Министерство образования и науки РФ

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
Национальный исследовательский университет

И.С. Юхнова

ПРОБЛЕМА ОБЩЕНИЯ И ПОЭТИКА ДИАЛОГА В ПРОЗЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Монография

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета
2011

ББК 83.3(2Рос=Рус)1–8 Лермонтов
УДК 821.0
Ю 94

Рецензенты:

Н.М. Ильченко – д. филол. н., профессор, зав. кафедрой всемирной литературы Нижегородского госуд. педагогического университета;

В.А. Блонин – к. и. н., доцент, декан факультета социальных наук Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского

Ю 94 **Юхнова И.С. Проблема общения и поэтика диалога в прозе М.Ю. Лермонтова:** Монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2011. – 219 с.

ISBN 978-5-91326-009-3

В монографии рассматривается коммуникативная проблематика и техника диалога в романах М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени», воссоздан речевой портрет поэта, показана атмосфера общения, свойственная обществу лермонтовской эпохи.

Для литературоведов, культурологов, психологов, социологов, преподавателей вузов и школ, а также широкого круга читателей.

ISBN 978-5-91326-009-3

Печатается по решению Ученого совета ННГУ

ББК 83.3(2Рос=Рус)1–8 Лермонтов

© И.С. Юхнова, 2011
© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Введение ... 4

Культура общения в лермонтовскую эпоху ... 8

РОМАН «КНЯГИНЯ ЛИГОВСКАЯ» ... 22
- Особенности светского общения ... 24
- Диалог с читателем ... 30
- Принципы речевого портретирования ... 35
- Семантика молчания ... 38
- Функция «бытовых» диалогов ... 40
- Фон, огласовка диалога ... 43
- Ситуация застольной беседы ... 43
- Музыкальный фон ... 50

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»
- Принципы общения ... 59
- Способы воздействия на человеческое сознание ... 62
- Максим Максимыч как носитель народно-патриархального типа сознания ... 71
- Образ странствующего офицера ... 76
- Рефлексия ... 87
- Мысль как объект изображения в русской прозе ... 94
- Исповедь как элемент художественного произведения ... 106
- Исповедь в «Герое нашего времени» ... 107
- «Разговор авгуров» ... 114
- Словесные игры ... 118
- Голосовая деталь ... 122

- ПОЭТИКА ДИАЛОГА ... 126
- «Память сердца» и «память рассудка» ... 127
- Диалогические начала и концы ... 135
- Содержание и функция авторской ремарки в диалоге ... 141
- Звуковая достоверность диалога ... 144
- Подслушанный разговор и способы его передачи ... 144
- Молчание ... 147
- Типы диалогических ситуаций ... 152
- Выводы ... 157

Приложение
Лермонтов в общении (из воспоминаний) ... 158

Список литературы ... 198

ВВЕДЕНИЕ

Для русской литературы характерны особенная глубина и многоаспектность в постановке проблемы человека. Достаточно широко исследователями освещены такие стороны художественной антропологии, как «человек мыслящий», «человек чувствующий», «человек внешний» и «человек внутренний», «человек играющий», «человек пишущий», «человек говорящий», в последнее время стали говорить в связи с литературой XIX века о «человеке путешествующем». Однако даже когда речь идет о «человеке говорящем», сам процесс общения как объект осмысления и изображения в литературном произведении остается вне поля зрения исследователей. Причина этого понятна – она заключается в том, что процессы говорения и общения не тождественные явления. Общение предполагает реальный речевой контакт собеседников (устный, письменный, воображаемый), установку на понимание, а потому в нем особую роль начинает играть поиск способов донесения своей позиции, своего слова до собеседника. Во всех дефинициях понятия «общение» используется слово «обмен». Так, М.М. Бахтин определяет речевое общение как «обмен мыслями во всех областях человеческой деятельности и быта»[1], более того, как «процесс **многостороннеактивного** (выделено мной. – *И.Ю.*) «обмена мыслями»[2]. При этом он особо отмечает, что «каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний, с которыми оно связано общностью сферы речевого общения. Каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как *ответ* на предшествующие высказывания данной сферы <…>: оно их опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них, предполагает их известными, как-то считается с ними»[3]. О.В. Сливицкая уточняет, что «общение – это не только обмен мыслями, но и взаимное заражение настроением и состоянием…»[4] собеседников.

[1] *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука,. 2000. С. 263.

[2] Там же. С. 287.

[3] Там же.

[4] *Сливицкая О.В.* «Истина в движеньи»: О человеке в мире Л. Толстого. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. С. 261.

Р.О. Якобсон выделил шесть факторов, характеризующих акт коммуникации: получатель, отправитель, сообщение, контекст, код, контакт.

Общение может быть вербальным (словесным) и невербальным (глазами, мимикой, жестами…). В связи с этим исследователи описывают как словесный, так и парасловесный (его называют также косвенный, внесловесный) диалоги.

Литературоведческих работ, рассматривающих коммуникативную проблематику, не так уж много. Среди них особый интерес для нас представляют монографии А.Д. Степанова[5], О.В. Сливицкой[6], Е.Г. Эткинда[7], М.М. Бахтина[8]. Аспекты общения рассматриваются в них большей частью на материале литературы второй половины XIX века. Но именно в литературе предшественников (прежде всего в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.Ф. Павлова и др.) начинает осмысляться коммуникативная проблематика и воспроизводятся различные формы речевого поведения человека. А вместе с этим идет поиск разнообразных способов воссоздания ситуаций общения и сопутствующей им речи героев (диалог, несобственно-прямая речь и т. д.). До этого, как отмечено исследователями, в литературе долгое время доминировал принцип «немоты действующих лиц» (Д.С. Лихачев): разные персонажи говорили одним и тем же языком, а изображаемая речь с точки зрения стиля не отличалась от авторской речи. В XIX веке как раз и происходит «преодоление немоты литературного героя – индивидуализация изображаемого «говорения»[9], слово само по себе становится объектом изображения[10]. Герои наделяются яркой индивидуальной речевой манерой, они начинают узнаваться не только по тому, **о чем** говорят, но и по тому, **как** это делают. Уже в «Горе от ума» А.С.

---

[5] *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

[6] *Сливицкая О.В.* «Истина в движеньи»: О человеке в мире Л. Толстого. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. 443 с.; *Сливицкая О.В.* «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблемы человеческого общения. Л., 1988.

[7] *Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. – М., 1999.

[8] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972.

[9] *Каргашин И.А.* «Первое выражение языка народного есть разговор, речь живая…» «Бородино» М.Ю. Лермонтова в свете исторической поэтики // Литература в школе. 2007. № 8. С. 3.

[10] См.: *Есин А.Б.* Изображенное слово у Пушкина и Чехова» // *Есин А.Б.* Литературоведение. Культурология. М.: Флинта, Наука, 2003. С. 168–180.

Грибоедова реализуется принцип, который Ю.Н. Тынянов называет принципом «речевой жизненности действующих лиц»[11]. Этот же процесс индивидуализации речевого поведения и речи героев происходит и в прозе. Так, например, А.С. Пушкин, очень скупо воссоздавая черты внешнего облика своих персонажей, подробно, детально характеризует их манеру изъясняться, выстраивать свои коммуникативные отношения с собеседниками и миром[12].

В целом же в литературе этого времени обозначились две тенденции. Первая реализовывалась в прозе романтического толка. Ее ярким образцом является творчество А.А. Бестужева-Марлинского. В его повестях диалог значительно перевешивает авторское повествование. Почти обо всех событиях мы узнаем из диалогов героев, которые, кроме того, в речах изливают свои чувства, мысли. Вторая тенденция складывается в прозе Пушкина. У него диалог лаконичен, не развернут, почти никогда не сосредоточен на событии. Герои зачастую говорят о пустяках, мелочах, бытовых вещах. Они воспринимают жизнь в ее естественном течении. Но, в отличие от героев Бестужева, слышат друг друга, способны понять позицию другого, даже если не принимают ее.

Синтезирует обе тенденции М.Ю. Лермонтов, и этот синтез отражает новый тип коммуникативных контактов героя с действительностью. Очень точное наблюдение на этот счет сделал И. Серман: «…если персонажи Пушкина рассказывали только о том, что с ними происходило, а не то, о чем они думали, а персонажи Марлинского излагали свои суждения о других и выражали свои страсти, Печорин стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе рядом с прагматическим сюжетом (интригой) образовался другой, параллельный роман мысли, роман самосознания»[13].

Именно Лермонтов обозначил те аспекты коммуникативной проблематики, которые активно будет разрабатывать последующая литература. Он показал, что общение может быть затруднено, осложнено, может вообще отрицаться, но оно всегда осознается как необходимость. Лермонтовский герой испытывает потребность общения, заведомо зная, что

---

[11] *Тынянов Ю.Н.* Сюжет «Горя от ума» // *Тынянов Ю.Н.* История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 350.

[12] Подробнее об этом см. в нашей работе: *Юхнова И.С.* О некоторых принципах речевого портретирования в прозе А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во «Вектор-ТиС», 2005. С. 108–113.

[13] *Серман И.* Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. М.: РГГУ, 2003. С. 256.

оно будет внутренне конфликтным. В связи с этим возникает и такой вопрос: возможна ли идеальная коммуникация? Или же идеальное общение иллюзия?

Лермонтов изобразил процесс общения как многослойный, когда многое не говорится, а угадывается. При этом показал, что звучащее слово не соответствует тому, что по-настоящему чувствует и думает герой; в его произведениях внешне незначительный диалог, как правило, скрывает психологически напряженный поединок.

Еще на одну сторону общения укажет Лермонтов – это иррациональное воздействие слова на эмоциональный строй воспринимающего сознания.

Как пишет А.Б. Есин, в 1830–1840-е годы в литературном произведении «слово только изображалось, но не осмыслялось в качестве одного из важнейших симптомов общего состояния жизни, жизненного уклада»[14]. Процесс осмысления начинается в романах Лермонтова: «Слово здесь небеспомощно и нешаблонно; оно осваивает действительность в адекватных ей формах, оно требует диалога, а не иронического взгляда со стороны»[15].

Целью данного исследования стало всестороннее осмысление коммуникативной проблематики в романах Лермонтова, которая рассматривается как в контексте исторической эпохи, так и в контексте личной биографии писателя. Вместе с тем мы сосредоточиваем свое внимание на той реальной практике общения, которая изображается Лермонтовым и отражает общечеловеческие универсалии.

Второй важнейшей стороной данного исследования является анализ диалогической техники Лермонтова. При этом мы разделяем зачастую смешиваемые понятия «диалог» и «диалогичность». Диалог для нас – обмен репликами или воспроизведенный иными способами, передающими звучащую речь, разговор героев.

Подобный методологический подход реализует главное требование к современным филологическим исследованиям, когда филология должна превратиться из описательной науки в науку об общих закономерностях бытия человека в мире.

[14] *Есин А.Б.* Указ. соч. С. 180.
[15] Там же.

КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ В ЛЕРМОНТОВСКУЮ ЭПОХУ

П.А. Вяземский очень точно передал внутреннее ощущение человека, пережившего перелом в нравственной атмосфере России 1830-х годов, ставшего свидетелем смены духовных ориентиров: «Все не то, что было. И мир другой, и люди кругом нас другие, и мы сами выдержали какую-то химическую перегонку…»[1]. 1825 год стал тем рубежом, когда произошла не только смена царствований, но начала исчезать вера в возможность активного, действенного взаимодействия личности с миром и обществом. Наступил период внутреннего сосредоточения, самоуглубления. В связи с этим изменилось и содержание общения, с помощью которого осуществляется связь человека с внешним миром.

В пушкинскую эпоху, по замечанию Ю.М. Лотмана, при общем доминировании письменной речи особую авторитетность приобретало устное слово. «Устная речь, – пишет он, – делалась моделью культуры как таковой»[2], «устное общение … [сделалось] и идеалом, нормой общения вообще, и [задавало] письменному тексту не только лексику, но и самый стиль контакта»[3]. При таком контакте важен реальный или воображаемый собеседник. Этим обусловлена обращенность высказывания, его внутренняя диалогичность. Устное общение предполагает мгновенную ответную реакцию на слово, реплику. При этом реакция может быть разной: и согласием, и полемикой. Но если это и спор, то все-таки в пределах «хорового» контакта, когда существует изначальная общность языка. В результате само общение начинает развиваться свободно, непредсказуемо, а в финале мыслится достижение согласия, разрешение полемики. Нет утаенности между собеседниками, так как целью общения является не сокрытие своего взгляда на проблему, а ее разрешение.

