

*На правах рукописи*

**САВИНКОВ**  
Сергей Владимирович



**ТВОРЧЕСКАЯ ЛОГИКА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Специальность 10. 01. 01 — русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

**Воронеж — 2004**

Работа выполнена в  
Воронежском государственном педагогическом университете

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Журавлева Анна Ивановна  
доктор филологических наук, профессор Тамарченко Натан Давидович  
доктор филологических наук, профессор Удолов Борис Тимофеевич

Ведущее учреждение — Новосибирский государственный педагогический  
университет

Защита состоится " 30 " июня 2004 г. в 14<sup>00</sup> часов на заседа-  
нии диссертационного совета Д 212. 038. 14 при Воронежском государственном  
университете (394006, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, ауд. 14).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Воронежского  
государственного университета.

Автореферат разослан " \_\_\_\_\_ " \_\_\_\_\_ 2004 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук, профессор



В. А. Свительский

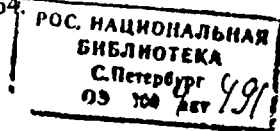
### Общая характеристика работы

В том виде, как проблема соотношения автора и текста была поставлена усилиями герменевтики, культурологии, семиотики, все ее аспекты, в конечном счете, стягиваются к вопросу об авторской интенции. Когда мы обращаемся к созданному тем или иным автором произведению, имеем ли мы право говорить о том, что понимаем первоначальный замысел творца, если текст, отпочковавшись от своего создателя, обрел автономное и самодостаточное существование в историческом пространстве и времени? Можно ли в принципе постичь смысл, вложенный автором в произведение, если мы имеем дело с сюжетно организованной многогеройной, многособытийной и многоголосной текстовой реальностью, образующей то, что может быть названо «внутренним миром» (термин Д. С. Лихачева) произведения? Можно ли рассматривать автора как «полномочного представителя» истины, как агента смыслопорождения, если созданный им текст включен в генерирующую свои смыслы историческую традицию, проникнут интертекстуальными связями, насыщен принадлежащими тем или иным эпохам толкованиями?

Однако как бы в теоретических изысках мы ни разводили автора и созданное им творение, тем не менее, как выразился М. Бютор, «аргіі каждому известно, что писатель, желает он того или нет, знает об этом или нет, создает персонажей из элементов собственной жизни»<sup>1</sup>. О наличии в произведении «тайного», интимно «означающего» авторское «бытие» плана выразительно написал современник Лермонтова Н. В. Станкевич: «Каждое произведение составляет два произведения: одно безотносительное, которое ценится чувством с первого взгляда, и другое — составляющее целое с жизнью художника, отдельное явление в драме его жизни. И много произведений, имеющих небольшую цену безотносительно, получают высокий смысл, рассмотренные в отношении к их творцу»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Бютор М. Роман как исследование. М., 2000. С. 72.

<sup>2</sup> Станкевич Н.В. Переписка. М., 1914. С. 363—364.



Если смотреть на созданное автором произведение как на то, что составляет с драмой его жизни единое целое<sup>3</sup>, то проблема авторской интенции будет рассматриваться принципиально иначе: автор предстанет в этом случае не неким смысло- (тексто-) порождающим «точечным» субъектом, а тем, кто воплощает в творимом им бытии свое собственное бытие, в творимом им мире — свой собственный «жизненный мир»<sup>4</sup>. И соответственно, для того, чтобы обнаружить в *безотносительном* произведении *другое* произведение, мы должны переключить наше внимание так, чтобы видеть, например, в сюжете не просто некую структуру, обусловленную литературно-культурным «этикетом» и «собственно эстетическими» установками, но разыгранную в лицах драму «жизненного мира» художника. Стремлением приблизиться к этим составляющим глубинное измерение жизни и творчества Лермонтова смыслом и обусловлена, на наш взгляд, научная актуальность работы.

Приближение к составляющим глубинное измерение творчества писателя смыслам немисливо без учета достижений психоанализа, а потому необходимо сделать несколько уточнений по поводу того, как и насколько его язык, принципы и методы находят в работе свое отражение. Приходится оговариваться, имея в виду, что корпоративно узаконенные психоанализом методы обращения с художественными текстами по-прежнему требуют критического к ним отношения.

Действительно, когда произведение уподобляется многоярусно устроенной психической сфере, а ученый — толкователю его означающих с помощью определенных (уже изначально заданных понятийной структурой психоанализа) означаемых, отношения складываются, можно сказать, «перевернутым» образом: не психоанализ интерпретирует литературное произведение, но произведение иллюстрирует психоанализ. При неизбежной в подобном случае произвольности обра-

---

<sup>3</sup> Топоров В. Н. Об «этропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993. С. 25—29.

<sup>4</sup> В той же плоскости, но в ином направлении строится понятие «авторского поведения» у С. Р. Фаустов А. А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997.

шения с «планом выражения» потенциально любой в тексте объект (знак, символ) может быть спроецирован на любой из психоаналитических смыслов. Поэтому, если все же поставить себе целью понять творческую логику автора, необходимо брать на вооружение методы, которые способны придать исследованию необходимые ему филологические строгость и точность.

Этим и определяется методология диссертации, сопрягающая психоаналитический подход с такими методами собственно текстового анализа, как типологический, структурный, мотивный, семиотический. (Особо следует выделить посвященные изучению лермонтовской поэтики работы, которые связаны с именами Б. М. Эйхенбаума, Л. В. Пумпянского, П. М. Бицилли, В. В. Виноградова, Д. Е. Максимова, А. И. Журавлевой, Б. Т. Удодова. Нужно ли говорить, что методологическая роль этих работ зачастую много масштабнее обозначенной в их заглавиях проблематики<sup>5</sup>.)

Для того чтобы нагляднее и точнее объяснить принципы нашего обращения с лермонтовскими текстами и стоящие перед исследованием задачи, воспользуемся методом «от противного» и укажем на появившийся (в относительно недавнее время) обстоятельный труд о Лермонтове, в котором исследовательская задача сформулирована кардинально противоположным образом. Мы имеем в виду книгу И. З. Сермана *{Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе: 1836—1841}*. Вторая часть заглавия («жизнь в литературе») содержит в себе указание не только на границы исследования, но и на границы, которые, по мнению ученого, очерчивают компетенцию историка литера-

<sup>5</sup>Имеются в виду, напр., следующие работы: *Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961; Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000; Бицилли П. М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996; Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1964; Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43—44. (I). М., 1941; Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002; Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.*

ры<sup>6</sup>. «Невнимание» к произведениям, относящимся к раннему творчеству Лермонтова, Серман объясняет, тем, что они не стали фактом литературы, не попали «в систему литературных отношений, под воздействием которых проверяется и утверждается его «право» на существование в литературе»: «Историк литературы волен, конечно, исследовать раннюю литературную работу Лермонтова, но при этом он обязан помнить, что все эти 300 стихов, 12 поэм и драм не вошли в литературу, не стали литературным фактом, не подверглись воздействию тех или иных литературных отношений»<sup>7</sup>.

Нет никаких сомнений в том, что такой подход обладает определенной эвристической продуктивностью, имеет свой смысл и свою логику. Однако, будучи способным объяснить *жизнь* Лермонтова *в литературе* (а точнее, то, как складывалась литературная жизнь вошедших в культурный обиход лермонтовских произведений), такой подход не способен привести к пониманию «жизненного мира» самого Лермонтова. Для того чтобы приблизиться к пониманию этого мира, исследователь обязан держать в памяти не то обстоятельство, что 300 стихов, 12 поэм и драм не вошли в литературу, а то, что без включения в поле исследования всего корпуса текстов (в том числе, если воспользоваться термином, введенным в обиход французской генетической критикой, авантекстов — различных редакций, набросков, черновиков, заметок, а также — писем, дневников<sup>8</sup>) невозможно обнаружить и структурировать дискурс авторского переживания, а значит, и понять глубинные «механизмы», обусловившие его возникновение.

При обращении к таким текстам исследователь обретает шанс наблюдать феномены авторского переживания, так сказать, в очищенном от «предметных»

<sup>6</sup> Место и значение Лермонтова в истории русской литературы достаточно хорошо изучены целой плеядой таких ученых, как Б. М. Эйхенбаум, Д. Е. Максимов, А. И. Журавлева, Б. Т. Удолов, Е. А. Маймин, Ю. В. Манн. Есть интересные исследования о связях лермонтовского творчества с философией, мировоззрением, культурой переходной эпохи 1830—1840-х гг. К их числу следует отнести исследования В. Ф. Асмуса, В. Э. Вадура, И. Э. Сермана и др.

<sup>7</sup> Серман И. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе: 1836—1841. Иерусалим, 1997. С. 8.

<sup>8</sup> См.: Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.

