *Григорьев Ап.* Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // «Время». 1862. № 10. Отд. 2. С. 1–32.

194. *Григорьев Ап.* Современное обозрение // Время. 1862. № 10.

195. *Григорьян К.Н.* Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» Л.: Наука. 1975. 347 с.

196. *Григорьян К.Н.* О современных тенденциях в изучении романа Лермонтова «Герой нашего времени»: (К проблеме романтизма) // Рус. лит. 1973. № 1. С. 57–78.

197. *Греч Н.И.*Учебная книга русской словесности. 3-е изд. Ч. 1–4. СПб: тип. К. Жернакова. 1844. Ч. 1. 360 с. Ч. 2. 387 с. Ч. 3. 334 с. Ч. 4. 346 с.

198. *Гурвич И.* Загадочен ли Печорин? // Вопросы литературы. 1983. № 2. С. 119–136.

199. *Гуревич А.М.* «Земное» и «небесное» в лирике Лермонтова. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука.1981. С. 303–311.

200. *Даренская В.Н.* Очерк «Уральский казак» В.И. Даля как опыт художественной этнографии // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2017. Т. 27. Вып. 1. С. 370–376.

201. *Ден Т.П.* Примечания к роману «Княгиня Лиговская» // М.Ю. Лермонтов Сочинения в 6 томах. М.–Л.: изд. АН СССР. 1954–1957. Т. 6. С. 639–641.

202. *Докусов А.М.* Роман «Вадим» Лермонтова / Ученые записки Ленинградского пед. института им. А.И. Герцена. Т. 43. 1947. С. 33–100.

203. *Дрозда М.* Повествовательная структура «Героя нашего времени» // В сб. М.Ю. Лермонтов: ProetContra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 319–346.

204. *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. М.: Издательство Христианская литература. 1996. Т. 2. 736 с.

205. *Дурылин С.Н.* Судьба Лермонтова // Русская мысль. 1914. № 10 (окт.). II отд. С. 1–30.

206. *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова: пособие к изучению романа. М.: Учпедгиз. 1940. 226 с.

207. *Дурылин С.Н.* Лермонтов и романтический театр // «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей под ред. П.И. Новицкого. М.-Л.: изд-во ВТО. 1941. С. 15–42.

208. *Дьяконова Н.Я.* Из наблюдений над журналом Печорина // Русская литература. 1979. № 4. С. 115–125.

209. *Дюшен Э.* Поэзия Лермонтова и ее отношение к русской и западноевропейским литературам / Пер. с фр. В.А. М-ой и Б.В. Зевалина. Под ред. П.П. Миндалева. Казань: М.А. Голубев. 1914. 156 с.

210. *Еремеев А.Э.* «Романная повесть» как жанровая доминанта в русской прозе первой половины XIX в. («Записки одного молодого человека» А.И. Герцена). Омская гуманитарная академия. Филологические науки. Р. 1. 2015. С. 10–12.

211. *Есаулов И.А.*Категория соборности в русской литературе / И.А. Есаулов; Петрозавод. гос. ун-т. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та. 1995. 287 с.

212. *Жаравина Л.В.* А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х годов. Волгоград. 1996. 214 с.

213. *Жолковский А.К.* Семиотика «Тамани» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту. 1981. С.5–70.

214. *Журавлева А.И.* Лермонтов и Достоевский // Известия АН СССР. Серия литература и язык. 1964. Т. 23. Вып. 5. С. 386–392.

215. *Журавлева А.И.* Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. 1974. № 5. С. 21–27.

216. *Журавлева А.И.* Путь к героям времени: Лирика, драма роман // Театр. 1989. № 11. С. 163–168.

217. *Журавлева А.И.* Гамлетовский элемент» в «Герое нашего времени» // Русская речь. № 4. С. 9–14.

218. *Журавлева А.И.* Сопряжение реальности с тайной в прозе Лермонтова («Тамань», «Фаталист», «Штосс») // Тарханский вестник. 1995. № 4. С. 18–21.

219. *Журавлева А.И.* Печорин и печорианство в 1840–1850-е годы. Жизнь лит. образа в истории // Вестник МГУ. Филология. 1999. № 6. С. 3–11.

220. *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция. 2002. 285 с.

221. *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ. 1988. 198 с.

222. *Журавлева А.И.* Повествование и повесть у Лермонтова // Кое-что из былого и дум (О русской литературе XIX века). М.: Издательство Московского университета. 2013. С. 123–129.

223. *Журавлева. А.И.* Мотивы «Гамлета» в «Герое нашего времени» Лермонтова // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб.: РХГА. 2014. Т. 2. С. 463–467.