Общение, основанное на понимании, отличалось открытостью, отсутствием преград, барьеров. Даже частная переписка не была замкнута

[1] *Эйдельман Н.* Пушкин. Из биографии и творчества. 1826–1837. М.: Худож. лит., 1987. С. 301.

[2] *Лотман Ю.М.* К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 801.

[3] Там же. С. 803.

на авторе и адресате, письмо приобретало широкую известность, свободное хождение. Слово при таком типе общения было адекватно самому себе, оно не имело тайных смыслов. Человек проявлял себя в слове, а не скрывал, используя его как ширму.

В 30-х годах качественно меняется стиль общения. Человек уходит в себя. Слово часто оказывается неизреченным, а основой общения становится ситуация глобального разобщения (с небом, богом, обществом, другим человеком, разрушается и единство семейного круга). Внешне это проявляется в отказе от обсуждения серьезных тем, стремлении избежать «опасных» разговоров. Лермонтовский мемуарист В.П. Бурнашев рассказывает о ситуации в доме Петра Никифоровича Беклемищева, тайного советника, шталмейстера двора, на званом вечере у которого молодые офицеры передают последние новости о стихах Лермонтова на смерть Пушкина. Сановник переключает разговор с «опасных» тем на охоту, гастрономию, лишь бы не дать развернуться общению в нежелательном русле. И делает это мастерски, демонстрируя незаурядный дар рассказчика[4]. Поведение некоторых гостей, больше, чем другие, осведомленных в обстоятельствах дела Лермонтова, свидетельствует, что они опасаются возможных доносов. Человек и в частном быту становится несвободным в высказывании, а в публичном разговоре предпочитает не выходить за пределы быта, контролирует то, что произносит.

Таким становится устное общение. Но тогда возникает вопрос: где человек может раскрыться? В дневнике? В размышлении, которое не изливается постороннему? В очень узком дружеском кругу единомышленников?

Смена парадигмы общения сказалась и в смене поведенческой деятельности. Павел Вяземский, сверстник Лермонтова, заметил: «Для нашего поколения, воспитывавшегося в царствование Николая Павловича, выходки Пушкина уже казались дикими. Пушкин и его друзья, воспитанные во время наполеоновских войн, под влиянием героического разгула той эпохи, щеголяли воинским удальством и каким-то презрением к требованиям гражданского строя. Пушкин как будто дорожил последними отголосками беззаветного удальства, видя в них последние проявления заживо схороненной самобытности жизни»[5].

А.И. Герцен, яркий оппонент Николая I, заметил: «Ничто не может с большей наглядностью свидетельствовать о перемене, произошедшей в

[4] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 177–180.

[5] Цит. по: *Эйдельман Н.* Пушкин. Из биографии и творчества. 1826–1837. С. 301.

умах с 1825 года, чем сравнение Пушкина с Лермонтовым»[6]. Оба они выразили «вкус и запах» своей эпохи, обозначили доминанты духовной жизни своего поколения. По мнению Г.В. Адамовича, «Пушкин остался богом, Лермонтов сделался другом, наедине с которым каждый становился чище и свободнее. Пресловутая его «злоба» мало кого обманывала»[7].

Интересно в этом контексте сопоставление двух стихотворений: «Брожу ли я вдоль улиц шумных» А.С. Пушкина и «Как часто пестрою толпою окружен» М.Ю. Лермонтова, в которых ярко проявляются представления поэтов о бытии и месте человека в нем. В них, на первый взгляд, конкретная ситуация являет мир в миниатюре, что дает возможность отразить более широкие и сложные представления о мироустройстве.

Хронологически стихотворения разделяет десятилетие[8], но десятилетие в русской духовной жизни переломное. Е.В. Тарле называл его «самым безнадежно глухим, сонным, удушливым периодом николаевской эпохи»[9]. Духовная атмосфера 30-х годов, по замечанию Л.Г. Фризмана, – «гнетущее молчание»[10]. Но молчание и оцепенение скрывали напряженную внутреннюю работу, самоанализ, рефлексию. Как замечает Е.И. Анненкова, «“духовная жажда”, столь остро прочувствованная обществом на исходе предыдущего десятилетия, именно в 30-е годы ищет и находит свои формы воплощения. Томление духовной жаждой, высказанное в пушкинском «Пророке» (1826), должно было пройти процесс внутреннего сосредоточения. Наступала новая для России эпоха, сменившая время активного политического действия, эпоху, воодушевившую структуру жизни. Дело не только в том, что после 1825 года в стране воцарилась реакция. Закончились энтузиастические десятиле-

[6] *Герцен А.И.* Собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 7. М., 1956. С. 224.

[7] *Адамович Г.В.* Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 843.

[8] Стихотворение Пушкина датируется 1829 г. В одной из редакций стихотворения есть помета: «26 дек<абря>/ 1829/ С.П.Б./ 3 часа 5 м<инут>» (Полн. собр. соч. Т. 3(2). С. 790). Текст лермонтовского стихотворения (1840) предваряет дата «1-е января».

[9] *Тарле Е.В.* О лермонтовском времени // Литературный современник. 1941. № 7–8. С. 140.

[10] *Фризман Л.Г.* Поэт и время // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. СПб., 2000. С. 207.

тия XIX века – и приходило время духовного осмысления опыта, обретенного за эти годы»[11].

Как видим, сама духовная атмосфера обусловила смену акцентов в осмыслении взаимоотношений «человек и мир». Если в 20-е годы был актуален ракурс «я в мире», так как существовали вера в возможность воплощения «души прекрасных порывов» в действие, поступок и убеждение, что слово, направленное в мир, будет услышано и получит отзыв, то в 30-е годы бо́льшую актуальность приобрел ракурс «мир во мне», и этот внутренний мир оказался единственно ценностным и истинным.

В названных произведениях как раз и отражена смена духовной парадигмы.

Исходная ситуация в стихотворениях идентична: ее можно определить как человек в толпе, среди людей, и в шумной толпе оба героя одиноки. Правда, их одиночество принципиально отлично, как отличен и поток жизни, в который они погружены.

Лирический герой Пушкина не изолирован от мира, не утрачивает связи с происходящим вокруг него, а впитывает все многообразные проявления бытия и чувствует свою сопричастность происходящему. Он органично слит с жизнью, ему равно доступны все её сферы. В пушкинском восприятии мир един, в нем одно не противопоставлено другому.

Герой Пушкина погружен в размышления о своей судьбе, но личную судьбу осознает как отражение всеобщих законов. Поэтому пушкинское одиночество не трагично, его человек остро ощущает свою связь с временем, людьми, природой, а «я» в стихотворении трансформируется в «мы», «нас», «все» и т. д.

Одиночество лирического героя Лермонтова и трагично, и спасительно. Спасительно, потому что уход в мечту, мир, тщательно оберегаемый от постороннего вмешательства, позволяет противостоять жизненному маскараду. Положение лирического героя таково, что, находясь среди людей, он оказывается вне них. В неприятии среды, в раздвоенном существовании – источник трагизма. Мир таков, что герой не может принять его, слиться с ним. Преграда между «я» и миром непреодолима. В социуме у героя нет опоры, нет ничего, что связывало бы его с другими людьми. В то же время открытого противостояния, разрыва с миром не происходит. Лирический герой – один из многих на жизненном маскараде.

---

[11] *Анненкова Е.И.* «Дума» Лермонтова в литературно-философском контексте 1830-х годов // Литература в школе. 1997. № 6. С. 9.

Таким образом, в стихотворениях различна сама структура мира. Мир у Лермонтова заключен в рамках социума, потому жизненное пространство замкнуто, ограничено. Движения здесь автоматичны, а люди напоминают марионеток. Жизнь, по Лермонтову, есть существование под маской, личиной, где невозможно выказать искреннее чувство и истинное лицо, где нивелируется индивидуальность, а живые порывы не реализуются. Сама жизнь при таких внешних обстоятельствах превращается в мираж, сон.

Жизнь, по Пушкину, многообразна, динамична и неповторима: это и природа, и люди, их чувства и мысли. Сами «мечты» пушкинского героя порождены чувством сопричастности всеобщему. И если в лермонтовских «мечтах» возникает мир, контрастный реальности, а герой лишь в мечте обретает свободу, лишь в мечте у него возникает ощущение простора и движения, то пушкинская рефлексия – продолжение «живой жизни»: она вырастает из действительности, становится осмыслением всеобщих законов. Внешние впечатления обусловливают и направление мысли, а потому «мечта» у Пушкина не противопоставлена действительности.

Мир Пушкина одновременно и стабильный, неизменный, и изменяющийся, подвижный. Динамика подчеркивается глагольными формами («брожу», «вхожу»), сменой локусов (круг людей, мир природы). Так возникает иллюзия непрекращающегося движения. Все это вроде бы мгновения, вырванные из потока жизни, но единичное изображается как повторяющееся, факт личного бытия возводится в ранг общечеловеческих универсалий, в итоге исчезает ощущение линейности жизни, а историческое время (с его прошлым, настоящим, будущим) одновременно становится и временем онтологическим, бытийным. Не случайно в тексте появляются реалии и парафрастические выражения, означающие вечность (дуб, «вечны своды» и т. д.).

Для человека значимыми оказываются «день», «год», «година», «час» (как роковая минута, конец земного бытия), «век» (как жизнь – см. «мой век забвенный»), и у Пушкина они не противопоставлены «вечности», а сливаются с ней, переходят в нее. И если в начале стихотворения разные временные пласты были разведены, то к финалу происходит поглощение исторического, личного вечным.

Череда картин, смена состояний, впечатлений не только расширяют пределы внешнего мира, но выявляют всеобщий закон преемственности, рождают мысль о «неизменной изменчивости». Каждый раз новый круг жизненных впечатлений возвращает героя к мысли о конечности

личного существования и бесконечности жизни, вечности природы. Следствием этого становится такая особенность композиции, как параллелизм, чередование внешнего и внутреннего, предметного и медитативного потоков. Так как происходит постоянный возврат к одной мысли, кружение вокруг одной и той же идеи, не возникает ощущения разорванности, фрагментарности бытийных картин и прерывистости самой мысли – все разнообразные стороны жизни (как и сама мысль) оказываются проявлением некоего глобального единства. Таким образом, в пушкинском стихотворении постоянно сопрягается временное и вечное, а индивидуальная судьба естественно включена в поток жизни.

Иначе в лермонтовском стихотворении. Здесь все, на первый взгляд, конкретно – не случайны попытки некоторых мемуаристов связать это стихотворение с конкретной жизненной ситуацией[12]. Но «ситуативность» эта мнимая, ведь уже первые слова стихотворения («как часто») указывают на повторяемость, типичность, заурядность происходящего, а вместе с тем и на устойчивость этого внутреннего конфликта.

Мгновение у Лермонтова двояко. С одной стороны, это тот жизненный импульс, который порождает «грезу», «мечту». С другой стороны – сама «мечта». В финале стихотворения расхождение, несоответствие мечты и действительности грозит излиться в мощный протест, но слово так и остается неизреченным («веселость» лишь «**хочется** смутить» «дерзким стихом»). «Мечта» здесь рождает новую «мечту» – мысль о разрушении шумного маскарадного круговращения. Но порыв к протесту не выливается в поступок, действие. И такая нереализованность внутреннего импульса – знак невозможности изменить установившийся миропорядок через индивидуальное волевое усилие.

Таким образом, субъективный мир, мир души для Лермонтова во много раз ценнее, чем внешняя реальность, суетливая, обманная, бездушная. Поэтому герой погружен в себя, и его рефлексия питается внутренними ресурсами (детством, природой); прошлым, а не настоящим. Мечта для лермонтовского героя оказывается реальнее самой действительности, которая, в свою очередь, воспринимается как сон. Отсюда гротесковость, фантасмагоричность изображения светской толпы.

[12] См., например, воспоминания И.С. Тургенева (*Тургенев И.С.* Из литературных и житейских воспоминаний // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях… С. 229) и А.А. Краевского и В.А. Соллогуба, записанные П. Висковатовым. (*Висковатов П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 281–282). Тщательно проанализировала эти мемуарные свидетельства Э.Г. Герштейн (*Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 41–49).