значений виде. Как это ни парадоксально, но зачастую «непроявленность» таких значений дает возможность в самой структуре чистых отношений, в чистой предикативности уловить направление вектора смыслообразования, то, без чего продвижение к пониманию текста невозможно. В произведениях же с насыщенной «предметной» семантикой, с событийно и персонажно разветвленной сюжетикой (и к тому же обретших в литературной жизни право на автономное, отдельное существование) наблюдать эту кристаллизацию смысла оказывается задачей существенно более сложной и проблематичной.

Соответственно, материалом диссертационного исследования выступает творчество Лермонтова во всей его целокупности, преимущественным объектом внимания — тексты, в которых логика смыслопорождения наиболее прозрачна, сама же эта логика является предметом изучения.

Воплощая свое бытие в созданном им мире, автор — подчеркнем это — пребывает в страдательной позиции по отношению к составляющей его переживание «сети навязчивых мотивов» (слова Р. Барта), подобно тому, как всякий человек (если иметь в виду исходную интуицию, с разных сторон заданную феноменологически-экзистенциальной философией и аналитической психологией) — по отношению к миру, изначально ему данному в модусе значимости, или — по отношению к своему собственному бессознательному или к довлеющим над человеком архетипическим психическим структурам. Это означает, что навязчивые мотивы обладают возможностью самопроизвольно возникать в какой угодно точке текстового пространства (подобно тому, как поглощенный чем-то человек невольно проговаривается). И, может быть, в наибольшей степени они обнаруживают себя в текстах, остающихся за скобками литературной жизни, в том числе и потому, что тексты эти не подвергаются сознательной обработке, которой так или иначе (в разные эпохи — различным образом) от писателя требует «литературное законодательство». В такой перспективе не автор говорит о себе нечто (что, разумеется, вовсе не исключается), а довлеющие над ним переживания, «требуя» от

автора своего выражения (на языке психоанализа — «прорыва» из сферы бессознательного), нечто «говорят» о нем и его бытии в мире.

Можно сказать, что автор невидимо, имплицитно и существует в переживании, образующем все объединяющую глубинную индивидуально-неповторимую психологическую структуру (которую и можно называть «лермонтовским человеком»), — в переживании, знаковые следы которого так или иначе кристаллизуются в самых разных по жанровой и сюжетно-тематической природе текстах, обнаруживая подспудную логику, придающую внешнему разнообразию и внешней противоречивости внутреннее единство.

Увидеть эту глубинную логику (логику тематического развертывания авторского переживания, логику его «драматизации») — творческую логику Лермонтова, и понять, в чём она и чем обусловлена, — главная цель данного исследования, определяющая и его более частные задачи: 1) выявить координаты существования лермонтовского «Я»; отношения между *былым* и *настоящим*, *памятью* и *воображением*, *звучком* и *словом*, *письмом* и *взором*; 2) раскрыть значение архетипа *Чудной девы* в мире Лермонтова и проследить сюжетные и тематические реализации этого архетипа; 3) исследовать семантику «отцовско-материнского» комплекса в творчестве Лермонтова; 4) рассмотреть лермонтовскую логику самоотрицания, наиболее последовательно реализующуюся в романе «Герой нашего времени».

Исследовательский ракурс, позволяющий именно таким образом сформулировать цель и, соответственно, — рассмотреть весь корпус лермонтовских текстов (включая авантексты) в едином горизонте, определяет новизну исследования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество Лермонтова имеет глубинное сопряжение с его жизненным миром, а дискурс авторского переживания обнаруживает определенную логику.



2. Экзистенциальные координаты существования лермонтовского «Я» задаются двумя началами: памятью и воображением; тотальная им подчиненность связана для лермонтовского человека с невозможностью обрести полноценное бытие в «действительной жизни».
3. Образно-смысловой аналогией лишенного цельности мира (онтологической первопричины экзистенциальной невоплощенности лермонтовского «Я») является расщепленное слово, звук и значение которого разведены между собой и во времени, и в пространстве.
4. Лермонтовское былое — не бывшее, не связующая жизнь «прекрасная, светлая дорога» (В. А. Жуковский), а переставшее быть, навсегда и безвозвратно утраченное, прерванное прежде, чем оно сделалось полновесным бытием.
5. Медиация между расщепленными началами лермонтовского мира — звуком и значением слова, портретом и живым лицом, на нем запечатленным, героем и героиней — осуществляется в положении «на грани».
6. Особой семантикой наделен у Лермонтова взор, который «распечатывает» письма, не давая им обратиться в мертвые знаки былого. Надежда лермонтовского человека на участие в его судьбе чудодейственного взора — это надежда на существование «участного» (по слову М. М. Бахтина) трансцендентного начала.
7. Архетип *Чудной девы* относится к числу тех «нарративных субстанций», которые в мире Лермонтова «управляют» логикой его сюжетного и тематического развертывания.
8. Неразрешимый конфликт между матерью и отцом, утрата матери, разрыв с отцом — первопереживания, задающие те базисные смысловые координаты лермонтовской реальности, по которым кристаллизуются глубинные мотивы лермонтовской мифологии, ее символическая образность, различные событийно-персонажные серии и т. п.
9. Самоотрицание, наиболее последовательно реализующееся в «Герое нашего времени», — телеологический горизонт творческой логики Лермонтова. В

историко-культурной перспективе такое самоотрицание — выражение кризиса, постигнувшего романтическую идеологию и аксиологию.

Практическая значимость диссертации видится в том, что развитый в ней подход к творчеству М. Ю. Лермонтова позволяет обнаружить и высветить не только глубинную логику его творчества, но и по-иному представить включенность поэта в историко-литературное движение. Это позволит внести новые акценты в вузовское и школьное преподавание русской литературы XIX века.

Апробация исследования. Основные положения диссертации получили отражение в опубликованных работах (книгах, статьях и тезисах общим объемом около 30 п. л.), а также в докладах, сделанных на научных конференциях в Даугавпилсе /1991/, Ставрополе /1993, 1994, 1996/, Ижевске /1997, 2000/, Болдино/2003/, Москве /1993,1995,1996, 2002/, Новосибирске /2003/ и др., на итоговых научных сессиях в Воронежском университете и Воронежском педуниверситете /1992—2003/. Результаты исследования и разработанный подход используются в общих и специальных курсах, читаемых в Воронежском педуниверситете.

Текст диссертации состоит из Введения, четырех частей, Заключения, Примечаний и содержит 314 страниц.

Во **Введении** обосновывается выбор темы, обозначаются общие контуры работы и обсуждается тот круг понятий, который служит ядром исследовательского аппарата диссертации.

**В I части** («Координаты существования лермонтовского «Я») лермонтовский человек рассматривается в событийной (сюжетной) и экзистенциональной плоскости. На сюжетном уровне среди имеющих кардинальное влияние на судьбу лермонтовского человека событий особое значение имеют два, принципиально разделенные во времени: разрыв с небесами и **обман** на земле. Жизнь «до обмана» освящена (но и отравлена) памятью о **небе**; жизнь «после обмана» — невозможностью забыть о нем. В первом случае **земное** выступает в качестве

недостижимого; во втором — в качестве того, от чего нельзя освободиться. При этом второе из событий совершается «после», а во многом и «в результате» первого; и как бы заслоняет, экранирует его, оказываясь ближайшей (и потому более «сильной») причиной **земных** перипетий. Оттолкнувшись от известного выражения В. А. Жуковского, существование «до обмана» можно обозначить как колебание между «безочарованностью» и «очарованностью» бытием; существование «после» — как «разочарованность» и бесплодное стремление вынести опыт вхождения в жизнь, в которой вместо *хлеба* тебе протягивают *камень*.

Экзистенциальные координаты существования лермонтовского «Я» задаются двумя перекрывающимися это «Я» без остатка началами: памятью и воображением. Тотальная и безусловная им подчиненность связана для лермонтовского человека с невозможностью обрести полновесное бытие в «действительной жизни». Постоянно пребывая (как и созданные его памятью-воображением непроявленные образы) на грани бытия/небытия, лермонтовский человек обречен на неадекватное восприятие окружающего мира, на произвольное замещение и подмену одного другим. Живое, увиденное сквозь призму самодовлеющей памяти-воображения, развоплощается и оборачивается своей противоположностью; обращаясь же к мертвому, «пылкая мечта приводит в жизнь минувшего скелет», но при этом испытывает страдания от его кажимостной сущности. В определенном смысле память — *демон-властелин* — является сопровождающей и повелевающей воображением тенью. Часто, будучи у нее на «службе», воображение, наряжая в *одежды жизни* свои мерцающие образы, заманивает человека и отводит его взгляд от действительной жизни; память завершает дело, переоблачая их в *хладные* одежды смерти.