224. *Зеленецкий К.П.*Теория словесности. Курс гимназический. Ч. 1–4. СПб.: Департамент нар. просвещения (Тип. Имп. акад. наук). 1851–1852 Ч. 1. 163 с. Ч. 2. 240 с. Ч. 3. 320 с. Ч. 4. 280 с.

225. *Зингер Л.* Загадки второго издания «Героя нашего времени» // Москва. 1991. № 7. С.189–193.

226. *Зотов С.Н., Ефимов А.А.* Игровое начало и особенности самоопределения героя в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс». URL: http://czotov.ru/статьи/статьи-о-лермонтове/игровое-начало-и-его-особенности-в-ром-2/ (Дата обращения 05.03.2021).

227. *Ивановская О.В.* Вера как феномен культуры: дис. … д-ра филос. наук. Волгоград. 2012. 360 с.

228. *Ильин И.А.* Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX–первая половина XX в. М.: Книга. 1990. С. 328–355.

229. *Илчева Р.* Христианские легенды в романтическом творчестве Лермонтова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX в. Екатеринбург. 1997. С. 36–48.

230. *Кан Э.* Герой нашего времени <Фрагмент>. Вокруг Печорина // М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб.: РХГА. 2014. Т. 2. С. 446–462.

231. *Карельский А.В.* Французская литература // История всемирной литературы. М. 1989. Т. VI.

232. *Картавцев М.* Тайна Печорина // Подъем. 1995. № 9. С.208–215.

233. *Катаев В.Б.* Московский университет и Лермонтов // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум. 2015. С. 904-914.

234. *Киселева И.А.* Этика М.Ю. Лермонтова и его религиозные основания // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3. С. 66–72.

235. *Киселева И.А.* Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система». М: МГОУ. 2011. 314 с.

236. *Киселева И.А. и др.* Личность М.Ю. Лермонтова: миф и реальность (круглый стол) // Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). 2015. № 1. URL: http://evestnik-mgou.ru/Articles/View/635(Дата обращения 03.03.2021).

237. *Киселева И.А.* О познавательно-ценностном подходе к творчеству М.Ю. Лермонтова: типология текста // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2016. № 6. С. 82–87.

238. *Киселева Л.Ф.* Переход к мотивированному повествованию М.Ю. Лермонтова // Смена литературных стилей. М: Наука. 1974. С. 299–344.

239. *Ключевский В.О.* Грусть // Русская мысль. 1891.№ 7. С. 1–18.

240. *Козьмина М.А.* Художественная концепция человека и мира в поэзии М.Ю. Лермонтова: автореферат дис. ... кандидата филол. Наук. М. 1989. 20 с.

241. *Комарович В.Л.* Автобиографическая основа «Маскарада» // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР. 1941. Т. 43–46. С. 629–672.

242. *Копытцева Н.М.* Проблема сюжета в «Герое нашего времени» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1985. № 4. С. 20–25.

243. *Коровин В.И.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М.: Просвещение. 1973. 293 с.

244. *Коровин В.Л.* Книга Иова в русской поэзии XVIII – первой половины XIX вв. М.: Водолей. 2017. 208 с.

245. *Косяков Г.В.* Западноевропейские и национальные источники романтического мировосприятия М.Ю. Лермонтова (на материале ранней лирики поэта) // Проблемы литературных жанров. Материалы IX международной научной конференции. Томск. 1999. С. 162–166.

246. *Котляревский Н.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения. 2-е испр. Изд. СПб.: М.М. Станюкович. 1891. 303 с.

247. *Кошелев В.А.* Четыре «Молитвы» М.Ю. Лермонтова // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12. С. 33–47.

248. *Кривонос В.Ш.* «"Штосс" М.Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета?» // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 102–110.

249. *Кривонос В.Ш.* Смерть героя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // В сб. М.Ю. Лермонтов: ProetContra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 604–615.

250. *Кривонос В.Ш.* Тамань Лермонтова. Персонажи, пространство, сюжет. Саратов: Изд. Саратов. Ун-та. Сер. Филологий. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 1. С. 41–43.

251. *Крупышев А.М.* Герой в сюжете романа. М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени». Кострома: Костром. гос. пед. ун-т им. Н.А. Некрасова. 1997. 154 с.

252. *Ктитарев Я.Н.* Вопросы религии и морали в русской художественной литературе // Педагогический сборник. СПб. Окт. 1910. 2 т. 286 с.

253. *Кулешов В.И.* Поэт и журнал. Лермонтов и «Отечественные записки» // Вопросы литературы. 1958. № 3. С. 149–164.

254. *Кулешов В.И.* Достижения и перспективы советского лермонтоведения // Вестник МГУ. Филология, журналистика. 1964. № 6. С. 1–11.