Внешний мир у Лермонтова наполнен звуками: это и «шум музыки и пляски», «шепот затверженных речей». Но все эти звуки лишены гармонии, они раздражают и разрушают, в том числе и «мечту» героя.

Мечта же хрупка и безмолвна, и это высокое, мудрое и гармоничное молчание, которое существует лишь в природе. Единственный звук, раздающийся в сонном безмолвии видения, связан с человеческим пребыванием («желтые листы/ шумят под робкими шагами») и только подчеркивает тишину и покой мира. Человек в это гармоничное бытие природы вписан как ее часть («за прудом село дымится»).

В пушкинском стихотворении также сталкиваются два звуковых потока. Мир людей – мир «шумный», и этот шум – знак многолюдности, жизни. Природа же безмолвна. Но у Пушкина шум и тишина не контрастны, а равно гармоничны. В этом стихотворении Пушкину удалось воплотить удивительно гармоничное и цельное состояние духа – «одновременно быть «среди всех и быть самим собой»»[13], а потому, как заметил Б. Бурсов, «реквием обернулся гимном жизни»[14].

Лермонтову не дано было испытать подобного чувства единства бытия. Причина тому – в духе эпохи. Как замечает Г.М. Фридлендер, «эпоха лицейского содружества пушкинского круга поэтов сменилась в 30-е годы временем духовного одиночества выдающихся, крупных деятелей русской культуры. Уже Пушкин после смерти Дельвига в последние годы жизни тяжело переносил охлаждение к себе публики, непонимание даже самых близких ему людей. Сходные чувства испытывал в 30–40-е гг. Баратынский, а Тютчев искал спасения от холода и пустоты русской жизни николаевской эпохи в Германии. Одинокими и непризнанными в это время в той или иной мере были и А.А. Иванов, равно как П.А. Федотов <…>, и М.И. Глинка. Такова была беда <…> эпохи»[15]. Творческой личности было тесно в том времени, а выразить чувство духовного одиночества, распада связей между людьми удалось именно Лермонтову. Симптоматичны в этом смысле свидетельства современников поэта о его манере общения, об отношениях с другими людьми.

Лейтмотивом во всех воспоминаниях о Лермонтове проходит мысль о том, что в обществе поэт выстраивает дистанцию между собой и другим и не раскрывает себя, избегает серьезных разговоров, носит «мас-

[13] *Сандлер С.* Далекие радости. Пушкин и творчество изгнания. СПб., 1999. С. 11.

[14] *Бурсов Б.И.* Судьба Пушкина. Л.: Советский писатель, 1986. С. 15.

[15] *Фридлендер Г.М.* Гоголь: истоки и свершения. Статья вторая // Русская литература. 1995. № 2. С. 14–15.

ку», часто стремится казаться пустым. Интересно в этом смысле общение Лермонтова с Белинским. Они учились в Московском университете в одно и то же время, но знакомы не были. Как утверждает Н.М. Сатин, знакомство произошло в 1837 году в Пятигорске, но *«сошлись и разошлись они тогда вовсе не симпатично. Белинский, впоследствии столь высоко ценивший Лермонтова, не раз подсмеивался над собой, говоря, что он тогда не раскусил Лермонтова»*[16]. «Не раскусил», потому что поэт не дал перевести общение в серьезное русло: *«…переход от пустого разговора к серьезному разбудил юмор Лермонтова,* – пишет Сатин. *– На серьезные мнения Белинского он начал отвечать разными шуточками; это явно сердило Белинского, который начинал горячиться; горячность же Белинского более и более возбуждала юмор Лермонтова, который хохотал от души и сыпал разными шутками»*[17]. Позже, в Петербурге, Лермонтов и Белинский будут встречаться у Краевского, *«Белинский пробовал было не раз заводить с ним [Лермонтовым] серьезный разговор, но из этого никогда ничего не выходило. Лермонтов всякий раз отделывался шуткой или просто прерывал его, а Белинский приходил в смущение»*[18]. Но в апреле 1840 год Белинский посетит Лермонтова в ордонанс-гаузе и поймет, что их воззрения на литературу, оценки близки, что у поэта «глубокий и могучий дух», «глубокий и чисто непосредственный вкус изящного». Правда, как вспоминал И. Панаев, впоследствии *«серьезный разговор уже не возобновлялся более…»*[19], и, думается, причиной этого был не только психологический склад личности Лермонтова, но и нежелание впускать людей в свой внутренний мир, выставлять напоказ то, что по-настоящему волнует ум и сердце. Примечательно, что единственный «серьезный» разговор поэта и критика произошел, когда не было сторонних глаз. На публике Лермонтов иной.

Сохранились воспоминания о том, что и в университете Лермонтов не сходился с однокашниками, предпочитая уединение, как бы отгораживая себя стеной. Как вспоминал И.Ф. Вистенгоф (и его воспоминания подтверждаются свидетельствами И.А. Гончарова), *«студент Лермонтов <…> держал себя совершенно отдельно от всех своих товарищей, за что, в свою очередь, и ему платили тем же. <…>*

[16] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях … С. 200.
[17] Там же. С. 202.
[18] Там же. С. 235.
[19] Там же. С. 237.

Он даже и садился постоянно на одном месте, отдельно от других, в углу аудитории, у окна, облокотясь по обыкновению на один локоть и углубясь в чтение принесенной книги, не слушал профессорских лекций. Это бросалось всем в глаза. Шум, происходивший при перемене часов преподавания, не производил никакого на него действия»[20]. А предпринятая однажды попытка вовлечь Лермонтова в разговор была пресечена поэтом неприветливым взглядом и резким ответом. И.Ф. Вистенгоф вспоминает и о реакции Лермонтова на шумные дискуссии: *«Иногда в аудитории нашей, в свободные от лекций часы, студенты громко вели между собой оживленные суждения о современных интересных вопросах. Некоторые увлекались, возвышая голос. Лермонтов иногда отрывался от своего чтения, взглядывал на ораторствующего, но как взглядывал! Говоривший невольно конфузился, умалял свой экстаз или совсем умолкал»*[21].

Ю.Ф. Самарин, познакомившийся с Лермонтовым в Москве в январе 1838 года, передает свои ощущения от разговоров с поэтом следующим образом*: «…этот человек слушает и наблюдает не за тем, что вы ему говорите, а за вами, и, после того как он к вам присмотрелся и вас понял, вы не перестанете оставаться для него чем-то чисто внешним, не имеющим права что-либо изменить в его существовании»*[22].

По свидетельству мемуаристов, Лермонтов не любил говорить о себе, он скрывал свои эмоции, мысли. О том, что поэт *«очень неподатлив на рассказы о своей особе, да и в особенности при новом лице»*, говорит Н.Д. Юрьев, родственник Лермонтова[23]. А.В. Дружинин передает мнение людей, знавших поэта: он был *«честолюбив и скрытен»*[24].

Однокашники по юнкерской школе сетуют на невозможность *«напоследках от него самого (Лермонтова. – И.Ю.) услышать рассказ о том, как над ним вся эта беда стряслась»*[25]. *«Беда»* – ссылка на Кавказ из-за стихотворения «Смерть поэта». Слухи, рассказы о том, что происходит с Лермонтовым в эти роковые дни, разносятся по Петербургу, летят в Москву, но их источник – окружение Лермонтова, он же избегает любых разговоров на эту тему, как, впрочем, всегда уходит от разговоров о себе, и в особенности о своих произведениях.

---

[20] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях… С. 103.
[21] Там же. С. 105.
[22] Там же. С. 299.
[23] Там же. С. 181.
[24] Там же. С. 379.
[25] Там же. С. 180.

Вот одна из ситуаций, о которой рассказали Д.А. Столыпин и А.В. Васильев: во время представления начальству после получения офицерского чина старший корнет выразил надежду на то, что Лермонтов почитает свои произведения*: «Лермонтов нахмурился и, немного подумав, отвечал:*

– У меня очень мало такого, что интересно было бы читать.

– Однако мы все кое-что читали уже.

– Все пустяки! – засмеялся Лермонтов. – А впрочем, если вас интересует это, заходите ко мне, я покажу вам.

Но когда приходили к нему любопытствовавшие прочитать что-либо новое, Лермонтов показывал немногое и, как будто опасаясь за неблагоприятное впечатление, очень неохотно»[26].

М.Н. Лонгинов вспоминает один из своих визитов к Лермонтову*: «Как-то я подошел к окну и увидел на нем тетрадь in-folio и очень толстую; на заглавном листе крупными буквами было написано: «Маскарад, драма». Я взял ее и спросил Лермонтова: его ли это сочинение? Он обернулся и сказал: «Оставь, оставь, это секрет». Но потом подошел, взял рукопись и сказал, улыбаясь: «Впрочем, я тебе прочту что-нибудь; это сочинение одного молодого человека,» – и действительно, прочел мне несколько стихов…»*[27].

А публичное чтение новой повести «Штосс» вызывает недоумение у слушателей: что это? розыгрыш? мистификация?

Свидетельства, что Лермонтов с удовольствием читал кому-то свои творения, редки, и исходят они от людей либо очень близких, либо авторитетных для Лермонтова. Так, например, А.Н. Муравьев (известный в свое время писатель, брат декабристов) рассказывает: *«Часто читал мне молодой гусар свои стихи, в которых отзывались пылкие страсти юношеского возраста, и я говорил ему: «Отчего не изберет более высокого предмета для столь блистательного таланта?» Пришло ему на мысль написать комедию, вроде «Горе от ума»…»*[28].

Лермонтову важно чувствовать взаимное расположение, заинтересованность, ему нужен квалифицированный и непредвзятый совет, плодотворный творческий диалог. Тем более что полнокровного литературного общения, направляющего развитие его таланта (какое было, например, у Пушкина), Лермонтов был лишен. Становление его личности происходило иначе: в сосредоточенном, углубленном диалоге с кни-

[26] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях… С. 159–160.
[27] Там же. С. 152.
[28] Там же. С. 195.

гами. У поэта не то чтобы не было собеседника, адекватного ему, ведь в Московском университете одновременно с ним учились Н.В. Станкевич, В.Г. Белинский, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, преподавали А.Ф. Мерзляков, А.З. Зиновьев, М.Г. Павлов. Но отношения с профессорами складывались далеко не типично. Так, на «репетиции» публичного экзамена *«профессор Победоносцев, читавший изящную словесность, задал Лермонтову какой-то вопрос.*

Лермонтов начал бойко и с уверенностью отвечать. Профессор сначала слушал его, а потом остановил и сказал:

– Я вам этого не читал; я желал бы, чтобы вы мне отвечали именно то, что я проходил. Откуда могли вы почерпнуть эти знания?

– Это правда, господин профессор, того, что я сейчас говорил, вы нам не читали и не могли передавать, потому что это слишком ново и до вас еще не дошло. Я пользуюсь источниками из своей собственной библиотеки, снабженной всем современным»[29]. Как видим, поэт словно провоцировал конфликт, формировал неприязнь к себе.

Лермонтов боялся непонимания, насмешки (вспомним эпизод из воспоминаний Е.А. Сушковой: *«…он домогался попасть в юноши в наших глазах, декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном. Бродит, бывало, по тенистым аллеям и притворяется углубленным в размышления…»*[30], позже, в школе гвардейских подпрапорщиков, мало кто из соучеников знал о серьезном увлечении Лермонтова литературой), а потому научился избегать разговоров о волнующих его предметах, научился разрушать серьезное направление в разговоре иронией, шуткой, а иногда и более демонстративными формами.

Лермонтов не раскрывается в общении, не пускает в свой внутренний мир, создает разного рода преграды между собой и собеседником. Следствием этого становится невозможность понимания, отчуждение, у собеседника остается ощущение нереализованного общения, невысказанности, неловкости. С Лермонтовым собеседнику неуютно. Стороннему человеку он часто кажется мелким, ничтожным, многие мемуаристы говорят об испытанном ими разочаровании при общении с поэтом.

В связи с этим интересны свидетельства И.П. Забеллы, который встречался с Лермонтовым будучи тринадцатилетним подростком. Первая встреча с поэтом, которого юноша боготворил, произошла во время

[29] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях… С. 104–105.
[30] Там же. С. 84–85.