Смыслообразной аналогией лишённого цельности мира (онтологической первопричины экзистенциальной невоплощенности в бытии лермонтовского «Я») является расщепленное слово, звук и значение которого разведены между собой и во времени, и в пространстве. Характерная ситуация: лермонтовский человек улав-

ливаает звуки былого (утраченного рая) и узнает их, но при этом не помнит соответствующих им значений, которые потому и забываются, что не имеют понятийных аналогов в здешнем мире. Звуки небес говорят на языке чистой трансцендентности, на языке без слов. И *одежды жизни*, в которые эти звуки одевают все, *чего уж нет*, будучи на самом деле лишены действительной плоти, своей недостижимой призрачностью отравляют душу лермонтовского человека *ядом прежних дней*, заставляя его, как художника Лугина, стремиться к воплощению того, что не может быть воплощено никогда.

Оборотная сторона этой ситуации выражена в стихотворении «Не верь себе». Звуки, которые лирический субъект открывает в роднике своей души, будучи соприродны небесным, не могут быть воплощены в условиях земного существования. Облекая в призрачную плоть «то, чего нет», лермонтовский *поэт* испытывает приводящее его в смятение чувство; будоражащие его воображение образы могут существовать лишь в условиях дословесного их оформления. Обращенные же в слова, в письмо, некогда живые образы лишь наружно сохраняют вид движения и беспокойства, и этот «дагерротипный» рисунок оказывается возможным отстраненно и безучастно созерцать. «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь»<sup>9</sup>. Как всего лишь на мертвую декорацию Лермонтов посмотрел в цитированном письме на одно из своих самых динамичных стихотворений («Я жить хочу! хочу печали») спустя месяц после его написания.

Образ расщепленного слова является особо отмеченным и еще в одной тематической перспективе. Лермонтов, с юных лет остро переживавший фатальную обреченность своей собственной (и в целом человеческой) судьбы, наступление того момента, когда, как он писал, «не сможешь произнести: «Я», в творчестве (а

<sup>9</sup> *Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6 т.; М.-Л., 1956. Т. VI. С. 410. В дальнейшем ссылки на лермонтовские сочинения будут даваться по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.*

точнее, в его материальных воплощениях — в слове, письме, портрете) искал возможности самосохранения. В то же время он понимал, что слово застывшее, утратившее свое былое звучание, лишается жизненной силы, что слово без звука — «мертвое» слово. Будучи помещенным в оболочку слова (письма) или даже просто закрепленным в памяти (память традиционно связывается с письмом), звук застывает и утрачивает свою актуальную энергию. Лермонтов (и как поэт, и как человек) не мог обрести успокоения в мысли о том, что живое звучание его голоса, его жизни может быть сохранено в оледеняющем и омертвляющем их слове.

В этой части исследуются также ситуации, связанные с восприятием лермонтовским человеком мира (то, как он смотрит на мир, что при этом видит и как в соответствии с этим организует свое поведение) в режиме настоящего времени, стадияльно соответствующему в «биографии» лермонтовского человека существованию «после обмана», после опыта вхождения в жизнь, в которой вместо *хлеба* тебе протягивают камень.

Герой драмы «Странный человек» Владимир Арбенин попадает в ситуацию, когда он оказывается вынужденным «ближним зрением» признать **действительность видимого**, того, о чем он подозревал — в качестве слишком рано повзрослевшего меланхолика, но во что до конца не желал верить — в качестве *ребенка*. И это — тот катастрофический удар, в результате которого *странный человек*, утрачивая возможность на что-либо надеяться, окончательно теряет ориентиры, сходит с ума и гибнет.

«Последователи» Владимира Арбенина (или Юрия Волина — героя «Menschen und Leidenschaften»), словно пытаясь застраховаться от такого исхода, приучили себя во всем подозревать возможность обмана и доверились своему зрению настолько, что напрочь исключили возможность ошибки. Однако взор, сфокусированный таким образом, легко может оказаться жертвой своей же собственной равной подозрительности прозорливости, обнаруживающей обман там, где его не было и в помине. Подозрительность — та постигнувшая зрение

лермонтовского человека порча, от которой он ни при каких условиях не может избавиться. Трагедия «Маскарада», как известно, и совершилась из-за обнаруженного в себе Арбениным подо-зрения, окончательно для него отсекающего надежду смотреть на вещи в ином свете.

Узурпируя право на власть, демонический взор присваивает и рассматривает в качестве своей собственности все, что попадает в поле его зрения, пресекая любую со стороны жертвы попытку вырваться из-под его надзора. Но эта власть имеет и свою оборотную сторону. И Александр (персонаж «Двух братьев»), и Вадим, и Евгений Арбенин, и «герой времени» Печорин, и его однофамилец-двойник («Княгиня Литовская») испытывают одно и то же чувство непрочности власти над своими жертвами именно тогда, когда начинают подозревать, что прочитывали в их душах только то, что сами же в них *и вчитали*.

Во **II части** («Чудная дева»: архетип и его реализации») выделяются три наделенные разными сюжетными функциями женские фигуры — девы спасительницы, девы-губительницы и девы погубленной — и рассматриваются как реализации единого для них архетипа *Чудной Девы*. Образ чудной «мертвой девы» для лермонтовского человека — *нуминозный* (невыразимый, танственный, пугающий, притягивающий, непосредственно переживаемый, принадлежащий только божеству), и связан он у Лермонтова с лунным тематическим комплексом и с определяющими для лермонтовского человека модусами «переоблачения» мира — памятью и воображением.

*Луна* — судьба лермонтовского человека, обреченного на вечное неутоление своих надежд и мечтаний. Воспламеняя своим холодным лучом огонь воображения, лунная дева заставляет тех, кто оказывается в ее власти, замещать (подменять, переиначивать) действительную природу вещей миражными созданиями. При этом искажается не только действительность, но и сама внутренняя природа лермонтовского человека.

Призрачные, обманчивые, неуловимые и в то же время завораживающие *ночная звезда, лунный свет, луч и волна* — в лермонтовской мифологии атрибутиваны началу женскому, русалочьему. Образ **девы-губительницы** (коварно очаровывающей своим сладким пением и призрачным серебристо-пенным обликом) с детских лет завораживал Лермонтова и, по всей видимости, соотносился с Армидой, героиней «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. Примечательно, что в лермонтовских автобиографических заметках детские впечатления, связанные с Армидой (погубившей зачарованных ею рыцарей), получают «лунную» аранжировку.

Подобно Армиде, царица Тамара («прекрасна как ангел небесный, как дева коварна и зла») завлекает путников и губит их. И воин, и купец, и пастух, привлеченные блистанием *золотого* огонька и пением царицы, идут, как зачарованные, на зов *невидимой* пери. Ситуацию, в которой созерцание может быть сопряжено со смертью, Лермонтов представил и в «Жене Севера», где нашли отражение оссианические мотивы и отзвуки скандинавской мифологии о таинственной деве («дочери богов»). И царица Тамара, и Дева Севера — разные проекции общего для них прообраза — Армиды. Одним из любимых Лермонтовым балладных сюжетов, изобличающих женское коварство, стал «шиллеровский» сюжет об испытании жениха. У Лермонтова мы найдем не одну вариацию на тему «Перчатки» и «Кубка».

Однако лермонтовского человека ожидает встреча не только с Армидой, но и — с Девой, представляющей противоположный лунный аспект. Эта другая дева (по той роли, которая ей отводится Лермонтовым) может быть уподоблена **Селене**, той самой мифологической Селене, которая после каждого ночного обхода спускается в глубокий грот горы для того, чтобы в очередной раз попытаться пробудить своими ласками и любовными речами погруженного в вечную дрему прекрасного Эндимиона. «Полна непонятной тоской», Русалка (одна из самых замечательных среди лермонтовских *Селен*) безобманно, но безуспешно пытается пробудить от вечного сна прекрасного витязя.

Лермонтовские *Селены* являются к своим «витязям», для того чтобы пробудить их к жизни. Однако совершить это им никогда не удастся. Не удастся либо потому, что они оказываются не способными превозмочь свою лунную природу, либо — потому, что те, которых они хотят пробудить, сами оказываются «лунными» существами.

**Необратимость изменения** — тот рок, который преследует чуть ли не всех лермонтовских героев и предопределяет их судьбы. В мире Лермонтова если что-то случается, то окончательно и бесповоротно, и изменить однажды свершившееся не дано никому. Оказавшийся вне родных гор Мцыри уже никогда не сможет к ним вернуться, точно так же, как не сможет вернуться к заоблачному раю и Демон. И тот, и другой «выпали» из своего пространства, стали **другими**, и потому Мцыри (сделавшийся послушником) не сможет возвратиться на свою родину, а Демон (переставший быть Ангелом) — на свою. Заметим, что лермонтовские сюжеты зачастую и выстраиваются по одной универсальной модели: герою предоставляется попытка повторного изменения (возрождения) словно лишь для того, чтобы еще раз дать ему возможность убедиться: вынесенный ему «приговор» окончателен и обжалованию не подлежит. Все попытки изменить свою жизнь и для Мцыри, и для Демона, и для Арбенина заканчиваются полным провалом.