255. *Ланда Е.В.*«Ундина» в переводе В.А. Жуковского // Ла Мотт Фуке, Фридрих де. Ундина [Текст] / Фридрих де ла Мотт Фуке; [пер. с нем. Н.А. Жирмунской]; изд. подгот. С.Р. Брахман и др.; [примеч. Д.Л. Чавчанидзе и др.; АН СССР]. М.: Наука. 1990. С.473–536.

256. *Лауэр Р*. Печорин как обольститель // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 511–525.

257. *Левин В.И.* Проблема героя и позиция автора в романе «Герой нашего времени» // Лермонтов и литература народов СССР. Ереван. 1974.

258. *Левин В.И.* Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М.Ю. Лермонтова. М. 1964. С. 276–282.

259. *Левин В.И.* «Фаталист». Эпилог или приложение? // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб.: РХГА. 2014. Т. 2. С. 754–764.

260. *Левин Ю.И.* Конфигурационно-диспозиционный подход к повествовательному тексту (на материале романа А. Мердок «Время ангелов») // Ученые записки Тартуского ун-та. Культура. Тест. Нарратив. Труды по знаковым системам XXIV Тарту. 1992.

261. *Левин Ю.Д.* St. Ronan's well. M.T. 1829. z. XXIII. № 18. С. 224–227.

262. *Леонова Н.* Скрытый симфонизм прозы // Вопросы литературы. 1979. № 3. С.168–175.

263. *Ливонцов М.А.* Воспоминания о службе на Кавказе в начале 1840-х годов // Русское обозрение. 1894. Кн. 4. С. 751–753; Кн. 6. С. 579–580.

264. *Лисенкова Н.А.* Мотивационная сфера романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (повесть «Княжна Мери») // Творчество М.Ю. Лермонтова. Сборник статей, посв. 150-летию со дня рождения. Пенза. 1965.

265. *Локс К.Г.* Проза Лермонтова // Литературная учеба. 1938. № 8. С. 3–21.

266. *Ломинадзе С.В.* О классиках и современниках. М.: Современник. 1989. 367 с.

267. *Ломинадзе С.В.* Поэтический мир Лермонтова. М.: Современник. 1985. 288 с.

268. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М. 1991. С.21–186.

269. *Лосев А.Ф.* История Античной эстетики. В 8 т. М.: АСТ. 2000. Т. 4. С. 103–114.

270. *Лотман Ю.М.* «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л. 1985. С. 5–22.

271. *Лотман Ю.М.* «Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция» / Ученые записки Тартусского университета. Культура. Текст. Нарратив. Труды по знаковым системам. XX. XXIV. Тарту. 1992. С. 58–71.

272. *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе // «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ. 1995. С. 786–814.

273. *Майер Р.* В пространстве – время здесь. История Грааля. М.: Энигма. 1997. 351 с.

274. *Магаротто Л.* Автор, повествователь и читатель В «Герое нашего времени» // Язык как творчество. М. 1996. С.225–236.

275. *Макаров В.* Герой нашего Лермонтова // Литературная учеба. 1995. Кн. 2–3. С. 207–218

276. *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова / Отв. ред. Г.М. Фридлендер. 2 изд. М.–Л.: Наука. 1964. 266 с.

277. *Манн Ю.В.* Автор и повествователь // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М. 1994. С. 431–480.

278. *Манн Ю.В.* История русской литературы первой трети XIX века. Учебник для академического бакалавриата. М.: Юрайт. 2016. 441 с.

279. *Мануйлов В.А., Гиллельсон М., Вацуро В.Э.* М.Ю. Лермонтов. Семинарий. Под ред. В.А. Мануйлова. Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во. Ленингр. отд-ние. 1960. 461 с.

280. *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» Комментарий. М.–Л.: Просвещение. 1966. 276 с.

281. *Мануйлов В.А., Миллер О.В.* Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. Комментарий. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект».1996. 371 с.

282. *Маркович В.М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Статьи разных лет. СПб.: Изд-во СПб. ун-та. 1997. 216 с.

283. *Маркович В.М.* О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия Академии наук. Серия литература и язык. 1981. Т. 40. № 4. С. 291–302.

284. *Маркович В.М.* «Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков» // «Имя–сюжет–миф». Проблемы русского реализма. Межвуз. сб. СПб.: Изд-во СПб. Ун-та. 1996. С. 115–139.

285. *Маркович В.М.* Проблема личности в романе Лермонтова // Известия АН Казахской ССР. Серия общественных наук. 1963. Вып. 5. С. 63–75.

286. *Маркович В.М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. 1997. С. 136–156.

287. *Маркович В.М.* Лермонтов и его итерпретаторы // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. Сост. В.М. Маркович. СПб.: РХГА. 2002. Т. I. С. 7–50.