традиционного светского визита. Разговор Лермонтова представляет собой злословия по поводу света (Забелла сравнивает их с речами Чацкого), обсуждение светских новостей. «Сарказмы» поэта вызывают смех хозяйки. Но юноша разочарован: *«Помимо его безобразия [внешнего], я видел в нем столько злости, что близко подойти к такому человеку мне казалось невозможным, я его струсил»*, – вспоминает он. Другая встреча произойдет в доме бабушки поэта, в семейном кругу. И тут Лермонтов предстанет иным: простым, доступным, человечным. Он не говорит о «высоком» и метафизическом, не касается творческих вопросов, а просто поддерживает разговор двух женщин, но *«лицо его было как бы иное, более доброе; сардоническое выражение его сменилось задумчивым и даже грустным. Говорили больше его собеседницы, а он изредка давал ответы и вставлял свое слово. В тоне его с бабушкой я заметил чрезвычайную почтительность и нежность»*. Есть еще одна деталь: он узнает Забеллу, который во время первой встречи не произнес ни слова и даже не был представлен поэту.

Какому Лермонтову верить? Наверное, обоим. Конечно, число воспоминаний о «неприятном» Лермонтове превышает иные свидетельства, но они большей частью исходят от людей, знакомство которых с Лермонтовым было или поверхностным, или же это воспоминания о единичных встречах, важность которых осозна́ется, когда Лермонтова уже не станет.

Те, кто знал поэта ближе, оставили воспоминания иного рода. Так, например, атмосфера кружка «шестнадцати» отличалась *«полнейшей непринужденностью и свободой, как будто бы III отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии вовсе и не существовало»*[31], и обсуждались в этой среде университетской и офицерской молодежи далеко не светские новости[32]. Сохранились свидетельства о стиле споров Лермонтова с декабристом Валерианом Михайловичем Голицыным: *«Оба одинаково любили парадоксы и одинаково горячо их отстаивали. Спорам не было конца, и нередко утренняя заря заставала*

[31] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях… С. 248.

[32] О кружке «шестнадцати» см. подробнее: *Герштейн Э.Г.* Лермонтов и петербургский «свет» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 171–187; *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. М.: Худож. лит., 1986 (глава «Кружок шестнадцати); *Семченко А.Д.* М.Ю. Лермонтов и его окружение в донесениях московского коменданта // Русская литература. 1987, № 2. С. 115–121.

<их> за неразрешенным вопросом»[33]. А.Н. Муравьев также отмечал: *«…живая и остроумная его (Лермонтова. – И.Ю.) беседа была увлекательна, анекдоты сыпались, но громкий и пронзительный его смех был неприятен для слуха»*[34].

Обращает на себя внимание и такое обстоятельство: в частном, бытовом общении высказывания Лермонтова зачастую имели второй план (подтекст). Поэт говорил, как будто воспринимая происходящее с точки зрения будущего, заведомо зная, что с ним должно произойти. Окружающие в момент общения не улавливают этот скрытый смысл или игнорируют его, но последующие события заставляют осознать реальность лермонтовских предчувствий. Так, перед отъездом на Кавказ Лермонтов говорит Е.П. Ростопчиной о своей скорой смерти. У Е. Быховец накануне дуэли просит бандо с тем, что на другой же день оно будет возвращено ей «ежели не им самим, то кем-нибудь из его товарищей»[35]. Истинный смысл его слов девушка поймет после роковых событий. Та же Быховец с горечью вспомнит реплику Лермонтова: «Cousine, душенька, счастливее этого часа не будет больше в моей жизни». И заметит: «Я еще над ним смеялась»[36].

Ап. Григорьев в Лермонтове и его герое Печорине увидел черты как Стеньки Разина, так и Ивана Петровича Белкина[37].

«Белкинское» Лермонтов в себе старательно утаивал (оно недоступно для окружающих, а потому и воспоминаний о таких состояниях Лермонтова немного), в то время как «разинское» всячески демонстрирует. Многие мемуаристы говорят о том, что Лермонтов часто совершал «необъяснимые шалости». Об этом вспоминали В.П. Бурнашев, А. Краевский, Н.И. Магденко и др. Причем поступки, о которых они рассказывали, явно выходили за нормы приличного поведения.

---

[33] *Морозова Г.В*. Встречи Лермонтова с декабристами на Кавказе // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С. 620.

[34] М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях… С. 195.

[35] Там же. С. 338.

[36] Там же. С. 348.

[37] «…за Ларою и Корсаром проглянет в них (героях Лермонтова. – *И.Ю.*), может быть, Стенька Разин» (с. 202); «…в Лермонтове сидел тоже своего рода Иван Петрович Белкин» (с. 210) «Ведь, может быть, этот, как женщина, нервный господин (Печорин. – *И.Ю.*) способен был умирать с холодным спокойствием Стеньки Разина в ужаснейших муках» (с. 212) // *Григорьев А.А*. Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra.

Одной из форм проявления «разинского» начала у Лермонтова была страсть находить объект для словесных атак, в которых он редко не переступал за тот предел, когда шутка превращается в издевку. Такой тип речевого поведения отдалял и вместе с тем привлекал к нему людей.

Конечно, все эти качества отражают индивидуальность Лермонтова-человека. Но вместе с тем поэт ощущал себя частью поколения, о судьбе которого размышлял в своем творчестве. И свое поколение он «воспринимал как массу одиночек, обособленных, замкнутых на себе, сближенных объективным сходством, а не объединяющей связью»[38]. Разобщенность, уход в свой мир, сосредоточенность на собственных переживаниях и вместе с тем жажда общения, страстная потребность обрести родственную душу – это и есть те моменты, которые определяют специфику коммуникации в лермонтовском творчестве.

Мы рассмотрим, как изображается процесс общения в двух произведениях Лермонтова: «Княгине Лиговской» и «Герое нашего времени». Это первые в русской литературе опыты психологической прозы, и понять своеобразие лермонтовского психологизма невозможно без осмысления коммуникативной проблематики.

[38] *Маркович В.М.* Лермонтов и его интерпретаторы // // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 31.

РОМАН «КНЯГИНЯ ЛИГОВСКАЯ»

Роман «Княгиня Лиговская» рассматривается исследователями как синтез двух жанровых традиций: светской повести и повести о мелком чиновнике. Однако ни к одному из этих жанровых начал он не сводится. По сути, Лермонтов только использует узнаваемые читателем жанровые формы, для того чтобы реализовать в их пределах совершенно иные художественные задачи, главная из которых – не описание света или быта чиновника (что и составляло суть светской или чиновничьей повестей), а попытка понять характеры, проникнуть во внутренний мир человека. При этом Лермонтов постигает индивидуальное, сугубо личное, а не массовидное, типичное в человеке. Постигает, описывая человека не как некий существующий тип, а как сложный эмоционально-психологический комплекс. Не случаен и вывод исследователя по поводу одной из жанровых традиций, представленных в романе: *«Перед нами не светская повесть, а нечто противоположное ей, ибо всем, что есть в ней существенного, «Княгиня Лиговская» отрицает светскую повесть, преодолевает ее»*[1]. То же можно сказать и о тех элементах чиновничьей повести, которые проступают в романе: по сути, линия чиновника не развивается, а лишь намечается, но сам герой (Красинский) не вписывается в те представления о чиновнике, которые уже сформировались (или формировались) в литературе той поры.

Лермонтов изображает не то, что схватывается беглым взглядом, не то, что проступает как наружная, показная сторона светской жизни – ему интересна ее изнанка, то, что скрыто от стороннего взгляда. Рассказ строится так, что читатель, сопровождаемый повествователем, проникает за кулисы, в тот мир, который интимно связан с человеком, недоступен стороннему, чужому взгляду, а потому так подробно описаны предметы обстановки, окружающей его, вещи. Они проекция его души, говорят о человеке, открывают его тайны.

Лермонтов выражает в романе свое представление о свете: он враждебен человеку, нивелирует его личность. Такое восприятие было обусловлено жизненным опытом поэта.

Летом 1832 года, после увольнения из Московского университета, Лермонтов с бабушкой переезжает в Петербург, и уже первые впечатле-

[1] *Белкина М.А.* «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 548.

ния от визитов к многочисленным родственникам и знакомым показывают, что поэт чувствует себя здесь неуютно, несвободно, так как стиль общения, узаконенный в столичных светских салонах и гостиных, не совпадает с тем, чего ищет в общении сам Лермонтов. В сентябре он познакомится и подружится с С.А. Раевским, что позволит ему в какой-то степени преодолеть духовное одиночество и заполнить вакуум дружеского общения, а пока поэт ощущает свою инородность в обществе именно из-за «иноязычия», из-за неспособности обрести свой «голос» в общем разговоре. Об этом Лермонтов пишет С.А. Бахметевой: *«...наконец, я догадался, что не гожусь для общества и теперь больше, чем когда-нибудь; вчера я был в одном доме NN, где, просидев четыре часа, я не сказал ни одного нужного слова; у меня нет ключа от их умов – быть может, слава богу!»*[2]. Свои наблюдения над петербургским стилем Лермонтов подытожит в письме к М.А. Лопухиной от 28 августа: *«Видел я образчики здешнего общества: дам весьма любезных, молодых людей весьма воспитанных; все вместе они производят на меня впечатление французского сада, очень тесного и простого, но в котором с первого раза можно заблудиться, потому что хозяйские ножницы уничтожили всякое различие между деревьями»*[3].

Петербург диктовал человеку совершенно другой, по сравнению с Москвой, не говоря уже о русской провинции, стиль общения, а следовательно, и иную форму речевого поведения. В этом смысле сравнение с французским садом, использованное Лермонтовым, оказывается очень точным. Петербургский стиль – это стиль искусственности, доведенной до совершенства; это стиль, призванный скрыть лицо, индивидуальность. Стиль, где незыблемым остается требование соответствовать стандарту, норме, образцу. Личность, попадающая в водоворот светской жизни, принуждена подчиниться жестким, авторитарным правилам, обрести некую обезличенную маску. Но есть и другой путь. В его основе – дерзкий вызов, эпатаж, холодная насмешка над окружающим миром искусственности. Именно этот путь и изберет Лермонтов для своего завоевания света. Его «ключом от этих умов» станет «насмешка ядовитая». И на избранном пути он преуспеет настолько, что уже через два года, несколько бравируя, расскажет М.А. Лопухиной о своих взаимоотношениях со светом следующим образом: *«Я теперь бываю в свете <...> для того, чтобы меня узнали, для того, чтобы доказать, что я способен находить удовольствие в хорошем обществе... Ах! я ухажи-*

[2] *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1984. С. 378.
[3] Там же. С. 393.

ваю и, вслед за объяснением в любви, говорю дерзости. Это еще забавляет меня немного и хотя это отнюдь не ново, однако же случается не часто!.. Вы думаете, что за то меня гонят прочь? О нет! напротив: женщины уж так сотворены. У меня появляется смелость в отношениях с ними. Меня ничто не смущает – ни гнев, ни нежность; я всегда настойчив и горяч, но сердце мое холодно и может забиться только в исключительных случаях» (письмо от 23 дек. 1834 г.)[4]. А несколько позже, зимой 1835 года, А.М. Верещагиной подробно опишет историю с Сушковой, объяснит причины, побудившие его срежиссировать спектакль, в котором сам разыграл роль влюбленного. История эта найдет продолжение и в творчестве Лермонтова: с ней связана одна из сюжетных линий в незавершенном романе «Княгиня Лиговская». Но интересно это произведение автобиографизмом иного рода – здесь отразился лермонтовский опыт покорения высшего петербургского общества, его опыт светского общения.

Особенности светского общения

Жизнь всех героев романа так или иначе связана со светом. Одни – Печорин и Негурова – завсегдатаи светских салонов, их жизнь ограничена рамками света (правда, Печорин иногда выходит за эти границы и тогда соприкасается с иной петербургской реальностью, но такие «выходы» ничего не меняют в самом Печорине, а только проясняют те или иные грани его натуры). Эти герои в совершенстве владеют навыками светского общения, всегда действуют в рамках избранного ими стиля поведения, их внешние проявления никогда не раскроют и даже не намекнут на истинные чувства.

Другие – Вера Лиговская – только входят в петербургское общество, завоевывают в нем свое положение. Любой шаг, взгляд, действие, слово может сыграть в этом процессе решающую роль.

Для третьих – Красинского – свет – мечта, та сфера действительности, покорить которую герой стремится, но этот мир в силу социальных ограничений для него пока закрыт.