«Селена» способна удерживать в своей власти и не отпускать от себя своего «паладина», подобно тому, как это делает Армида, но иначе. Если *Армида* устанавливает свое господство над воображением лермонтовского человека, то *Селена* — над его мечтой. Воспламеняя воображение, *Армида* наполняет его обольстительными призраками. *Селена* же своим мягким, нежным и тихим сиянием призывает лермонтовского человека никогда не забывать о созданном его первой мечтой идеальном образе и никогда не изменять ему.

При всей поливариантности отношений в мире Лермонтова между «Я» и «Ты» неизменным в них остается одно: ни «он», ни «она» разорвать связующую их невидимую «цепь» по своей воле не способны. Эта невозможность может



оцениваться у Лермонтова полярно. Она — и дар судьбы, навеки соединившей своей тайной властью предназначенные друг для друга души («...тайной властью Прикована ты вновь К душе печальной, незнакомой счастьем, Но нежной как любовь» (I, 215)), и кара. Роковой союз между «Я» и «Ты» не разъединяется даже тогда, когда «время сердцу быть в покое... с той минуты, как другое уж не бьется для него» (II, 14). Любая их попытка удалиться друг от друга и освободиться друг от друга заранее обрекается на провал.

Балладный сюжет о возвращении за невестой мертвого жениха, демонстрируя такое роковое сцепление как нельзя лучше, неизменно привлекал к себе Лермонтова. «Карательная» функция, которая в этом сюжете отводится мужской партии, в определенном смысле «уравнивает» **мертвого рыцаря** в «правах и обязанностях» с солирующей в поэмах **погубленной девой**. В том случае, если преступление совершается героем, *мертвая* дева удерживает его в своем плену, обязывая изменившего ей «жениха» хранить ей верность и запрещая любить другую. В том же случае, если преступницей оказывается дева, то *мертвый* жених не оставляет в покое коварную изменницу. В урочный час она расплачивается за свою беспечность и узнает «цепей неизбежное бремя».

В мире Лермонтова «разлука» и «забвение» невозможны («Без страха в час последней муки Покинув свет, Отрады ждал я от разлуки — Разлуки нет» (II, 180)), и это несмотря на то, что всем его населяющим персонажным парам суждено «в разлуке жить, в разлуке умереть» (I, 362). И невозможность эта обуславливается некоей изначально предопределившей им такую участь (быть одновременно и несоединенными, и неразделенными) тайной роковой связью. Лермонтовские герои не могут существовать друг без друга и не могут существовать друг с другом по одной и той же причине — они *слишком* знают друг друга: «Но слишком знаем мы друг друга, Чтобы друг друга позабыть» (II, 22). И в том, что стоит за этим *слишком*, по всей видимости, и следует искать ту глубинную мотивацию, которая, к примеру, понуждает героиню ранней поэмы «Джюлио» Лору к тому, чтобы оставаться для

своего погубителя заступницей и спасительницей, а самого Джюлио — неизбежно любить мертвую Лору больше, чем всех других живых.

И Зара, и Лора, и другие «лунные» девы — все они восходят к живущему в глубинах лермонтовской души единому архетипическому прообразу **Чудной девы**. Это к нему, затмевающему и вытесняющему собой все другое, лермонтовский человек (*томимый воображением и предчувствием*) обращает свою «первую любовь», считая ее для себя и единственной, и последней: «В ребячестве моем тоску любви знойной Уж стал я понимать душою беспокойной... Воображением, предчувствием томимый, Я предавал свой ум мечте непобедимой. Я видел женский лик, он хладен был как лед, И очи — этот взор в груди моей живет... И деву чудную любил я, как любить Не мог еще с тех пор, не стану, может быть...» («Первая любовь». — I, 287).

*Хладный как лед* лик чудной девы для истомленного любовным желанием лермонтовского подростка — вовсе не *игрушка* воспаленного воображения и не мираж обманчивой мечты. Для него он так же действителен (но одновременно и заперделен), как, к примеру, Лора для Джюлио или Зара для Измаила-Бея. И то, что взор прекрасного создания живет в детской душе и, как святыня, оберегается ею, и то, что он — *след единственный младенческих видный*, — все это указывает на интимно-родственный и «молитвенный» характер этой *первой* (и единственной, и последней) любви к деве, которой **еще** нет и одновременно **уже** нет, но близкое благодатное присутствие которой, тем не менее, всегда реально ощущается лермонтовским человеком. *Драгоценный призрак* не остается безучастным к своему маленькому обожателю: «Как совесть, душу он хранит от преступлений». И эта его охранительная роль весьма примечательна.

Так или иначе, чудный лик мертвой девы, заслоняющий собой *красы блистающие* девы живой, в перспективе — пусть подчас не прямой и опосредованной — сопрягается у Лермонтова с образом рано умершей матери, «подругой юных дней», контаминирующимся, в свою очередь, с образом Богоматери. Первая любовь к

*Чудной девы* — любовь к той, одновременно и запредельной и близкой, которая мыслится образцом совершенства среди совершенств красоты и выступает воплощением первозданной непорочности и святости, залогом исполнения надежды на то, что душа вновь познает однажды познанное блаженство, встретившись с успокаивающей, спасающей, юной и прекрасной «доброй» матерью. Поэтому мальчик, томимый воображением и предчувствием, с таким нетерпением и ожидает ее появления.

Однако амбивалентность *лунного* переживания (в сочетании с переживанием личной виновности (виновности без вины) в безвременной кончине матери) заставляет лермонтовского человека ожидать от Чудной девы не только благодати и защиты, но и наказания и мести. Чудная Дева может предстать не только в облике милостивой *богини*, но и в облике коварной царицы Тамары. Она может быть утешающей и спасающей, но может быть и устанавливающей запреты и наказывающей. Однако есть в этой ее двойственности и то, что выдает в ней ее глубинную одноприродность: и дева-спасительница, и дева-губительница удерживают лермонтовского человека в своей власти, закрывая ему доступ к *действительной* жизни.

В III части («Отцовское и материнское») исследуются ситуации, мотивы и тематика, сопряженные у Лермонтова с «отцовским» и «материнским» комплексами. Онтологический статус обреченного на сиротское одиночество лермонтовского человека (не находящего пристанища ни на земле, ни на небе) имеет коренным образом связанную с автобиографическими реалиями жизни его создателя психологическую подоснову. **Неразрешимый конфликт** между матерью и отцом, утрата матери (умершей, когда Лермонтову не было еще и трех лет), **разрыв** с отцом — все это первопереживания (на языке психоанализа, комплексы), задающие базисные смысловые координаты лермонтовской реальности, те оси, по которым кристаллизуются глубинные мотивы лермонтовской мифологии, ее символическая образность, различные событийно-персонажные серии и т. п.

Традиционная архетипическая символика (отец — небо, мать — земля («А моя мать — степь широкая, А мой отец — небо далекое» (I, 212)); отец — дух,

суровый и непреклонный, мать — **тело**) найдет свое отражение у Лермонтова. Неудивительно, что любовь к **отчизне** у него несколько иного свойства, нежели любовь к **родине**. Но, как это ни парадоксально, контекстуальный и ситуативный анализ дает нам возможность говорить, что странность лермонтовской любви обуславливается не только несовпадением отчизны («слава, купленная кровью», «темной старины заветные преданья») и родины, но и отсутствием на поверхности холодного родного простора **той единственной**, без наличия которой любовь к родине не может быть полной. Более того, без **нее** родина оказывается *чуждой* его любви, а он — чуждый любви родины. Говоря о *бесценном прахе* (см.: «Прекрасны вы, поля земли родной» и его варианты), Лермонтов имеет в виду свою умершую мать. И в жизни, и в смерти волею судьбы мать и сын обречены на вечную разлуку, а сын — на скитальчество, вызванное стремлением на чужбине найти ту (или, точнее, — замену той), которой на родине нет. Без **ее** присутствия для лермонтовского «Я» родина становится такой же чужбинной, как и весь остальной мир. Поэтому и могила, которая его ожидает на чужбине или на ставшей чужой родине, для него не может быть ни местом успокоения, ни — признания и примирения. Она всегда безымянна. Даже и в смерти лермонтовскому человеку не суждено соединиться с родиной (матерью).

Право на обладание сыном «ветхозаветному» отцу дает его экстраординарное положение: отец имеет над сыном всю полноту власти постольку, поскольку породил его. Такая абсолютизации отцовской власти, отцовского принципа («Отец обладает моей жизнью» (V, 168)) возводит у Лермонтова земного отца на ступень, едва ли не уравнивающую его с Отцом небесным. И тот, и другой отрекаются от героя-сына; и тот, и другой обрекают его на одинокое, бесприютное существование; и тот, и другой лишают его отцовской любви и покровительства.