288. *Маркович В.М.* Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 385–414.

289. *Марченко А.М.* Род литературного дагерротипа (о художественно-психологических особенностях «Героя нашего времени») // Литературная учеба. 1989. № 2. С. 123–133.

290. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет. 1994. 136 с.

291. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2000. 285 с.

292. *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914. С. 165–196.

293. *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб.: Пантеон. 1909. 88 с.

294. *Меринский А.М.* Воспоминание о Лермонтове. В кн.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература. 1989. С. 170–177.

295. Мир Лермонтова. Коллективная монография. Под ред. М.Н. Виролайнен, А.А. Карпова. СПб.: Скрипториум. 2015. 976 с.

296. *Михайлов М.С.* К вопросу о занятиях М.Ю. Лермонтова «татарским языком» // Тюркологический сборник. Изд. АН СССР. М.-Л., 1951.

297. *Михайлова А.Н.* Рукописи М.Ю. Лермонтова. Описание / Под. ред. Б.М. Эйхенбаума. Л. 1941. 76 с.

298. *Михайлова Е.Н.* Исследование о Лермонтове // Вопросы литературы. 1957. № 6. С. 222–224.

299. *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова / Отв. ред. С.А. Андреев-Кривич. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры. 1957. 383 с.

300. *Михайлова Е.Н.* «Тамань» // Литературная учеба. 1941. № 7, 8. С. 3–24.

301. *Мышковская Л.* «Герой нашего времени» // Литературная учеба. 1941. № 7–8. С. 25–39.

302. *Мильдон В.* Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели / В. Мильдон // Октябрь. 2002. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/october/2002/4/lermontov-i-kirkegor-fenomen-pechorina.html (Дата обращения 05.03.2021).

303. *Миллер О.В.* Рукопись коллективной монографии «Концептуальные основы современного лермонтоведения», выполненной по проекту РГНФ № 15-04-00498 в 2017 г.

304. *Набоков В.В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4. С. 189–198

305. *Найдич Э.Э.* Герой нашего времени в русской критике // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР. 1962. С. 163–197.

306. *Найдич Э.Э.* Штосс / Этюды о Лермонтове. СПб.: Худжественная литература. 1994. С. 208–228.

307. *Найдич Э.Э.* Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. Л.: Наука. 1985. С. 194–212.

308. *Найдич Э.Э.* Примечания // Лермонтов М.Ю. Соч. в 6 т. М.–Л.: АН СССР. 1957. Т. 6. С. 671–673.

309. *Недзвецкий В.А.* Русский социально-универсальный роман XIX в. Становление и жанровая эволюция. М.: АО «Диалог» МГУ. 1997. 262 с.

310. Недзвецкий В.А. «Герой нашего времени»: становление жанра и смысла // Известия РАН. Серия литератураи язык. 1997. Т. 56. № 4. С. 3–20.

311. *Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В.* Русская литературная критика XVIII–XIX веков. М.: Аспект Пресс. 2008. 301 с.

312. *Нейман Б.В.* Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. 1814. Киев: Унив. Тип. 1914. 139 с.

313. *Нейман Б.В.* Философские интересы Лермонтова // Вопросы русской литературы. Ученые записки пед. института им. В.И. Ленина. 1978. № 288. С. 74–92.

314. *Никитин Н.* Портрет у Лермонтова // Литературная учеба. 1941. № 7–8. С. 40–55

315. *Овчинников А.Г.* «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М.Ю. Лермонтова в контексте постромантизма // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2011. С. 111–129.

316. Памяти Анны Ивановны Журавлевой: Сборник статей / Сост. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. М.: Три квадрата. 2012. 743 с.

317. *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. Первое полн.изд. пол ред. и примеч. Иванова-Разумника. Л.: Academia. 1928. Т. XXXII. 568 с.

318. *Перемиловский В.В.* Лермонтов / В.В. Перемиловский. Харбин. Прага. 1941. 58 с.

319. *Перльмуттер Л.Б.* Язык прозы М.Ю. Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М.: ОГИЗ. 1941. С. 310–355.

320. *Плаксин В.Т.* Сочинения Лермонтова // Северное обозрение. 1848. № 3. Отд. 5. С. 1–20.

321. *Плаксин В.Т.* Учебный курс словесности, с присовокуплением предварительных понятий о человеке вообще, о его познавательных силах, о свойствах и связи мыслей; краткой теории изящных искусств и примеров во всех родах прозаических и поэтических сочинений. Кн. 1–2. СПб.: М.Д. Ольхин. 1844. Кн. 1. 312 с. Кн. 2. 357 с.