Вхождение в свет, укоренение в нем приводит к несоответствию чувств и поступков героев, что обусловлено оглядкой на общественное мнение, которое постоянно звучит в романе. Само повествование строится с его учетом: рассказ о герое, происшествии, событии часто завершается фразой, представляющей собой точку зрения света. Так, каждое сведение о характере, наружности Печорина сопровождается подобной

[4] *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 414.

ссылкой: *«Звуки его голоса были то густы, то резки, смотря по влиянию текущей минуты; когда он хотел говорить приятно, то начинал запинаться и вдруг оканчивал едкой шуткой, чтобы скрыть собственное смущение, – и в свете утверждали, что язык его зол и опасен <...> Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то...»*.

Рассыпанные по всему произведению заключения светской толпы постепенно складываются в «кодекс светской морали», который дополняется наблюдениями Печорина (например, «по коренным законам общества в танцующем кавалере ума не полагается») и ироничными замечаниями повествователя («в нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций – значит почти: он выиграл столько-то сражений» и т. д.).

Нормам светской этики вынужден следовать каждый человек, попавший в высший круг. Постигать же их ему приходится на собственном опыте под пристальным взглядом светской толпы.

Утверждаясь в свете, герой прежде всего осваивает стиль светского общения, овладевает искусством светской беседы, так как в высшем обществе оцениваются как действие, поступок, так и слово. Слово в романе само по себе становится поступком (в понимании М. Бахтина). Зачастую вовремя и уместно сказанные любезность, острота, каламбур и т. д. решают судьбу человека в свете, определяют мнение о нем. Так, в гостиной Лиговских Красинский очень уместно и кстати отвечает княгине, и это вкупе с его благородной внешностью оставляет очень благоприятное впечатление. *«...Он вовсе не так неловок, как можно ожидать от чиновника, и <...> говорит вовсе не дурно»*, – заключает кузина.

Умение вовремя блеснуть остротой (чаще всего заимствованной), поддержать непритязательный, легкий разговор ни о чем, в котором перемешаны злоязычие и чувствительность, при этом никак не проявить своего «я», своей индивидуальности и не сказать «ничего лишнего» – таковы нормы светского общения. Идеальным собеседником при таких требованиях оказывается барон (гл. IV), который что-то долго и уверенно рассказывает, не считаясь с тем, интересно ли это его слушателям, одинаково доброжелательно (улыбкой, смехом, кивком головы) отвечает на каждую, даже дерзкую реплику, так как попросту плохо понимает

по-русски. И непонимание, «безъязычие» не создает у него никаких барьеров в общении.

Нормами светского общения в совершенстве владеет Лиза Негурова, которая «приобрела навык светского разговора и была очень любезна, несколько насмешлива, несколько мечтательна». В свете она всегда предстает общающейся: с кем-то только перебрасывается репликами, с кем-то оживленно беседует. Она постоянно оказывается среди болтающей молодежи, в то время как в семейном кругу все больше молчит и почти не отвечает на упреки отца с матерью.

Очень быстро искусством светского разговора овладел и Печорин. Его остроты мгновенно распространяются по гостиным; он, как и Негурова, в обществе всегда оказывается в ситуации общения: с друзьями, с партнершей по танцу, с гостями на званом обеде и т. д. Печорин с легкостью управляет светской беседой и по сути становится ее режиссером-постановщиком. Но, в отличие от других героев романа, он взрывает правила светского общения изнутри: умудряется «не сказать ничего лишнего», но при этом высказать все, что ему необходимо, правда, только тому, кто является истинным объектом его словесной игры. Отсюда подтекст в его репликах, отсюда несоответствие того, что слышат все участники разговора, тому, что на самом деле имеет в виду Печорин.

Это особенность всех диалогов, где одним из собеседников Печорина является Вера Лиговская. Таких диалогов три: два из них происходят в гостиной Лиговских (гл. IV и VIII) и один на обеде в доме Печорина (гл. VI). Во всех случаях разговор, ничем не отличающийся от других, происходящих в аналогичных ситуациях (здесь также перескакивают с одного предмета на другой, также включаются в общий диалог лишь на время, на мгновение, а затем снова уходят в тень, также не берут «на себя... труд понять» собеседника), оказывается мучительным и неприятным для Печорина и Веры. Происходит так потому, что между героями идет скрытый поединок, они пытаются понять, что изменилось в каждом за время разлуки, но прямо в силу разных причин объясниться не могут, поэтому действуют исподволь. Так в их репликах появляются скрытые упреки, намеки, колкости и т. д., которые, как правило, органично входят в высказывание, размышление на постороннюю тему и часто бывают адресованы другому человеку. В таких ситуациях не контекст общего бессодержательного разговора занимает обоих, а то, что скрыто за этими тайными уколами, то, что подразумевается, но не про-

износится вслух. Происходит как бы диалог в диалоге[5], а светская беседа скрывает напряженный психологический поединок. Так, за обедом Вера беседует с дипломатом, а Печорин лишь иногда включается в разговор, да и то потому, что к этому его побуждает собеседник княгини, адресующий к нему вопросы, предлагающий выступить в роли «третейского судьи» в завязавшемся споре. Это внешняя форма диалога. Внутри него намечается другой, где сталкиваются двое, прочие же участники ни на что повлиять в нем не могут, а скорее всего и не заметят этого поединка.

Начинает «диалог в диалоге» Вера, закончившая свой ответ дипломату фразой: «Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно». Комментарий повествователя выявляет ее двойную направленность*: «Эти слова она сказала, улыбаясь дипломату и взглянув на Печорина»*.

Следующая реплика Веры уже не косвенно, а прямо направлена на Печорина: *«Григорий Александрович <... > не увлекается страстью или пристрастием, он следует одному холодному рассудку»*. И на такой укол оппонент княгини отреагирует жестоким упреком – говоря о себе, Печорин по сути обвиняет Веру в расчетливости и корысти: *«Теперь по чести я готов пожертвовать самою чистейшею, самой воздушной любовью для трех тысяч душ с винокуренным заводом и для какого-нибудь графского герба на дверце кареты!»*. Намек на Веру, вышедшую замуж за богатого, но ничем не интересного, заурядного князя, слишком явный, но Печорин переключает внимание: обращается с неожиданным вопросом к «молчаливой добродетели», что ассоциативно намечает другую «историю» («Вот адресуйтесь к княгине, она, я думаю, гораздо лучше может судить о любви и об графском или княжеском титуле»). Ранив Веру, Печорин тут же адресует свои реплики другому собеседнику, что позволяет ему направить общий разговор в иное русло, пресечь начавшийся было скрытый диалог, но затем сам же воскрешает его, несмотря на явный протест Веры («Я не хочу вторично затруднять Григория Александровича разрешениями вопросов»). Печорин пересказывает сюжет картины, висящей в комнате и заинтересовавшей Веру, и разговор опять принимает неприятный для нее характер, так как в основе рассказа – любовный треугольник, женское коварство. Заканчивается

[5] И. Серман называет такой диалог косвенным. Однако определение «скрытый» диалог представляется более точным. Косвенный – диалог, не осознаваемый героями, вторичный, в то время как во всех этих сценах как раз утаиваемое и становится более важным, чем проговариваемое явно.

эта часть диалога очень важным для Веры и Печорина вопросом: «Неужели вы думаете, что подобное коварство может существовать в сердце женщины?». Ответ Печорина – это по сути произнесенный вслух, правда, другими словами вывод, который он сделал после первой встречи с Верой в Петербурге: «я прежде имел глупость думать, что можно понимать женское сердце. Последние случаи моей жизни меня убедили в противном» и «было время, когда я читал на лице ее все движения мысли так же безошибочно, как собственную рукопись, а теперь я ее не понимаю, совершенно не понимаю».

В этом диалоге между Печориным и Верой продолжает устанавливаться новый стиль общения, совершенно отличающийся от того, каким он был в московский период их знакомства. Там была свобода и простота в общении, доверительность в выражении чувств и мыслей, там было стремление высказаться, поделиться сокровенным, там не было тайн, психологических преград и боязни проявить свои чувства.

В Петербурге уже в момент первой встречи герои ведут себя скованно и натянуто (в комментарии повествователя несколько раз промелькнет слово «принужденный»). Они не понимают друг друга, из-за произошедших в жизни обоих перемен испытывают неловкость, поэтому никак не могут найти нужный тон, а их разговор очень быстро превращается в пикировку колкостями.

Обозначившаяся тенденция окончательно утвердится в третьем диалоге (гл. VIII). В его основе – рассказ Печорина о Польской кампании. История выбрана неслучайно, если вспомнить, что, расставшись с Верой, Печорин с полком отбывает в Польшу. Хронологическая близость дает герою возможность снова сделать ряд недвусмысленных для Веры намеков на испытываемые им в тот момент чувства:

– Я предчувствую, вы влюбились в эту Рожу <...>.

– Это бы случилось ***<...>,*** *если б я уже не любил другую.*

Во время рассказа Вера не произносит ни одной реплики, весь диалог происходит между Печориным и молодой дамой, которая проявляет заинтересованность в его продолжении, возобновляя прерванный разговор, задавая вопросы, прогнозируя развитие ситуации. Но Вера все-таки не пассивный слушатель, просто эту историю она воспринимает иначе: для нее рассказ о происшествии в Польскую кампанию – возможность восстановить неизвестное ей звено жизни Печорина; для нее это пусть и косвенно выраженное, но все же признание в чувствах, которые когда-то испытывал к ней Печорин.

Сам Печорин в этом диалоге также ориентирован на Веру, а не на свою разговорчивую собеседницу – после ухода князя он «занял праздное место, чтобы находиться ближе к княгине», и следит за всеми ее жестами, за малейшими изменениями лица. Именно эти проявления и влияют на течение диалога: как только Печорин получит ответ на интересующий его вопрос («Княгиня на него быстро взглянула, на лице ее изобразилось что-то похожее на удивление и радость. Потом вдруг она сделалась печальна»), он тут же буквально на полуслове прервет рассказ и разговор примет совершенно иной характер.

В этом диалоге на какой-то момент восстанавливается атмосфера былого общения, разговор приобретает характер «веселой и непринужденной беседы», но лишь на мгновение. Брошенная вскользь реплика Веры о Красинском, неловкая шутка князя разрушают настроение, так неожиданно воцарившееся в душе Печорина, и к нему снова возвращаются недоверие, подозрительность, сомнение в искренности Веры.

Каждый раз, сталкиваясь в общении, Печорин и Вера балансируют на грани откровенности и утаивания истинных чувств, мыслей, переживаний. Они стремятся понять друг друга, услышать голос подлинного чувства, поэтому вглядываются в мимику, улавливают все обертоны голоса, отмечают малейшие жесты, во всех словах, даже случайных, проходящих, пытаются уловить второй смысл. И такой способ общения заводит их в тупик, так как ровным счетом ничего не раскрывает, а создает мучительные, кризисные ситуации. Каждый раз этот тайный диалог заканчивается вопросом, внутренним смятением, недоумением. Парадоксальность этого непрекращающегося диалога в том, что герои говорят все, что хотят сказать, но в силу скрытости, утаенности самого диалога ответов не получают.

Таким образом, светская беседа в «Княгине Лиговской» становится не фоном, на котором происходит объяснение героев, а прикрытием, позволяющим им высказываться, спорить, не переходя при этом к прямому объяснению, выяснению отношений. Оказывается, из-за бессодержательности, пустоты светского разговора его можно наполнить любым содержанием, использовать как ширму для тонкого психологического поединка. И если традиционная светская болтовня мгновенно забывается из-за несущественности её содержания, то скрытый в ней диалог, напротив, надолго западает в сознание героев, не отпускает их; они постоянно будут стремиться к его продолжению.

Светский разговор характеризуется фрагментарностью, логической несвязанностью частей, калейдоскопичностью. Как правило, он разви-

вается толчками и постоянно стремится к затуханию, а прекратиться может в любой момент.

Скрытый диалог, несмотря на его внешнюю разорванность, представляется цельным, имеющим свою логику развития, но его динамика – это движение не к какому-то концу, а, скорее, движение по кругу.

Светский разговор с участием Печорина, по сути, и воспроизводит ту форму общения, о которой Лермонтов поведал М.А. Лопухиной в письме от 23 декабря 1834 года.

Светское общение, светский диалог – важный, но не единственный тип коммуникативных отношений в «Княгине Лиговской». Поэтому более глубоко рассмотрим вопрос о принципах речевого портретирования в романе.

Диалог с читателем

В «Княгине Лиговской» Лермонтов воспроизводит различные формы речевого поведения человека, что обусловлено попыткой психологического изображения современника[6].