Разница в поведении Отца Небесного и отца земного состоит лишь в том, что первый удаляет от себя лермонтовского человека, а второй, умирая («наказывая» сына своей смертью), — сам удаляется от него. И при этом амплитуда

переживания смерти отца в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына...» крайне широка: от самобичевания («был всех мук твоих причиной») и самообвинения («Но ты простишь мне! Я ль виновен в том») — до негодования на свет и до обиды на отца, который в исполненной блаженства своей новой «небесной» жизни (далекой от земных страстей), как ему кажется, забыл о своем сыне и разлюбил его. Амбивалентность в отношениях сына к отцу (и самой фигуры отца) будет заставлять лермонтовского человека то полностью от него отрезаться, то искать к нему пути.

В этой перспективе невозможность обретения лермонтовским человеком полновесного бытия и счастья имеет две составляющие. Первая связана с потерей матери и сомнением в возможности заменить другой любовью ту, которую он некогда имел. Вторая — с сокрытостью отца, неопределенностью его воли и невозможностью разрешить ядовитый вопрос: допускал ли он, чтобы сын, не обретя **его**, нашел рай в женском сердце (и тем самым восполнил также недостачу материнской любви); или он этого желал только для того, чтобы, направив сына по ложному пути, окончательно от него (сына) отвернуться. Затерянный в небесах, **отсутствующий** отец *сделал то*, что лермонтовский человек, не зная о местонахождении отцовского рая, как бы самой этой ситуацией незнания был спровоцирован на то, чтобы попытаться отыскать *отраду бытия* (даже рай) в женском сердце. Так что «женский вопрос» возникает как побочный продукт неразрешимости вопроса «отцовского».

Несомненно, что и поэма «Мцыри» (1839) должна быть прочитана с учетом отцовско-материнского компонента, важной составляющей которого являются драматические отношения между отцом (отчизной), матерью (родиной) и сыном. Мцыри о матери не вспоминает (в поэме слово «мать» звучит один единственный раз, и то — не отдельно, а вместе с именем отца: «Я никому не мог сказать Священных слов — «отец» и «мать»); все помыслы героя сосредоточены на том, чтобы найти путь в «поднебесный» *край отцов*.

Однако для того, чтобы возвратиться на родину и быть признанным ею, Мцыри как бы нужно предварительно пройти путь высвобождения (= выздоровления) от всего того, что было принесено в его душу «темничной» болезнью. Этот путь представляется в поэме как путь **одичания** (и в метафорическом, и в буквальном значении слова). Однако этот путь приводит Мцыри к потере ориентиров: отчизна, родные горы теряются им из вида, закрываются от него *непроходимой стеной*.

В топографическом плане траектория движения Мцыри такова: от монастыря до самой высокой отметки (*божий сад*); затем нисходящее движение в глубину леса, которое и отрезает Мцыри от возможности созерцать цель своего пути; и затем — возвращение в исходную точку. Не случайно, конечно, что сбиваться с пути (терять из виду горы — ведущий его к цели ориентир) лермонтовский герой начнет сразу же после того, как не последует за призывающей его **звездой любви**, хотя как будто бы *пустится* при этом к своей цели «дорогою прямой» («Но скоро в глубине лесной Из виду горы потерял И тут с пути сбиваться стал» (IV, 161)). Далее последуют непроходимая стена леса и схватка с барсом. Последнюю обычно трактуют исключительно в героическом ключе. Однако не случайно, что путь в край отцов для Мцыри окончательно оборвется в тот момент, когда герой в полной мере продемонстрирует свою готовность к героической маскулинной жизни. Не зря в этой же точке сюжетного и смыслового пространства поэмы своего апогея достигнут мотив **одичания** и сопутствующий ему (и снижающий героический пафос всей сцены) мотив **жажды крови**: «...сердце вдрут Зажглося жаждою борьбы И крови...» (IV, 162).

Во время своего бегства Мцыри с упорным постоянством будет отмежеваться от всего того, что связывает его с человеческой жизнью (и с монашеской судьбой, от которой он тем самым пытается избавиться): «Я сам, как зверь, был чужд людей И полз и прятался, как змей» (IV, 156). В схватке с барсом Мцыри как будто осуществит желание своего «чернового» предшественника — Бэри — и превратится (чуть ли не в буквальном смысле) в *вольного зверя*. (Ср. в

начальной редакции: «Когда б я был хоть вольный зверь, Я не томился б, как теперь, Души болезнию немой, Я б отыскал врага и бой, Я б разом умер...» (IV, 358.) Забытый героем в этот миг человеческий язык заместят дикие звуки.

К изоляции и одиночеству лермонтовского героя приводит именно путь отчуждения от человеческого и любви, путь их поражения, оборачивающегося утратой возможности видения родных гор, а значит — и своей просветленной цели. Кроме того, если мечта Мцыри прижать свою грудь «хотя на миг когда-нибудь... с тоской к груди другой, Хоть незнакомой, но родной» и осуществляется, то именно в схватке с барсом: «И мы, сплетясь, как пара змей, Обнявшись крепче двух друзей, Упали разом...». И если эпизод встречи с грузинкой проникнут эротическими коннотациями, то сцена схватки с барсом прочитывается едва ли не как гомосексуальный акт. «Он застонал, как человек, И опрокинулся...»; «Ко мне он кинулся на грудь; Но в горло я успел воткнуть И там два раза повернуть Мое оружие...» (IV, 163). Недаром, конечно, и то, что образ **родной души** будет представляться Мцыри перед смертью также в мужском обличи — как «друг иль брат». Посвятив себя отцовскому (мужскому), Мцыри до самого конца своей короткой жизни так никогда и не вкусит меда любви — пройдет мимо дарованного ему возможного пути к счастью. Или, лучше сказать, не сможет вкусить и — не сможет не пройти мимо.

Любопытно, что по первоначальному замыслу вторым звеном в предсмертных грезах героя должен был стать, видимо, эпизод встречи с отцом, в окончательную редакцию не вошедший. И если **второй** сон был сном об **отцовском** и **мужском**, то включенный в печатную редакцию **первый** — сном о **материнском** и **женском**. На органическую общность этих двух эпизодов указывают и тематические параллели. В грезах об отчизне отец появится перед сыном-монахом в окружении своих братьев так же, как золотая рыбка — в окружении своих сестер. Отец будет звать сына следовать за ним; золотая рыбка будет называть его «дитя мое» и просить остаться с ней: «Дитя мое, Останься здесь со мной: В воде привольное

житье И холод и покой» (IV, 168). В символической архитектонике предсмертного бреда зов отца и призыв матери могут означать только одно — это зов и призыв смерти. Отец предстанет перед сыном с *бледным* ликом и *неподвижным* взором. А *холод* и *покой* подводной идиллии будут ожидать Мцыри и в могиле, там, где «страданье спит в холодной, вечной тишине» (IV, 152).

Погружение на глубокое дно ледяной реки на языке архетипической символики — одно из выражений акта возвращения в материнское лоно, ассоциирующееся с водной стихией и всегда амбивалентное: из материнского лона выходят, но в него и возвращаются (могила — «перевернутый» аналог материнского чрева). Сюжет поэмы замкнут в безысходное кольцо, и не зря монастырь, в котором герой обретет последнее свое упокоение, помимо мужской атрибутики имеет отчетливые женские коннотации: «охрана», «защита», «призрение» — все это у Лермонтова устойчиво связано с началом материнским (к тому же монастырь сопряжен с цветущими грузинскими долинами, образом также женским, а отчизна — с суровыми кавказскими горами, образом мужским и отцовским). А если учесть, что в мифопоэтической традиции путь к отцу (путь инициации, обретения Самости) связан с преодолением материнской власти над героем, то в судьбе Мцыри можно усмотреть аналогию с судьбой тех лермонтовских персонажей, которые так и не смогли освободиться от тайной власти *мертвой девы*.

«Отцовский» архетип по-своему реализуется не в одном лермонтовском произведении. Так, при всей внешней разности «Боярина Орши» и «Демона», в этих поэмах нельзя не заметить и определенного (и на сюжетном, и на тематическом уровнях) сходства: с одной стороны — между Боярином Оршей, оберегающим непорочность своей дочери от Арсения, и Ангелом, оберегающим непорочность Тамары; с другой — между Демоном, видящим в Боге-отце (и в посланном им защитнике) соперника, и Арсением, соперничающим с боярином Оршей. К тому же преступление Арсения против дочери отца оказывается одновременно и преступлением против Бога (перекочевавший из «Исповеди» «монашеский» блок



привнесет в «Боярина Оршу» и соответствующую ему тематику), и — против собственного отца (в поэме присутствуют намеки на отцовско-сыновнюю родственную связь между боярином Оршей и Арсением). И это обстоятельство, обнаруживающее в попытке Арсения завладеть дочерью боярина Орши инцестуальный мотив, нуждается в пояснении. Тем более что любовью к собственной сестре у Лермонтова одержим не только этот персонаж: ею будут охвачены, к примеру, и Юрий Волин, и герой неоконченного романа Вадим.