322. *Плаксин В.Т.* Руководство к изучению истории русской литературы, составленное наставником-наблюдателем, преподающим русскую словесность в офицерских и верхних юнкерских классах артиллерийского училища, в верхних классах главного инженерного училища и в специальных 1-го кадетского корпуса. Второе издание,

оконченное и во многих частях совсем переделанное. СПб.: тип. К. Жернакова. 1846. 463 с.

323. *Плетнев П.А.* «Ундина» Жуковского // Собр. соч. СПб. 1885. Т. 1. С. 279–288.

324. *Попов А.В.* Материалы к изучению романа М.Ю. Лермонтова // Литературно-методический сборник. Ставрополь. 1963.С. 30–80.

325. *Попов О.П.* Церковнославянизмы в языке М.Ю. Лермонтова//Русская речь. 1997. № 6. С. 3–8.

326. *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М.: Изд-во Моск. ун-та. 1970. 331 с.

327. *Поспелов Г.Н.* Творчество М.Ю. Лермонтова (1814–1841) / Полит. упр. Воен.-Мор. Сил. 1947. 16 с.

328. *Пульхритудова Е.М.* Две книги о Лермонтове // Вопросы литературы. 1958. № 3. С. 224–230.

329. *Пульхритудова Е.М.* «Валерик» М.Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века // Михаил Юрьевич Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь: Кн. Изд-во. 1960. № 2.С. 126–138.

330. *Пульхритудова Е.М.* Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в.: Лермонтов // История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX в. (1825–1840) М.: Наука. 1979. С. 258–326.

331. *Пуряева Н.Н.* Произведения М.Ю. Лермонтова в учебниках словесности 1840–1850 гг. // Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). 2015. № 4. URL: https://evestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/718 (Дата обращения 05.03.2021).

332. *Родзевич С.И.* Предшественники Печорина во французской литературе. Киев: Издание книгопродавца Н.Я. Оглоблина. 1913. 48 с.

333. *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев: Издание книгопродавца Н.Я. Оглоблина. 1914. 110 с.

334. *Родзевич С.И.* К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова // Филологические записки. Воронеж. 1915. Вып. 1. С. 33–62.

335. *Роднянская И.Б.* Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. 1981. С. 258–262.

336. *Роднянская И.Б.* Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 2. С. 103–115.

337. *Розанов В.В.* «Вечно печальная дуэль» // М.Ю. Лермонтов: proetcontra (Сост. В.М. Маркович). СПб.: РХГА. 2002. С. 314–329.

338. *Розанов И.Н.* Отзвуки Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914. С. 237–289.

339. *Розанов М.Н.* Байронические мотивы в творчестве Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914. С. 343–384.

340. *Ростопчина Е.П.* М.Ю. Лермонтов в рассказе графини Е.П. Ростопчиной (1858) / Публ. В.К. Шульца // Русская старина. 1882. № 9. С. 610–620.

341. *Рубанович А.Л.* Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю. Лермонтова. Иркутск: б.и. 1973. 167 с.

342. *Резанов В.* Демонические типы в лермонтовской поэзии. Этюд. Киев: б.и. 1894. 35 с.

343. *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т. 2004. 285 с.

344. *Савинков С.В.* Еще раз о лермонтовской «Тамани» (Загадка слепого мальчика) // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж. 1994. Вып. 2. С. 144–147.

345. *Савинков С.В.* Печорин как герой времени // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 584–603.

346. *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Печорин как «странный человек: «вампирический» элемент в романе «Герой нашего времени» // В сб. М.Ю. Лермонтов: ProetContra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 572–583.

347. *Сакулин П.Н.* Русская литература после Пушкина. М.: издание И.Х. Камыкина. 1912. Ч. I. 192 с.

348. *Сакулин П.Н.* Земля и небо в поэзии Лермонтова. // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание Т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914.С. 1–55.

349. *Сацюк И.Г.* О некоторых сюжетно-композиционных особенностях романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Вестник Ленинградского университета. № 2. История. Язык. Литература. Вып. 1. 1980. С. 67–70.

350. *Сацюк И.Г.* Система мотивировок в прозе М.Ю. Лермонтова («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени» // Филологические науки. 1987. № 3. С. 13–19.

351. *Силади Ж.* Тайны Печорина (семантическая структура образа героя в романе М.Ю. Лермонтова) // М.Ю. Лермонтов: ProetContra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 616–629.

352. *Семакина А.А., Беляева И.А.* Структура женского образа в романах И.А. Гончарова и его лермонтовские истоки // LITTERATERRA/ V Международная конференция молодых ученых. Электронный ресурс. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет. С. 126–134. URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/1953/14.pdf (Дата обращения 09.03.2021).

353. *Смирнова Н.В.* Мотив смерти в художественной системе лирики М.Ю. Лермонтова // Вестник Удмуртского университета. Ижевск. 1993. N 4. С. 75–77.