Атмосфера разговора, естественного речевого потока, установка на общение пронизывает повествование, которое строится как диалог с читателем, поэтому оно насыщено прямыми обращениями к читателю, апелляциями к его опыту, намеками на жизненный или литературный стереотип, комментариями психологических состояний героев, разного рода отступлениями ретроспективного характера, предостережениями и др. Повествование отличается богатством авторской интонации: это и иронические пассажи, порой переходящие в сарказм[7], и объективные, бесстрастные зарисовки, сменяющиеся фрагментами, проникнутыми сочувствием, состраданием к персонажу.

Лермонтов учитывает прежде всего опыт пушкинского «романа в стихах», хотя установка на диалог с читателем была характерна и для

[6] Об особенностях психологического изображения см.: *Грехнёв В.А*. О психологических принципах «Княгини Лиговской» М.Ю. Лермонтова // Русская литература. Л.: Наука, 1975. № 1. С. 36–45; *Шутан М.И*. Роман М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» в контексте русской повествовательной прозы 30–середины 40-х годов 19-го века. Автореф. дис… канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1994. 18 с.

[7] Подробнее о формах и типе иронии см. в работах: *Вольперт Л.И*. Ирония в прозе Лермонтова и Стендаля («Княгиня Лиговская» и «Красное и черное») // *Вольперт Л.И*. Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. С. 173–193; *Виноградов В.В*. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М.Ю. Лермонтов I. № 43–44. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 541–628.

светской повести. В «Княжне Мими» В.Ф. Одоевского много нравоописательных фрагментов, но они диалогичны, обращены к воображаемому читателю: «*Открывайте великую тайну; слушайте: все, что ни делается в свете, делается для некоторого безымянного общества…»; «Членов сего общества вы легко можете узнать по следующим приметам…»* и др. В «Большом свете» Сологуба наблюдается эта же тенденция. Однако именно пушкинские принципы сказываются в лермонтовском романе, потому что в светской повести подобные обращения стимулируют интерес к рассказываемому событию, происшествию и не выходят за пределы той истории, на которой сосредоточено повествование. По сути, это не диалог, а обращенные к воображаемому читателю сентенции, монологи повествователя. Цель обращений к читателю в лермонтовском романе иного рода. Так, целый ряд апелляций к читателю в «Княгине Лиговской» призван показать, что в романе «воссоздан событийно не организованный, сохраняющий иллюзию эмпиричности поток» действительности[8], а «диалогический контакт с действительностью предстает <...> как диалогические отношения автора и читателя. Этот композиционно оформленный диалог пронизывает всю сюжетную ткань романа множеством диалогических жестов, то лаконичных, то развертываемых в просторные реплики»[9]. Вот некоторые из них: «*Но я вас должен предупредить, что это был для них черный день… они обыкновенно жили очень дружно, и особенно Жорж любил сестру самой нежною братской любовью», «…о любезные друзья, не дай бог вам влюбиться в девушку, у которой такая горничная, если вы разделяете мои мнения – то очарование ваше погибло навеки»; «Об чем же она плакала? – спрашиваете вы, и я вас спрошу, об чем женщины не плачут…»; «Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызывали Новицкую и Голланда – и поэтому я перескочу через остальные три акта и подыму свой занавес в ту самую минуту, как опустится занавес Александринского театра…».*

Л.И. Вольперт определяет объект авторских обращений в романе как “множественный адресат”[10]. Действительно, читатель, собеседник в лермонтовском романе предстает в разных ипостасях: «строгим», «почтенным», «любезным читателем» («любезные друзья»), недоумевающим, не способным объяснить мотивы поведения, эмоциональный жест

[8] *Грехнёв В.А.* Диалог с читателем в романе Пушкина “Евгений Онегин” // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 9. Л., 1979. С. 100.

[9] Там же. С. 101.

[10] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 181.

героя. Есть даже ироничная апелляция к читателю-потомку (то есть возможному читателю). Важно, что «его положение в <…> романе двойственно: он включен в мир романа, но включен как лицо, пребывающее за его пределами», а «в заострении этой пограничной зоны собеседника, в многообразии его функций, в необыкновенной пластичности и подвижности его лица»[11], когда «авторская мысль и слово <…> словно бы проникают в чужую жизненную позицию, исподволь и незаметно для собеседника препарируя ее так, чтобы в итоге возвести к комическому абсурду»[12], и заключается пушкинское художественное открытие.

В любом случае, понятие «читатель» в «Княгине Лиговской» подразумевает определенный жизненный кругозор, определенный читательский опыт. Лермонтов исходит из того, что его собеседник владеет «"искусством" реконструировать *избитые штампы*»[13]. Вместе с тем стереотип восприятия начинает взаимодействие с такой художественной реальностью, которая выстраивается по иным законам, нежели привык читатель. Поэтому повествователь и призывает запомнить день и час, поэтому вызывает в воспринимающем сознании те ассоциации, которые устойчиво возникают в связи с той или иной сюжетной ситуацией, с тем или иным социально-психологическим типом. В силу этого диалог с читателем в «Княгине Лиговской» ориентирован на разрушение читательских ожиданий. В первую очередь автор иронично обыгрывает преобладающий интерес к событийной канве произведения. Массовая романтическая литература лермонтовской эпохи была сосредоточена на происшествии. Лермонтов, поддерживая интерес к событию, вместе с тем переключает внимание читателя на осмысление, расшифровку психологических состояний героев. Он усиливает интерес к рассказываемой истории стимулирующими обещаниями невероятных происшествий, ореолом таинственности вокруг Красинского… Но сама история постоянно откладывается, прерывается, не реализуется. Так, например, в начале романа читатель следует за чиновником, и создается ощущение, что именно этот выхваченный из потока идущих по Вознесенской человек окажется в центре повествования. Однако не наметившаяся линия чиновника разворачивается в самостоятельную историю – внимание повествователя переключается на Печорина, и вот читатель уже вовлечен в его движение, следует за ним по улице, проходит в дом. Подобный прием, когда повествователь сопровождает героя, как бы

[11] *Грехнёв В.А.* Диалог с читателем… С. 101.
[12] Там же. С. 102.
[13] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 186.

включаясь в его движение, когда воспроизводится достоверный маршрут, создает в сознании читателя своего рода эффект присутствия.

Так же разрушаются ожидания и при описании внешности героя, которое появляется в тот момент, когда мы физически его можем увидеть: «*Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взошел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность – к несчастию, вовсе не привлекательную…»* Последнее добавление явно ориентировано на читателя, который привык иметь дело с романтическим героем, для которого исключительная внешность – обязательное условие. То, что именно такой читатель – адресат словесных уточнений подобного рода («строгий читатель»), становится очевидным в финале описания, когда появляется такой пассаж: «*В заключение портрета скажу, что он назывался Григорий Александрович Печорин, а между родными просто Жорж, на французский лад, и что притом ему было 23 года, и что у родителей его было три тысячи душ в Саратовской, Воронежской и Калужской губернии, – последнее я прибавляю, чтоб немного скрасить его наружность во мнении строгих читателей! виноват, забыл включить, что Жорж был единственный сын…»*

Тот же обман ожиданий, то же нарушение романтического штампа происходит и в сцене в театре. Когда Печорин слышит фамилию Лиговских, его захватывает такой вихрь мыслей: «*…ее глаза, может быть, часто покоились на нем, а он даже не подумал обернуться, магнетическая сила взгляда любимой женщины не подействовала на его бычачьи нервы…»* В этой фразе слились разные стилевые начала, разные голоса. «Бычачьи нервы» – это самоаттестация Печорина, в которой звучит недовольство собой из-за отсутствия проницательности, упущенной возможности увидеть Веру. «Магнетическая сила взгляда любимой женщины» – эта фраза из арсенала романтической литературы, клише. Кроме того, ситуация озарения, вспышки чувства, когда все с героями происходит вдруг, внезапно, когда они предчувствуют изменения в собственной судьбе, характерна для литературы такого же рода.

Слово героя часто звучит в речи повествователя, не выделяясь из нее, – таким образом, повествование вбирает в себя чужие голоса, отчего возникает ощущение многоголосия. Так, например, в рассказе о Негуровой есть такой фрагмент: «*Англичанку нанимать ее родители были не в силах… англичанки дороги – немку взять было также неловко: бог знает какая попадется: здесь так много всяких…»* Здесь повествователь неявно «цитирует» родительские рассуждения, поэтому слышны разговорные интонации, сомнения; нейтральная лексика соседствует с

эмоциональной – перед читателем словно проигрывается сцена семейного совета. Не прозвучало ни одной реальной, оформленной графически реплики родителей Негуровой, более того, они в данном эпизоде никак не обрисованы, даже не введены как персонажи, однако их речевые партии звучат отчетливо, в результате заявляет о себе характер, а речь повествователя приобретает пластичность, многослойность.

В свою очередь в реплику героя может вклиниваться уточняющее слово повествователя. Такое пояснение в реплике отца Негуровой «*нет того, чтоб искать во мне или в Катеньке (Катенька его жена, пятидесяти пяти лет)»* звучит явно иронично.

Повествователь расшифровывает «чужой» (в данном случае светский) язык, дает ключ к пониманию его истинного смысла, выполняет функцию «переводчика». «*...В нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций – значит почти: он выиграл столько-то сражений»*, – комментирует он, тем самым настраивая читателя на то, как следует «прочитывать» все светские диалоги. Но сама необходимость расшифровки дает интересные уточнения и к образу читателя. Он неоднороден (еще раз вспомним определение Л.И. Вольперт: «множественный адресат»). С одной стороны, он представитель иного социального слоя, ему неведом язык света, он им не владеет, а потому и возникает потребность в таких пояснениях. Вместе с тем читатель способен уловить иронию автора, разделить его критический взгляд на свет, так как его кругозор имеет зоны пересечения с кругозором автора.

Сам же повествователь, будучи частью светского общества («в нашем обществе» – говорит он)[14], носителем этого языка, обрел иное

[14] См. замечание И. Сермана: «В «Княгине Лиговской» автор занимает позицию *посредника* между читателями и персонажами, позицию, имеющую двойственную функцию: автор-посредник, кроме конкретных обстоятельств, объясняет читателям то в жизни «лучшего» петербургского общества, что предполагаемые читатели не могут, как ему кажется, знать. Очевидно, что повествователь принадлежит и сам к этому обществу, иначе откуда бы у него такое доскональное знание всех «условий света» (Пушкин)? Только принадлежность к свету могла дать повествователю сведения, необходимые для того, чтобы объяснить, какие ошибки совершает москвич, князь Лиговской, в Петербурге.

Посреднические функции автор выполняет на всем протяжении лермонтовского романа, но это «посредничество» имеет не только разъяснительную функцию. Оно очень часто иронично и оценочно. Ирония с особенной настойчивостью применяется «посредником» в тех главах, где действуют представители петербургского «лучшего» общества, в главах VI и IX». [*Серман И.* Указ. соч. С. 207].

видение и другой, более сложный уровень понимания действительности. Поэтому его взгляд – это взгляд и изнутри, и со стороны одновременно. Он постиг и выразил главное – несоответствие внешнего внутреннему, кажущегося истинному. Он освоил другой язык, другой стиль общения с читателем, который и реализуется в романе.

Принципы речевого портретирования

Как замечает В.В. Виноградов, в «Княгине Лиговской» «характер не только изображается, но и комментируется автором»[15]. Необходимость такого синтеза динамических и статических способов создания характера обусловлена новыми принципами изображения человека, новыми принципами портретирования. Автора «интересует не внешний облик человека, а его сущность, его характер; он стремится показать этот характер в таких деталях, как выражение глаз, жесты человека, голос, манера держаться»[16]; «рисуя портрет, Лермонтов описывает не только лицо, а внешность человека в целом»[17].

Как было замечено, в романе повсеместно проявляется несоответствие внешнего и внутреннего, слова и его истинного смысла, поступка, действия и чувства. Повествователь часто раскрывает то, что таится за внешним бесстрастием, бездействием героя, или же указывает на это несоответствие: *«Печорин положил эти бренные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками, – и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу рассказать вам его мыслей»*. Он фиксирует мгновения переключения с внутреннего на внешнее, из грез к реальности. Этот же принцип Лермонтов использует, когда вводит в роман нового персонажа: его появление подается с учетом восприятия того, кто его видит, в чье жизненное пространство он входит.