В мистико-метафизических романтических рефлексиях мотив братско-сестринского инцеста обнаруживает свою генетическую связь и с архаическим мифом об андрогине (согласно которому некогда единое обоеполое существо было разделено богами на две половины), и — с библейским мифом о грехопадении. Узы родства одновременно и связывают брата и сестру, и — разъединяют их («узы родства, которые связывают нас вместе, разрывают сердца наши»): связь указывает на былую цельность и на происхождение от единого начала; разъединение — на произошедший в результате отрыва от единого источника распад. В этой перспективе соединение с сестрой предстает как акт, имеющий целью восстановление утраченной цельности и возвращение к истоку даже и наперекор воле (не желающего вновь принять в свое лоно отпавших от него созданий) Творца.

В обретении сестры и ее любви Вадим будет искать последнюю надежду на восстановление разрушенной демоническим огнем души, «потому что эта любовь была последняя божественная часть его души и, угасив ее, он не мог бы остаться человеком», а потому «...он хотел ею (сестрою. — С.С.) завладеть, он боялся расстаться с нею на одно мгновение...». И одновременно — тайную надежду на примирение с «небом» (= возвращение к источному началу): «Наконец он нашел ее, он встретился с сестрой, которую оставил в колыбели; наконец... о! чудна природа; далеко ли от брата до сестры? — а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демонская наружность... Впрочем, разве ангел и демон произошли не от одного начала?» (VI, 21).

Так или иначе, неразрешимым узлом в отношениях между отцом и сыном следует назвать Ту, места для которой рядом с отцом не найдется ни в светском «раю» (см.: «Странный человек»), ни в раю небесном. Для Владимира Арбенина отвержение матери отцом и последующая за ним ее смерть явятся выражением торжества принципа безлюбивого существования; для Демона Её отсутствие в Божьем мире — главной приметой его (мира) несовершенства и главной причиной его (Демона) устремлений. Демон увидит в Тамаре (как Вадим — в Ольге, Арсений — в дочери боярина Орши; лирический герой — в лице *мертвой девы*) воплощение той *Чудной девы* (отнятой и у мира, и у него), архетипический образ которой с самого начала был запечатлен в его душе и который ему везде суждено искать и не находить. Отвергнутый отцом сын будет искать путь возвращения к нему в возможности обретения «запретной» (запрещенной отцом, Богом) любви и, не находя этого пути, — убедиться в неосуществимости и бессмысленности своих желаний и надежд. Любовь к сестре так же безнадежна, как и любовь к мертвой *чудной деве*. А между тем достижение такой любви (= снятие запрета) для отверженного сына стало бы знаком отцовской милости. И не только этим, а еще и свидетельством о возвращении отцом сыну того, чего он некогда его лишил — матери.

**В IV части** («Под знаком конца: «Герой нашего времени») объясняется — в перспективе авторской и историко-литературной — появление такого «анти-героя», как Печорин.

Идея Героя, как показывается в работе, коренным образом связана не только с исторической конкретикой, но и с идеей времени как такового. Герой (будь он Героем одическим или романтическим, стоит ли он на страже времени и обеспечивает его возобновляемость или приводит его в движение и открывает перед жизнью новые горизонты) в некотором смысле пребывает вне времени. Точнее сказать, его жизнь, означенная судьбой, как бы протекает в запредельном (трансцендентальном) по отношению к людскому, земному времени измерении. Но именно

эта несоразмерность повседневному времени и позволяет Герою оказывать на него влияние, быть его флагманом, его двигателем. Быть Героем — значит находиться над «обычным» временем. Соответственно, стать Героем — значит вырваться из размеренного течения земной жизни в измерение, причастное судьбе. У *отмеченного судьбой* дня особая динамика: его время, как бы сжимаясь, ускоряется. И такая «метеорная» (приводящая к быстротечному сгоранию) интенсивность парадоксальным образом и является залогом бессмертия дня. Герой не может, как обычный человек, проживать жизнь от рождения до смерти. Между началом и концом его «метеорной» жизни — мгновение, но такое, которое перекрывает и самую продолжительную человеческую жизнь, и — жизнь целого поколения.

Надо сказать, что быстротечность у Лермонтова, будучи свидетельством отмеченности судьбою, далеко не всегда является знаком расположения судьбы. *Плод до времени созрелый* (т.е. такой, который в своем развитии опередил размеренную последовательность природной жизни) так же, как *наше поколение*, которое ему уподобляется, пребывает, без сомнения, под знаком гибельной судьбы.

Печорина же (в отличие от его героических и демонических «предшественников») судьба отметила совершенно особым образом. Она не дала ему обрести такое бессмертие, какое даровала Александру Македонскому и Байрону, но она не дала ему обрести и бессмертие Демона. С Печориным судьба обошлась иначе: она не исключила его из времени, а поместила в него. Печорин как человеческий тип принадлежит историческому времени, Печорин как Герой — времени.

Несмотря на убежденность в безразличии к нему судьбы, Печорин, тем не менее, ощущая в себе *силы необъятные*, в отличие от титулярного советника «знает» о предназначавшемся ему *высоком назначении*. Такой разнобой, конечно, может быть объяснен печоринской любовью «сомневаться во всем», его врожденном *страстью к противуречию*. Но не только этим. Как это ни парадоксально, но Печорин «знает» о своем высоком назначении потому, что «помнит» о нем.

Печорин — «метеор», который, долетев до земли и став обычным камнем (вопреки предназначавшейся ему яркой небесной судьбе), не забыл о своем «метеорном» прошлом. Он — матрос, который (будучи «рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига» (VI, 338)) теперь, оказавшись на суше, не может забыть о родной для него стихии. В конце концов, он — Герой, который, каким-то образом оказавшись выброшенным из героического, **своего**, времени, **не забыл** о своей былой ему принадлежности.

Подобно другим лермонтовским персонажам, Печорин оказывается в положении «между». Однако в отличие от них он обретается не между противоположными полюсами или стихиями, а между разошедшимися в нем самом по разные стороны одним и другим его «Я». Его симультанная принадлежность разным временам и есть главная причина его расколотости: одно «Я» стало принадлежностью настоящего времени, а другое сохранило свою приверженность героическому былому. Один человек в Печорине живет *полной жизнью* — деятельной, героической; другой занят наблюдением за поведением первого: он его *мыслит* и *судит*. (Ср., как в «Вадиме» героический XVIII век противопоставляется нынешнему — негероическому: «...теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много...» (VI, 43).) Поэтому судьба Печорина складывается противоположным для романтического Героя образом. Печорин принадлежит сразу двум временам: одним «Я» — утратившему смысл и цель апокалиптическому настоящему, другим — героическому былому.

Отсюда — гротескное сосуществование в Печорине юноши и старика. «Первый», живущий *полной жизнью* в Печорине человек смело идет навстречу с неведомым; «второй» же «знает» все от начала до конца и, как Агасфер, живет с оглядкой на уже давно покинутую и развенчанную жизнь. Однако, будучи все же частями целого, эти (пребывающие в оксюморонных между собой отношениях) два «человека» делают поведение Печорина странным, гротескным — и с точки зрения былого, и с точки зрения настоящего. В результате, выражаясь фигураль-

но, небесный метеор (призванный указывать человечеству новый путь, созидать новую историю) начинает вести себя как разрушительный камень.

Печорин, генетически принадлежащий славной плеяде Героев, предстает у Лермонтова **последним** из них — тем, на которого, как и на весь мир, близящийся к концу времен, утративший смысл и цель своего существования («его грядущее иль пусто иль темно»), судьба наложила печать вырождения, или — тем, от которого она отвернулась.

По всей видимости, полярные по отношению друг к другу роли — персонаж («Я был необходимое лицо пятого акта») и сочинитель («Уж не назначен ли я... в сочинители мещанских трагедий и семейных романов») — так же распределены между двумя печоринскими «Я», как и роли деятеля и зрителя. Один человек в Печорине оказывается действующим лицом драмы, другой — тем, кто, пребывая от нее на расстоянии, наблюдает за происходящими событиями или их режиссирует.