354. *Соколов А.Н.* О романтизме Лермонтова // Ученые записки Московского университета. Труды кафедры русской литературы. 1946. Вып. 118. Кн. 2. С. 108–123.

355. *Соколов А.Н.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Из курса лекций по истории русской литературы XIX века. М.: Издательство Московского университета. 1951. 92 с.

356. *Соколов А.Н.* К вопросу об изменении романтического стиля М.Ю. Лермонтова // Сборник статей по языкознанию, посв. Академику В.В. Виноградову. М.: Издательство МГУ. 1958. С. 281–295.

357. *Соколов А.Н.* Художественный образ в лирике Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения. 1814–1964: сборник статей. М.: Наука. 1964. С. 172–201.

358. *Соколов Б.В.* Энциклопедия булгаковская. М.: Локид: Миф. 1966. 586 с.

359. *Соловьев В.С.* Лермонтов // В.С. Соловьев. Собр. соч. СПб.: Обществ. польза. 1913. Т. 9. С. 114–134.

360. *Соловьев И.М.* Поэзия одинокой души // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание Т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914.С. 1–55.

361. *Соловьев С.М.* Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М.: «Советский писатель». 1979. 349 с.

362. *Спасович В.Д.* Байронизм у Пушкина и Лермонтова из эпохи романтизма // Вестник Европы.1891. № 12. С. 694–634.

363. *Старостин Б.А.* Любовь. // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. 1981. С. 308–310.

364. *Сушкова (Хвостова) Е.А*. Записки 1812–1841. Изд. 1-е полное. Ред., введ. и примеч.Ю.Г. Оксмана. Л.: Academia. 1928. 446 с.

365. Тамарченко Д.Е. Изисториирусскогоклассическогоромана. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.–Л.: Изд-во АН СССР. 1961. 167 с.

366. *Тамарченко Н.Д.* О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2. С. 26–32.

367. *Тамахин В.М.* Подтекст в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Русская литература и Кавказ. Ставрополь. 1974. С. 26–41.

368. *Тан Д.* Юбилейный сборник Венок Лермонтову (1914) (к вопросу о московской школе лермонтоведения) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 6. С. 162–170.

369. *Тан Д.* Московская школа лермонтоведения. Кандидатская диссертация по специальности 10.01.01 - Русская литература (филол. науки). Защищена в совете МГУ.10.05 МГУ имени М.В. Ломоносова, Филологический факультет. 2019.

370. *Тахо-Годи Е.А.* Л.П. Семенов – исследователь творчества М.Ю. Лермонтова (в контексте фольклора казаков и горцев) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2014. № 5. С. 78–86.

371. *Титов А.А.* Художественная природа образа Печорина // Проблемы реализма русской литературы XIX в. М.–Л.: Изд. АН СССР. 1961. С. 76–101.

372. Тойбин И.М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Курский гос. пед. институт. Ученые записки. Вып. IX. 1959. *С. 19–56.*

373. *Томашевский Б.Т.* Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // М.Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР. Лит. Наследство. 1941. Т. 43–44. Кн. I. С. 469–516.

374. *Топоров В.Н.*О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура». 1995. С. 575–622.

375. *Топоров В.Н.* Петербургские тексты и петербургские мифы (Заметки из серии) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура». 1995. С.259–367.

376. *Турбин В.Н., Усок И.Е.* Трагедия гордого ума. О художественном своеобразии драмы Лермонтова «Маскарад» // Вопросы литературы. 1957. № 4. С. 83–109.

377. *Турбин В.Н.* Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров. М.: Просвещение. 1978. 329 с.

378. *Турбин В.Н.* Восприятие и интерпретация Лермонтовым жанровой структуры романа Пушкина «Евгений Онегин» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1989. № 5. С. 17–27.

379. *Тюпа В.Н.* Мифотектоника «Фаталиста» // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 775–782.

380. *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского университета. 1973. 705 с.

381. *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Просвещение. 1989. 191 с.

382. *Удодов Б.Т.* Идейно-художественная структура романа «Герой нашего времени» // Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж. 1977. С. 46–62.

383. *Удодов Б.Т.* К творческой истории «Героя нашего времени» // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж. 1972.

384. *Удодов Б.Т.* Печорин: временное и вечное // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 415–445.

385. *Уманская М.М.* «Роман судьбы» или «роман воли» // Русская литература 1967. № 1. С. 18–28.

386. *Уразаева Т.Т.* «Журнал Печорина». К проблеме «исповедального» повествования в структуре романа // Проблемы метода и жанра. 1986. Вып. 13. С. 155–172.