Так постепенно обретает «плоть» сам Печорин: сначала перед читателем промелькнул «белый султан» и воротник серой шинели, потом обозначилась движущаяся фигура, и только после этого появляется лицо.

Так же постепенно «материализуется» Варенька. Она нарушает уединение Печорина, прерывает его размышления. Герой должен переключить свое внимание, сосредоточиться на другом – внешнем впечатлении, и момент этого переключения Лермонтов передает следующим образом: Печорин *«увидел перед собою в сумраке что-то белое и, каза-*

[15] *Виноградов В.В*. Стиль прозы Лермонтова. С. 558.
[16] *Белкина М.А*. Указ соч. С. 543.
[17] Там же. С. 543.

лось, воздушное… с минуту он не знал, что и подумать, так далеко были его мысли… если не от мира, то по крайней мере от этой комнаты». К внешнему, крайне неопределенному впечатлению (Варенька появляется как призрачное видение, что-то воздушное), добавляется «слуховое» – раздается голос:

«– Кто это? – спросил он.

– Я! – отвечал принужденный контральто – и раздался звонкий женский хохот».

А голос – это уже характер. Мы еще не увидели Вареньку, не «прочитали» ее лицо (ведь, как убеждает нас повествователь, по лицу можно прочитать характер), но через голосовую деталь проступили такие черты героини, как легкость, непосредственность, детскость. *«Принужденный контральто»* указывает на игровое начало в ее поведении. Варя хочет ввести брата в заблуждение, разыграть его, но природный голос тут же выдаст, а потому и появляется «голосовая маска», наивная, шуточная. Однако игра смешна самой девушке, ее переполняют эмоции, а потому тут же звучит ее истинный голос – *«высокий женский хохот»*. Варенька юна, пока не научилась лицемерить. Она уже не ребенок, но еще сохраняет естественность, живость. Как говорит сама героиня, *«тайны – у меня нет тайн»*.

На этот раз общение между братом и сестрой осуществляется по неожиданному для девушки сценарию. Она обращается к брату: говорит о скуке, мужчинах и женщинах, упоминает и о Вере Лиговской, и о Негуровой. Разговор между ними разворачивается в ограниченных тематических пределах, так как у них несовпадающий круг интересов, разные интеллектуальные потребности, существует и возрастная дистанция. Но на этот раз диалог не движется по другой причине: Печорин не расположен к общению. Этим обусловлена его ироничность – сейчас даже похвала звучит в его устах как насмешка.

Лермонтов добивается психологической достоверности в передаче процесса общения. Инициатор разговора – Варенька, но она приходит к брату в неудачный момент. Печорин не поддерживает разговор, который постепенно затухает, прерывается. Его возобновлению способствует, как правило, некий сторонний фактор: предмет, попавший в руки (сгоревшая визитная карточка), вошедший казачок. Так Лермонтов обнажает механизм завязывания диалога. Прерывистость, нервность, использование отрывочных, иногда недоговоренных реплик придает естественность диалогу, каждая реплика которого мотивирована ситуацией, настроениями героев, событиями, произошедшими с ними до момента

встречи. Лермонтов выпускает ритуальные этапы в диалоге. Например, в эпизоде с казачком показана только реакция Печорина на полученное сообщение:

«– Какая тоска! – воскликнул Жорж. – надо ехать.

– Там будет mademoiselle Negouroff...! – возразила ироническим тоном Варенька. – Она еще вчера…»

Но такое случайное ответвление в диалоге важно, так как с его помощью вводится новая сюжетная линия: «Печорин – Негурова», при этом сразу же задается основная тональность, которая будет сопутствовать этой линии – иронический тон.

Способом завершения общения с сестрой становится ирония:

«– Поверьте, я лучше этого говорю по-русски – я не монастырка.

– О! совсем нет! очень далеко.

Она покраснела и ушла».

Повествователь подчеркивает нетипичность такого стиля общения между героями. Это из ряда вон выходящий разговор. Почему так случилось? Почему в этот раз не осуществилось привычное доверительное общение? В самом начале, буквально в первых фразах романа читателю было предложено запомнить временную точку, так как *«в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь…»*. Но именно это и важно. Привычный уклад изменился. В жизни начинаются перемены, завязываются конфликты, пока еще не осознаваемые героями. Еще неясно, как будут сведены два события: с чиновником и приездом Лиговских, но они совместились, устремились по направлению друг к другу, а потому и нарушен привычный, установившийся стиль общения. Как замечает М.И. Шутан, одним из первых обозначивший проблему общения в «Княгине Лиговской» как значимую, «общение, ориентированное на элементарное взаимопонимание, не имеет подлинно духовных опор, и, кроме того, для него совершенно необязательно полное согласие участников диалога, которые могут возражать друг другу, но те или иные конфликтные ситуации не разрушат самих отношений, не затронут их основ, как это происходит в разговорах Печорина с Варенькой»[18]. Лермонтов показывает лишь один разговор Печорина с сестрой, но даже провалившийся, неудачный коммуникативный контакт Лермонтов изобразил так, что сумел передать теплоту отношений.

[18] *Шутан М.И.* Указ соч. С. 7–8.

Семантика молчания

Речевое поведение героев в литературе той поры, как правило, было предсказуемым и определялось тем психологическим типом, который воплощал персонаж. Существовал тип героя-«говоруна» и героя-молчальника. Лермонтов нарушает это единство речевого поведения: он изображает одного и того же человека в разных речевых ситуациях, поэтому традиционно молчаливые, немногословные герои у него вдруг уходят в «метафизические прения», в то время как интеллектуальный герой избегает слов, избегает общения.

В молчание погружаются лермонтовские герои чаще всего наедине с собой в самые драматичные моменты своего существования, когда происходит крушение их надежд, обрываются устойчивые связи. За молчанием всегда скрывается внутреннее движение, душевное смятение. Момент молчания можно определить как катарсис, как мгновение, когда герой прозревает свою судьбу, осознает роковую предопределенность происходящего. И сама форма – молчание – оказывается чрезвычайно емкой еще и потому, что даже наедине с собой, вне «глаз и ушей» света, человек сохраняет «броню»; маска прирастает к нему настолько, что даже в тот момент, когда должен явиться лик, его явления не происходит. Или же является гримаса, судорога души, которая вызывает ужас[19].

Вместе с тем молчание, в отличие от слова, у Лермонтова всегда нефальшиво, сопровождает истинные чувства, глубокие и сокровенные.

Молчание в контексте каждого лермонтовского произведения оказывается значимым. Но постепенно его содержание углубляется, приобретает новые оттенки. Так, в «Княгине Лиговской» молчание – знак опустошенности[20], внезапного поворота в судьбе героя, когда обнаруживается его сокровенная тайна, кровоточащая внутренняя рана[21]; знак сжигающей душу идеи[22].

Молчание нередко возникает и в момент общения героев: в таких случаях создается впечатление, будто один из собеседников говорит в пустоту и его слова скользят мимо сознания партнера. Часто подобная

---

[19] Вспомним смех Печорина («Герой нашего времени») как ответ на слова утешения Максима Максимыча и реплику штабс-капитана: «У меня мороз пробежал по коже от этого смеха».

[20] Такова, например, семантика молчания Лизы Негуровой после прочтения ею анонимного письма.

[21] Такова семантика молчания Печорина после уничтожения им визитной карточки Лиговских.

[22] Это начало реализуется в образе Красинского.

выключенность из процесса общения – только видимость: все реплики как раз и улавливаются адресатом, но ранят его, ударяют по самолюбию – и тогда остаются безответными. Таковы причины молчания Лизы Негуровой во время разговора в карете, когда семейство возвращается из театра. Говорят только родители. Объект их разговора – дочь; по поводу ее судьбы они и пикируются друг с другом. Отец нападает на Лизу, мать пытается ее защитить, но форма защиты сама по себе оказывается оскорбительной, поэтому изначально добрые побуждения матери приводят к противоположному результату. Лиза словесно никак не обозначает своего участия в этом диалоге, но само молчание героини содержательно (на что, в частности, указывает повествователь: *«Что происходило в ее сердце в эти минуты, один бог знает»*).

Рассмотренный эпизод – пример мнимой выключенности из процесса общения. Но в романе есть случаи действительного выпадения из коммуникации, когда один из партнеров неожиданно переключается на другое внешнее впечатление, которое вызывает в его душе бурю чувств и воспоминаний, в результате исходная ситуация общения разрушается. Если герой в такой момент и произносит какую-нибудь фразу, то назвать ее ответом в полном смысле этого слова нельзя. Такая реплика – порождение внутреннего диалога, прорыв потока сознания, того вихря мыслей, который возник в результате фонового действия.

Таков внутренний план диалога Печорина с Негуровой в театре (гл. 3). Встреча важна для Печорина как звено в интриге, затеянной против Негуровой: он только что отправил анонимное письмо, которое пока не дошло до адресата. Сама манера поведения героя должна предварить письмо, подготовить почву для его восприятия, поэтому Печорину необходимо словом, поступком обозначить дистанцию между собой и Негуровой, разрушить уже установившийся стиль общения. Чтобы возвести эмоциональную, психологическую преграду, Печорин говорит и действует по контрасту с Негуровой: *«На выразительную улыбку отвечал сухим поклоном и хотел продолжать свой путь, но был задержан следующим вопросом»*.

В диалоге Печорин поначалу подчеркнуто, демонстративно холоден и постоянно противоречит собеседнице: его некоторые реплики почти воспроизводят содержание фразы Лизы, но со знаком минус:

«– Вы от нее в восторге?

– Я очень редко бываю в восторге.

– Вы этим никого не ободряете! – сказала она с досадою и стараясь иронически улыбнуться.

– Я не знаю никого, кто б нуждался в моем ободрении! – отвечал Печорин небрежно.<…>»

Этот диалог в свою очередь наслаивается на внутренние действия самого Печорина: он высматривает в толпе знакомый силуэт, знакомое лицо, и как только подтверждается его ожидание, Печорин оставляет Лизу и прекращает разговор.

Обращает на себя внимание тот факт, что лермонтовские герои молчаливы, скупы на слова. «Речи обильные» в их устах – лишь маска, надеваемая в обществе и снимаемая, как только герой остается наедине с собой и не выполняет никакой социальной роли. Поэтому естественное, гармоничное состояние Печорина, Красинского в «Княгине Лиговской» – молчаливое сосредоточенное раздумье. Именно эти состояния молчаливой погруженности в себя – момент духовного прозрения, духовного озарения. Это мгновения приближения героя к постижению своей души, своей судьбы. Поэтому даже несмотря на драматизм исходной ситуации, они дороги герою. В то же время редкий разговор не оставляет в их душе саднящего чувства недовольства собой, обществом, миропорядком в целом.

Функция «бытовых» диалогов

Лермонтов включает в повествование много, на первый взгляд, «случайных» бытовых диалогов: Лизы Негуровой с лакеем, Печорина со швейцаром, когда он наносит визит Лиговским, дворником, когда идет к Красинскому. Общее в этих диалогах то, что они органично включены в повседневность, в них сходятся два случайных человека, личность второго собеседника (будь то лакей, швейцар и т. д.) не важна, он безлик, так как инициатор коммуникативного контакта (Печорин, Негурова) не имеет цели общения с конкретным собеседником, с индивидуальностью. Случайный собеседник эмоционально нейтрален, в то время как герой пребывает в особом эмоциональном состоянии, однако не проявляет его явно, оно сказывается лишь в темпе речи, в жесте, мимике.

Такие проходящие диалоги, не внося новой явной информации, позволяют как прояснить черты характера героя, так и обозначить поворотные моменты в развитии конфликта.

Диалог Негуровой с лакеем – очередная веха в развитии ее отношений с Печориным. Он включен в обычное течение жизни, этот мимолетный разговор отражает прозу быта. Вместе с тем это момент принятия решения о прекращении контактов с Печориным, которое стало результатом получения анонимного письма и дается героине нелегко.

Лермонтов не показывает открыто переживаний Негуровой, не воспроизводит ее внутренних размышлений. Она держит в тайне факт получения письма, ни с кем не обсуждает создавшуюся ситуацию. Решение приходит спонтанно и как бы вдруг, само собой, естественным образом.

Однако есть нечто, что выделяет этот диалог из ряда подобных бытовых распоряжений, – это эмоции героини, которые фиксирует повествователь:

«– Где он?

– У крыльца остановился.