Как можно предположить, и в этом случае действует та же смысловая пропорция, соотносящая *палача с необходимым лицом, а предателя — с сочинителем*. То, что *палач* («...сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы!») напрямую ассоциируется с *необходимым лицом пятого акта*, — особых комментариев не требует. Очевидно и то, что это лицо, предназначенное исполнять в развязке трагедий функцию *deus ex machina*, никоим образом не может быть *предателем*; роль которого достается *сочинителю*, причем сомнительного толка. Он — автор мещанских трагедий и семейных романов, да и поставляется созданная им «продукция» соответствующего рода изданиям («Уж не назначен ли я ею (судьбой. — С. С.)... в сотрудники поставщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения» (VI, 301)). Так что в Печорине живет не просто сочинитель, а сочинитель *нашего времени*. Автор античной трагедии по отношению к своим героям не мог быть ни палачом, ни предателем: он не более чем посредник между героями и судьбой. Современный же автор мещанских трагедий — не автор, а именно сочинитель, который вершит судьбами своих героев, следуя своему произ-

волу и диктату пошлого читательского вкуса, жаждущего кровавой развязки. По отношению к своим персонажам он и в самом деле оказывается предателем: в гибели его героев нет той подлинной роковой неизбежности, которая всегда присутствовала в трагедиях былых времен.

Таким образом, и в этой перспективе мы наблюдаем симультанную принадлежность Печорина разным временам: один живущий в нем человек принадлежит трагическому былому, другой — сомнительному настоящему; один ощущает себя *необходимым лицом пятого акта*, другой — *сочинителем* не подлинных (и потому комических) современных трагедий. Один мыслит себя орудием в руках неведомой силы; другой, напротив, — вершителем судеб. Как *сочинитель* Печорин убивает Грушницкого несмотря на то, что не делать этого было в его компетенции; как *необходимое лицо* он приводит в исполнение чью-то высшую волю, противодействовать которой уже не может.

В какой-то момент *сочинитель* начинает испытывать роковую включенность в разыгрываемые им же самим коллизии. Это происходит тогда, когда дистанция (которая должна была бы существовать между писателем и его персонажем, кукловодом и его марионеткой, между «вампиром» и его жертвой) вдруг сокращается («Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» (VI, 307)), а на какое-то мгновение исчезает и вовсе. Жертва, безоглядно отдавая свою судьбу в печоринские руки, перестает быть жертвой. А Печорин в эту минуту готов изменить своей «вампирической» природе и увидеть, к примеру, в княжне Мери не прообраз будущей *злой жены*, а воплощенную мечту о *душе родной*.

Нежелание Печорина приносить себя чему-либо в жертву, в конечном счете, оказывается обусловленным его смертельным страхом перед возможностью быть включенным в любые отношения, налагающие на него цепи обязательств, задающие его поведению определенную колею. «Невольная боязнь, сжимающая сердце при мысли о неизбежном конце», о которой Печорин говорит в «Фаталисте»,

тесным образом связана для него с возможностью стать непосредственным участником событий. Окончательно вовлечясь в провоцируемые им как *сочинителем* драматические перипетии для Печорина означало бы подчиниться логике их развертывания — от начала к концу, а, следовательно, — самому этому концу с неизбежностью и достигнуть. Во избежание этого он и «предпочитает» участвовать в развязке чужих драм в качестве *топора* и *камня* и в решающий момент — удаляться на безопасное для его жизни расстояние. Подчеркнем еще раз: включиться в событие для Печорина — все равно, что пересечь некую роковую черту и сделаться жертвой судьбы.

В «Фаталисте» Печорин укажет на истоки сформировавшегося у него отношения к жизни как к своего рода суррогату: «...Я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» (VI, 343). И в этой перспективе мотив неподлинности смещается в иную смысловую плоскость. По сути дела, в «Герое нашего времени» Лермонтов продолжает и завершает намеченную в неоконченном <«Я хочу рассказать вам...»> линию: в определенном смысле, судьба Печорина — это закономерная участь, которая постигает того, кто, как Саша Арбенин, начиная с поры своей первой молодости, грезы своей души ставит превыше всего.

**Былое и настоящее** Печорина в такой перспективе противостоят друг другу уже не как **героическое** и **современное**, а — как **воображаемое** и **действительное**. И с этой точки зрения героическое былое Печорина оказывается виртуальным. Печорин, будучи в своем воображаемом былом матросом с разбойничьего брига, в своем действительном настоящем оказывается тем, кто не умеет плавать. В отличие от сторонящихся действительности мечтателей Печорин, не различая воображаемое и действительное, стремится манипулировать реальностью так, как если бы перед ним была не реальность, а созданные его воображением образы.

Лермонтовский роман устроен чрезвычайно сложным образом. И тот материал, который на одном его семантическом «срезе» дает возможность придать ему

вид завершенной интерпретационной конфигурации, на другом заставляет исследователя обнаруживать в своих построениях зияющие провалы. На «героическом» срезе романа Печорин, будучи в настоящем «камнем», помнит о своем «мечтательном» прошлом; на «сочинительском», будучи автором мещанских трагедий, «помнит» о себе как о *лице пятого акта* древней трагедии. Еще на одном — «мечтательском» — прошлое, целиком и полностью перекрываясь воображением, предстает не как действительное, а как исключительно виртуальное былое. Однако все эти разноплановые линии все же смыкаются в одном фокусе: во всех случаях расколотовость героя, принадлежность его разным временам (ведущая к потере ценностных ориентиров и утрате различия между подлинным и неподлинным) вынуждает его ощутить себя заключенным в границах некоего метафизического круга, за которыми скрывается то неведомое и опасное, которое, подобно морской стихии в «Тамани», и влечет его к себе, но и грозит смертью. Предчувствие неизбежного конца — то, что не позволяет Печорину переступить через манящую его к себе роковую черту. Притяжение к неведомому и страх перед ним и определяет амплитуду печоринского поведения: герой сначала приближается к роковой границе, а затем, предчувствуя опасность, удаляется от нее.

Давно уже было замечено, что между лермонтовскими героями есть несомненная «генетическая» связь, что, по сути, в разных произведениях мы имеем дело не с разными персонажами, а с одним и тем же, но представленным в разные периоды своей жизни. Причем, оказываясь в пространстве другого произведения и, соответственно, — на новом этапе, герой как бы сохраняет в себе память о своем былом состоянии, подобно тому, как каждое последующее звено в развитии природы или человека (если провести аналогию с популярными в 30-е годы гердеровско-шеллингианскими идеями) повторяет («помнит») все предыдущие.

В «Фаталисте» Печорин произнесет фразу, которая при внимательном ее прочтении обнаруживает парадоксальную двусмысленность: «...я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает» (VI, 347). Не этим ли «когда не



знаю» определяется печоринская установка идти вперед не оглядываясь? «Надо только не смотреть, а идти прямо... зато беда, если на первых шагах сердце дрогнет и обернешься назад» (VI, 309) (слова, произнесенные доктором Вернером по другому поводу, но имеющие прямое отношение и к судьбе Печорина). Близкие мотивы звучат и в лермонтовской лирике («И, полный чувствами живыми, Страхуся поглядеть назад, — Чтоб бытия земного звуки Не замешались в песнь мою, Чтоб лучшей жизни на краю Не вспомнил я людей и муки...» (I, 175)). Обернуться назад равносильно тому, чтобы узнать, «вспомнить» о том, что тебя ожидает. Но и безоглядное движение героя вперед так или иначе сопровождается имеющими таинственную связь с его памятью о прошлом предчувствиями.

И это «знание-предчувствие», по всей видимости, и обуславливает логику выстраиваемого «от противного» анти-геройского поведения Печорина: чтобы не томиться по родине, лучше ее не иметь; чтобы не разочароваться в любимой, лучше никого не любить; чтобы не быть обманутым, лучше обманывать самому; чтобы не испытать горечь разлуки, лучше и не встречаться. Но оно же, знание-предчувствие, ограничивает жизненный горизонт героя, его свободу и, в конечном счете, возможность быть включенным в действительную жизнь. Пытаясь изменить уготованную ему судьбу, герой, тем не менее, выстраивает свое «анти-поведение», ориентируясь в настоящем времени на запечатленный в его памяти «ландшафт» *давно известной* ему «книги». А между тем реальное изменение в его бытии могло бы наступить в том случае, если бы герой нашел в себе силы на то, чтобы признать, что действительная жизнь может располагать совсем иными возможными конфигурациями.

В перспективе же творческой логики Лермонтова появление Печорина становится зримым свидетельством ее самоотрицания. Создав Печорина, Лермонтов как бы посмотрел на свой мир и на себя со стороны. «Анти-поведение» Печорина, подвергающего дискредитации основополагающие для Лермонтова ценности и сюжеты, изнутри разрушает лермонтовский мир в целом.



**В Заключении** (опираясь на достигнутые результаты, их обобщая и сводя между собой) ставится вопрос, связанный с «телеологическим» аспектом творческой логики Лермонтова.

Можно сказать, что Лермонтов (как и его герой, — Печорин) тоже совершает переход в трансцендентальную для себя сферу. (В общекультурном плане этот переход знаменует гибель романтической идеи и наступление новой, с иным представлением об истине и жизненных ценностях, эпохи.) Это заметно по «авторскому поведению» Лермонтова в произведениях, созданных им в конце жизни (особенно в «Герое нашего времени», где логика самоотрицания, как показывается в исследовании, «работает» чрезвычайно активно): в этих текстах он смотрит на себя из какого-то иного измерения и видит себя в таком свете, который разоблачает его былую неподлинность перед лицом открывшейся ему новой истины.