387. *Усок И.Е.* К спорам о художественном методе М.Ю. Лермонтова // К истории русского романтизма. М.: Наука. 1973. С. 283–302.

388. *Усок И.Е.* Историческая судьба наследия М.Ю. Лермонтова // Время и судьба русских писателей: сб. статей. под ред. Н.В. Семакова. М.: Наука. 1981. С. 49–94.

389. *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние.1967. 363 с.

390. *Федоров А.В.* Творчество Лермонтова и западные литературы // М.Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР. 1941. Кн. I. С. 129–226.

391. *Федоров А.В.* Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. М.1941. Т. 43–44. С. 182–188.

392. *Фишер В.М.* Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание Т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914.С. 196–236.

393. *Фохт У.Р.* Романтизм и реализм в творчестве Лермонтова // У.Р. Фохт. Пути русского реализма. М.: Советский писатель. 1963. С. 148–224.

394. *Фохт У.Р.* Лермонтов. Логика творчества. М.: Наука. 1975. 190 с.

395. *Фролова О.Е.* Движение персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (на материале «Княжны Мери») // Русский язык как иностранный: лингвистические проблемы. М. 1997.

396. *Хализев В.Е.* Теория литературы: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия». 2013. 432 с.

397. *Ханзен-Леве О.* Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: ProetContra. Личность и идейно-художественное наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. СПб.: РХГА. 2014. Т. 2. С. 526–558.

398. *Цейдлер М.* Русский вестник. 1888. № 9. С. 138–139.

399. *Чавчаниздзе Д.Л.* Романтическая сказка Фуке // Ундина. М.: Наука. 1990. С. 421–471.

400. *Чистова И.С.* Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов. // «Русская литература». 1978. № 1. С. 194–212.

401. *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель. 1958. 372 с.

402. *Шан-Гирей А.П.* М.Ю. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература. 1964. С. 341–348.

403. *Шевырев С.П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // «Москвитянин». 1841. Ч. 1. № 2. С. 515–538.

404. *Шевырев С.П.* Стихотворения М. Лермонтова // Москвитянин. Ч. II. № 4. С. 525–540.

405. *Шестов Л.* Киргегард и экзистенциальная философия. М.: Прогресс–Гнозис. 1992. 304 с.

406. *Шкловский В.Б.* Конвенция времени // Вопросы литературы. 1979. № 3 С. 115–127.

407. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры. 2003. 312 с.

408. *Шмид В.* О новаторстве лермонтовского психологизма // В сб. М.Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб: РХГА. 2014. Т. 2. С. 468–481.

409. *Шмульян Ф.* Незнакомый Печорин или чтения по системе Станиславского // Литературная учеба. 1995. Кн. 2–3. С. 218–225.

410. *Шувалов С.В.* Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914.С. 290–342.

411. *Шувалов С.В.* Религия Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград: Издание т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых». 1914. С. 136–137.

412. *Шувалов С.В*. Лермонтов в воспоминаниях современников и его письмах. М.: Изд-во т-ва «В.В. Думнов, наслед. бр. Салаевых». 1923. 128 с.

413. *Шувалов С.В.* «Герой нашего времени» в школьной проработке // Русский язык в современной школе. 1929. № 4. С. 48–64.

414. *Щеблыкин И.П.* «Любил ли Печорин Княжну Мери?» Роман «Герой нашего времени» // Литература в школе. 1994. № 6. С. 11–14.

415. *Щеблыкин И.П.* К трактовке аллегорий символико-философской повести М. Лермонтова «Штосс» // Москва. Портал «О литературе» Literary.ru
URL: http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203425143&archive=1203491298 (Дата обращения 05.03.2021).

416. *Щеголев П.Е.* Книга о Лермонтове. Вып. 1–2. Л.: Прибой. 1929. Вып. 1. 328 с. Вып. 2. 248 с.

417. *Щеголев П.Е.* Лермонтов. Воспоминания. Письма. Дневники. М.: Аграф. 1999. 525 с.

418. *Элиаде М.* Мир вечного повторения // М. Элиаде. Космос и история. Избранные работы. М.: Прогресс. 1987. 311 с.

419. *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов как историко-литературная проблема // Атеней. Ист-лит. временник. Л.: Атеней. 1924. Кн. 1–2. С. 79–111.

420. *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель. 1987. 544 с.

421. *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во. 1924. 168 с.

422. *Эйхенбаум Б.М.* Основные проблемы изучения Лермонтова // Литературная учеба. 1935. № 6. С. 21–40.

423. *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.–Л.: Изд-во АН СССР. 1961. 372 с.

424. *Эйхенбаум Б.М.* Николай I о Лермонтове // Эйхенбаум Б.М. О прозе: сборник статей / Сост. и подгот. Текста И. Ямпольского. Л.: Художественная литература. 1969. С. 423–426.

425. *Эйхенбаум Б.М.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР. 1962. С. 125–127.

426. *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР. 1941. Т. 43–44. Кн. 1. С. 3–82.

427. *Эйхенбаум Б.М.* О смысловой основе «Героя нашего времени» // Русская литература. 1959. № 3. С. 8–27.

428. *Эйхенбаум Б.М.* О тексте «Героя нашего времени» // Вопросы литературы. 1959. № 7. С. 168–170.

429. *Юхнова И.С.* Проблема общения и поэтика диалога в прозе М.Ю. Лермонтова: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского. 2011. 218 с.

430. *Юхнова И.С.* Научные интерпретации очерка М.Ю. Лермонтова «Кавказец» // М.Ю. Лермонтов и его время в мировой науке и культуре. Сборник статей Международной научной лермонтовской конференции. Пятигорск: ПГУ. 2017. № 5. С. 300–308.

431. *Юхнова И.С.*«Кавказец» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индрик. 2014. С. 215.

432. *Юхнова И.С.* Поэтика финала в драматургии М.Ю. Лермонтова // Гуманитарные науки и образование. 2016. № 2 (26). С. 135–140.

433. *Юхнова И.С.* Проблема межкультурной коммуникации в прозе М.Ю. Лермонтова // Мир культуры, науки и образования. 2016. № 2 (57). С. 396–400.

434. *Юхнова И.С.* Очерк «Кавказец» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1. URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=17118 (Дата обращения 09.03.2021).

435. *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. Перевод с англ. Н.В. Перцова. М.: Прогресс. 1987. С. 145–180.

436. *Яковлев М.А.* Лермонтов как драматург. М.–Л.: Книга.1924. 260 с.

437. *Яшенькина Р.Ф.* Из истории зарубежной литературы. Проза французского романтизма. Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та. 2000. 169 с.

438. *Andrew J.* The Blind will see: Narrative and Gender in “Taman” // Russian Literature. Univ. of Birmingham. Vol. XXXI. № IV. 1992. 152 pp.

439. *Bagby L.* Narrative double voicing in Lermontov’s “A hero of our time” // Slavic and East European Journal. 1978. XXII. P. 265–286.

440. *Drozda M.* Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Weiner Slavistischer Almanach. Bd. 15. 1985. С. 5–34.

441. *Garrard J.* Michail Lervontov. Boston. Mass.: G.K. Twayne Publishers. 1982. 173 pp.

442. *Gennete G.* Narrative Discourse: An Essay in Method, Trans. Jane Lewin, Ithaca: Cornel University Press. 1980. 285 pp.

443. *Korkut Nayki N.* Anticipating the Existentialist Hero in Mikhail Lermontov’s A Hero of Our Time and Joseph Conrad’s Nostromo // Gaziantep University Journal of Social Sciences. 2017. Vol. 16. No. 1. P. 183–192.

444. *Leitner Andreas.* Verführung als geistiges Experiment und als ästhetischer Gegenstand bei Kierkegaard, Lermontov und Dostoevskij Author(s): ANDREAS LEITNER. Source: Wiener Slavistisches Jahrbuch. Published by: Harrassowitz Verlag; Austrian Academy of Sciences Press. 1992. Vol. 38 (1992). P. 75–87.

445. *Matual D.* Women and Hourses in Mikhail Lermontov’s A Hero of s Our Time / The Internationa Fiction Review. Vol. 22. 1995. P. 8–14.

446. *Mersereau J. Jr.*“The Fatalist” as a Keystone of a Hero of Our Times // The Slavic and East European Journal. 1960. V. 4. N 2.

447. *Mersereau J. Jr.* Mikhail Lermontov. Carbonadale. Southern Illinois University Press. 1962. 176 pp.

448. *Mersereau J.* Lermontov and Balzac. Preprint: American contributions to the Fifth international congress of Slavists. Sofia. 1963. V. 2. P. 233–258.

449. *Paul N. Paganuzzi.* Lermontov. Autobiographical reflections in the poet's works. Montreal, Monastery Press. 1967. 256 pp.

450. *Peace R.A.* The role of 'Taman" in Lermontov's "Geroi Nashego Vremeni" // Slavonic and European Review. V. 45. № 104. 1967. P. 12–29.

451. *Saint-Beuve*. «Poesie, vie et pensees de L. Delorme». Paris. 1829.

452. *Schmid W.* О новаторстве лермонтовского психологизма // Russianliterature. Amsterdam. Vol. XXXIV—I. 1993.

453. *Szilágy Z.* К поэтике и семантике «Тамани» Лермонтова // SlavicaTergestina. 2. 1994.