В «Пророке» пафосному слову пророка противопоставляется пусть и порочная, но подлинная людская жизнь. В «Не верь себе» суетливой экзальтированности и манерности поэта — строгая, сдержанная, а потому и истинная **простота** толпы. Глубинный смысл коллизии этого стихотворения — **переход**, означенный сменой лица лирического субъекта, сдвигом от «Я» к «Мы». Лирический субъект как бы резко удаляется (дистанцируется) от самого себя и начинает смотреть на себя уже со стороны, не с позиции своего «Я», а с позиции «Мы», толпы: он словно-увидит себя так, как воспринимает его толпа, — как размахивающего картонным мечом шута.

Увидеть себя глазами толпы и скрепя сердце согласиться с ее оценкой (а следовательно, признать то, что истина как раз — в жизни той самой суровой толпы, на которую он некогда, ее презирая, смотрел свысока) означает совершить немислимый для лермонтовского (и романтического) персонажа поступок — переместиться в трансцендентальную для его былой жизни плоскость, в действительное бытие. И это событие, сопряженное с отрицанием самого себя и всей **своей былой реальности, едва ли не равносильно переходу в область смерти.**

Все это свидетельства того, что **простота** для Лермонтова становится главным атрибутом бытия. Но эта «простота» отнюдь не тривиальна. Будучи одновременно и открытой и сокрытой, и достигаемой и недостижимой, и добродетельной и порочной, и благодатной и жестокой, — будучи такой реальностью, которая, как кантовская «вещь в себе», остается всегда до конца не проницаемой для тех, кто пытается проникнуть в ее содержание, — эта «простота» оказалась больше и значительнее любых определений, навязываемых ей человеком. Она предстала перед Лермонтовым как нечто такое, что обладает **действительной** (а не придуманной беспокойным воображением) **тайной**. **И** именно в ней, в ее «жесткой» простоте (а, разумеется, не в самом по себе взгляде толпы) лермонтовский поэт признает неизмеримо превосходящую его истину.

И, конечно, далеко не случайно, что в «Герое нашего времени» — романе финальном, имеющем особое, символическое значение, — Лермонтов поставил своего героя перед лицом простого, простодушного Максим Максимыча, для которого вопроса о том, верить или не верить в судьбу, не существует потому, что ее присутствие он ощущает естественным образом, почти с детской непосредственностью, а в известном смысле, и персонифицирует эту судьбу, Истину (не зря он — Максим Максимыч: *maxima*, возведенная «в квадрат») в ее неотрефлексированной скептическим, болезненным сознанием «дряхлающего» века очевидности.

Желанием «переменить, что есть» (если воспользоваться строкой из одного раннего лермонтовского стихотворения) проникнуты едва ли не все лермонтовские герои, в том числе, и *парус*, который ведет себя чуть ли не истерически. В душе его бушует буря, которую он хотел бы выплеснуть и во вне себя — в мир, а мир этот пребывает в безмятежной гармонии, парусу не враждебной и не чуждой. Парус (как по-своему и Печорин) находится в созданной им самим своеобразной капсуле, в замкнутом воображении пространстве, отделяющем его от мира реального. И если можно было бы посмотреть на парус глазами этого исполненного покоем мира, то увиден он был бы, по сути, так же, как в «Не верь себе» увиден был глазами толпы поэт, — как актер,

тукоторый, искусственно внушив себе возбужденное состояние, размахивает на узком пространстве — не жизни, а сцены — картонным мечом.

В итоге творческая логика Лермонтова, не переменяв то, **что есть**, переменяла его самого, привела к приятию жизни в ее действительной, «жесткой» **простоте** и дала ему обрести так вожделенно им чаемый покой, пусть и за пределами жизни.

**Основные положения диссертации отражены  
в следующих публикациях:**

1. Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова /С.В.Савинков.— Воронеж, 2004.— 285 с.
2. Савинков С.В. *Dramatis personae*. Статьи, заметки, эссе о русской литературе /С.В.Савинков.— Воронеж, 1999.— 124 с.
3. Савинков С.В. «Вампирический» текст в «Герое нашего времени» /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Проблемы взаимовлияния литератур.— Ставрополь, 1993.— С. 86—87.
4. Савинков С.В. Еще раз о лермонтовской «Тамани» (загадка слепого мальчика) /С.В.Савинков // Филологические записки.— Воронеж, 1994. — Вып. 2.— С 144—147.
5. Савинков С.В. Из истории «странных» людей: вампирический «элемент» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Филологические записки.— Воронеж, 1995.— Вып. 4.— С. 58—68.
6. Савинков С.В. Русская литература 1830—50-х годов в культурно-психологической перспективе. О языке переживания «критической» эпохи /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Филологические записки. — Воронеж, 1995.— Вып. 5 — С 5—15.
7. Савинков С. В. Две жизни Печорина: символ судьбы /С.В.Савинков // Символ в культуре.— Воронеж, 1996.— С 63—65.

8. Савинков С.В. «Жажда бытия»: тема воплощения в творчестве Лермонтова /С.В.Савинков // М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания.— Ставрополь, 1996.— С. 81—89.

9. Савинков С.В. Между памятью и воображением: к феноменологии лермонтовской души /С.В.Савинков // Филологические записки.— Воронеж, 1996.— Вып. 6.— С 38—39.

10. Савинков С.В. Dramatis personae лермонтовской души/С.В.Савинков // Филологические записки.— Воронеж, 1996.— Вып. 7.— С 35—45.

11. Савинков С.В. От «героя времени» к «лишнему человеку»: сравнение как историко-культурная величина /С.В.Савинков, АА.Фаустов // Источниковедение и компаративный метод в гуманитарном знании.— М., 1996.— С 325—327.

12. Савинков С.В. «Четвертая фракийская элегия» В. Г. Теплякова и судьба «элегического» языка /С.В.Савинков, АА.Фаустов // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону».— М., 1996.— С. 237—238.

13. Савинков С.В. Элегия и вопрос об авторском «бытии» в «околопушкинской» культуре/С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Жизнь и судьба малых литературных жанров.— Иваново, 1996.— С. 52—63.

14. Савинков С.В. О лермонтовском «архесюжете» /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. — Ставрополь, 1997.— С. 92—98.

15. Савинков С.В. Эпитафия «Себе заживо» и смерть элегической идеи /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Вестник МГУ.— Сер. 9: Филология.— 1997.— № 4.— С 130—137.

16. Савинков С.В. Имя и звук в мире Лермонтова /С.В.Савинков // Филологические записки.— Воронеж, 1997.— Вып. 9.— С 47—53.

17. Савинков С.В. Слово «живое» и «мертвое» в мире Лермонтова /С.В.Савинков // Кормановские чтения.— Ижевск, 1998.— Вып. 3.— С 61—67.

18. Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы /С.В.Савинков, А.А.Фаустов.— Воронеж, 1998.— 156 с.
19. Савинков С.В. Автор «открытый» и «скрытый»: к постановке проблемы /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Проблема автора в художественной литературе.— Ижевск, 1998.— С. 29—36.
20. Савинков С.В. «Четвертая фракийская элегия» В. Г. Теплякова и судьба элегического языка /С.В.Савинков, А.А.Фаустов // Arbor Mundi. Мировое древо.— М., 2000,— Вып. 7.— С. 67—73.
21. Савинков С.В. Печорин: метафизика письма /С.В.Савинков // Эйхенбаумовские чтения.— Воронеж, 2000.— С 13—15.
22. Савинков С.В. Книжная парадигма в «Герое нашего времени»: «Тамань» /С.В.Савинков // Вестник МГУ.— Сер. 9: Филология.— 2002.— № 2 — С 116—123.
23. Савинков С.В. К лермонтовской метафизике письма /С.В.Савинков// Кормановские чтения.— Ижевск, 2002.— Вып. 4.— С. 34—44.
24. Савинков С.В. *Отцовское* и *материнское* в творческой мифологии Лермонтова /С.В.Савинков// Вестник ВГУ.— Серия «Гуманитарные науки».— 2002.— № 2.— С 82—107.
25. Савинков С.В. «Дурное подражание... известной книге»: логика самоотрицания в лермонтовском романе /С.В.Савинков // Вестник МГУ.— Сер. 9: Филология.— 2003.— № 5.— С 133—140.
26. Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова: от «открытого» к «скрытому» /С.В.Савинков // Философские и прикладные аспекты герменевтики.— Воронеж: ВГУ, 2003.— С. 161—164.
27. Савинков С.В. «И путь любви, и славы путь» в мире Лермонтова /С.В.Савинков// Эйхенбаумовские чтения — 4.— Воронеж, 2003.— С 31—42.



12274