Лизавета Николаевна ***покраснела*** *(здесь и дальше выделено мной. – И.Ю.), потом снова* ***побледнела*** *и… потом* ***отрывисто сказала*** *лакею:*

– Скажи ему, что дома никого нет. И когда он еще приедет, – прибавила она, ***как бы с трудом выговаривая последнюю фразу****, – то не принимать!*

Лакей поклонился и ушел, а она ***опрометью бросилась*** *в свою комнату».*

На обычные слова накладывается нетипичный психологический жест – автор показывает реакции, отражающие внутреннюю борьбу: и это не только внешние проявления эмоций («покраснела» – «побледнела»), но и речевые моменты: «отрывисто сказала», «прибавила… как бы с трудом выговаривая… фразу». Возникает ощущение, что Лизавете Николаевне неловко перед лакеем, перед собой… Пожалуй, это один из немногих моментов в романе, когда ее эмоции проявились вовне.

Другой небольшой диалог – диалог Печорина со швейцаром – дает и герою, и читателю абсолютно точное представление о том, кто истинный хозяин в доме Лиговских. Это тем более важно, что Печорин ищет для себя объяснения причин, почему Вера вышла замуж за обыкновенного, не обремененного интеллектом князя. Мы еще не видели ни Веру, ни ее мужа, но реплики швейцара все показали: вышколенная прислуга признает безусловный авторитет князя:

«На вопрос швейцара, он отвечал вопросом, дома ли княгиня Вера Дмитриевна.

– Князь Степан Степанович у себя-с.

– А княгиня? – повторил нетерпеливо Печорин.

– Княгиня также-с.

Печорин сказал швейцару свою фамилию и тот пошел доложить».

Как видим, Лермонтов собственно диалогом оформляет не весь разговор, а только ту его часть, когда швейцар не отвечает на вопрос Печорина, вернее, отвечает не так, как предполагает формулировка вопроса.

Прислуга четко осознает домашнюю иерархию, поэтому повествователь уточняет: *«…короткий разговор со швейцаром позволил догадаться Печорину, что главное лицо в доме был князь. «Странно…»*.

Реплика швейцара прерывает размышления Печорина: «Пожалуйте, князь в гостиной» – тем самым еще раз подчеркивается главенствующее положение князя, ведь Печорин спрашивал о Вере, уточнял вопрос, между тем слуга снова говорит о хозяине.

Это тем более важно, что князь ярко продемонстрирует свою приземленность, заурядность тут же в гостиной. Речь разоблачает. Заурядная, непривлекательная внешность князя дополняется первой странной репликой (что-то проговорил, не связав это что-то во внятное приветствие: «из уст его вышли только отрывистые слова»), и это показывает не только неучтивость, несветскость, но сразу задает тон его речи, выдает неумение адекватно вести свою речевую партию. Князь и дальше будет попадать впросак, не находить правильного, удачного слова, ответа. Когда же князь включается в общий разговор, то предмет его речи («преважное известие», вычитанное им из газеты, – открытие нового магазина) тут же обозначает кругозор, сферу жизненных интересов. И в данном случае князь (московский житель) опровергает то представление о москвичах, которое утверждают Печорин и Вера. В его манере говорить, в содержании разговора все отталкивает Печорина. *«Часто повторяемое князем слово жена как-то грубо и неприятно отзывалось в ушах Печорина; он с первого слова узнал в князе человека недалекого, а теперь убедился, что он даже человек не светский»*. Три реплики (приветствие, реплики о магазине и о цене серег) полностью проявили человека. При этом тут же стало очевидным, что князь и Вера чужды друг другу, у них слишком разный кругозор, интересы, речевые манеры. Ведь только что мы слышали Веру, были свидетелями ее удачной словесной пикировки с Печориным. И вот ее реальность – невозможность полноценного общения с мужем, ведь темы их разговоров – быт, тяжбы (позже она признается Красинскому, что уже год князь толкует ей суть дела). А князь и дальше в словесно-психологических пикировках будет проигрывать Печорину.

Слово из случайного уличного диалога у Лермонтова может «перетекать» в речь повествователя, разворачиваться в авторское отступление. Частное, единичное в таком случае способно передать общее, характерное. Так, например, разговор Печорина с дворником во время поисков квартиры Красинского разворачивается в типовую зарисовку блужданий по петербургским углам, в характеристику определенного образа жизни.

«Остановясь у ворот одного огромного дома, он вызвал дворника и спросил, здесь ли живет чиновник Красинский.

– Пожалуйте в сорок девятый нумер, – был ответ.

– А где вход?

– Со двора-с.

Сорок девятый нумер, и вход со двора! – этих ужасных слов не может понять человек, который не провел по крайней мере половины жизни в отыскании разных чиновников…».

Эмпирическое и аналитическое оказались сведены; контакт с «живой жизнью» стал основой для обобщения.

Фон, огласовка диалога

Лермонтовский диалог включен в естественный жизненный поток, не изолирован от него, напротив, он следствие внешней жизни, так же как и органичное продолжение мыслей героя, его поступков, действий, скрытых желаний. А поскольку Лермонтов реализует пушкинский принцип – создать роман, адекватный самой жизни (или, как сформулировал И. Серман, «написать исторический роман из современной жизни»[23]), воспроизвести становящуюся, формирующуюся реальность (этим обусловлен, например, прием следования повествователя за героями), то получается, что и сторонняя по отношению к героям жизнь проступает в самых неожиданных формах, вторгается в художественную реальность. По этой причине в сценах общения существенную роль начинают играть «фоновые» моменты[24]. Так, сопутствующий фон появляется в сценах званого обеда в доме Печориных (это разного рода гастрономические, интерьерные моменты) и объяснения Печорина с Красинским в театре (музыка).

Ситуация застольной беседы

К сцене обеда мы уже обращались, но вернемся к ней, чтобы рассмотреть функцию сопутствующего фона. Очень точное замечание по этому поводу сделала М.А. Белкина. Позволим себе привести обширную цитату: «За этим столом люди не просто собрались пообедать, а блеснуть своим умом или во всяком случае предъявить претензию на ум, покичиться своим богатством, знатностью, положением. То здесь, то там за столом вспыхивают ничтожные и пустые споры.

---

[23] *Серман И.* Указ. соч. С. 197.

[24] М. Бахтин называет их «внесловесным контекстом действительности», под которым подразумевает ситуацию, обстановку, предысторию коммуникативного контакта [*Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров. С. 266].

В самые острые моменты «принципиальных» споров врывается проза обеда, и от этого усиливается комический элемент во всей этой светской церемонии. Например, за одним концом стола идет спор, кому из двух городов – Петербургу или Москве – следует отдать предпочтение. В середине спора, который ведется в напыщенном и высокопарном тоне, дипломат восклицает: «Какие ужасные клеветы про наш милый город (Петербург), а все это старая сплетница Москва, которая из зависти клевещет на молодую свою соперницу». При слове «старая сплетница» разряженная старушка затрясла головой и чуть-чуть не подавилась спаржей».

Шутка автора оттеняет и пустоту этого общества, и всю комичность спора, который ведется в серьезном тоне.

Упоминание о спарже, которой чуть-чуть не подавилась старушка, о куске рябчика, который старательно жевала дама в малиновом берете, о соусе, «унизанном трюфелями», который «уписывал» рыжий господин, – все эти обыденные подробности вносятся автором в великосветский разговор, чтобы подчеркнуть пустоту его и ничтожность, чтобы снизить своих героев, сорвать с них тот ореол великолепия, которым окружали их светские писатели»[25].

При всей справедливости замечаний, при безусловном присутствии элемента иронического снижения, сразу стоит оговориться, что «высокий разговор» дезавуируется и другими средствами. Ведь нет спора как такового, так как нет обязательного в случае спора взаимодействия его участников, объединяющей всех мысли, из-за которой, собственно, и ведется полемика. В данной сцене очевидны раздробленность, разъединенность собеседников, невключенность их в общий разговор. Человек присутствует на званом обеде, но интеллектуально не взаимодействует с другими. А если и есть нечто, объединяющее всех в некий круг, то это еда, процедура обеда. Так обнаруживается, что в общении утрачен духовный смысл, нет объединяющей общество мысли, а разговор перестает быть выражением идей. Если же учесть природу застольного диалога, который восходит к симпосиону, пиру[26], то в данном случае речь идет о

[25] *Белкина М.А*. Указ. соч. С. 539–540.

[26] См: *Рабинович Е.Г*. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972; *Абдуллаев Е*. «На пиру Платона во время чумы…» Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930-х годов // Вопросы литературы. 2007, № 2; *Солянкина О.Н*. Жанровая традиция застольного диалога в «Пире во время чумы» А.С. Пушкина // Античность и христианство в литературах России и Запада. Владимир: ВГГУ, 2008.

глобальном процессе утраты духовной, интеллектуальной составляющей в общении, которое перестает быть пиршеством духа. Разрушается даже идея круга (круглого пиршественного стола). В сцене общения появляются группы, «зоны», на которые «дробится» общество. Реальное число собравшихся больше, чем участвует в разговоре. Но повествователь обрисовывает только тех, кто находится в зоне видимости, попадает в поле зрения Печорина. Тем центром, к которому устремляется взгляд героя (а с ним и взгляд повествователя), является Вера.

Движение разговора осуществляется как бы по эстафете: дипломат адресует реплики Вере; Вера отвечает, слова дипломата «старая сплетница» приводят в движение «разряженную старушку», дипломат привлекает к разговору Печорина…

Но каждая попытка «завязать» разговор приводит к словесному тупику, неудаче: дипломат не может по-настоящему «разговорить» Веру, Печорин уходит от прямого ответа, «молчаливая добродетель» оскорблена замечанием Печорина. Постоянно возникают курьезы, конфузы. Разговор превращается в словесную пикировку, потому что герои слышат не то, что имеет в виду говорящий, они «прочитывают» в реплике колкость, насмешку, оскорбление – таким образом, утрачивается изначальный смысл высказывания. В результате сам собеседник «перенастраивает» разговор, делает себя мишенью иронических нападок. Именно так развивается диалог Печорина с «молчаливой добродетелью»:

«– Я бы желал слышать ваше мнение, – сказал Печорин, – и решился победить вашу скромность упрямством.

– Вы не первые, и вам это не удастся, – сказала она с презрительной улыбкой. – Притом я не имею никакого мнения о любви.

– Помилуйте! ***в ваши лета не иметь никакого мнения о таком важном предмете для всякой женщины****.*

Добродетель обиделась.

– То есть я слишком стара*, – воскликнула она, покраснев.*

– Напротив, я хотел сказать, что вы еще так молоды…

– Слава богу, я уж не ребенок… вы оправдались очень неудачно.

– Что делать! – я вижу, что увеличил единицей несметное число несчастных, которые вам напрасно стараются понравиться…

Она от него отвернулась, а он чуть не засмеялся вслух».

Все это приводит к тому, что обычная сцена становится многослойной: в ней есть прямой предмет изображения – званый обед, сопровождаемый застольный беседой, но есть и скрытые планы, которые неочевидны для всех участников эпизода, но задают его «нерв». В результате по-особому прочитываются и многие другие «фоновые» детали. Одна из

них – картины, как висящие на стенах в доме Печорина, так и упоминаемые: например, полотно К. Брюллова «Последний день Помпеи».

Шедевр Брюллова также не только реальная историческая деталь, позволяющая передать атмосферу эпохи (известно, какой резонанс вызвало его представление русской публике) – важна идея, которую вложил художник в свое полотно. «Последний день Помпеи» показывает человека как высшее творение природы. И в момент гибели он сохраняет чувство и разум. На картине человек, оказавшийся во власти стихии, проживающий свои последние мгновения, сохраняет благородство. Даже охваченный ужасом, он остается ЧЕЛОВЕКОМ: вот мать, падая, спасает младенца; вот юноша бережно подхватывает бесчувственное тело возлюбленной… Человек стремится защитить другого – и в этом поступке он прекрасен. Чтобы выразить эту мысль отчетливее, Брюллов соотносит поведение человека и животного. Животными управляет инстинкт, лошадь не поддается управлению человеком, поэтому сама становится опасной. Художник помещает на картине свой автопортрет, тем самым «проживает» с человечеством апокалипсический ужас. Но именно художник (в широком смысле) и утверждает идею гуманизма, помогает осознать человеку свое истинное предназначение. Картина динамична, наполнена жизнью, даже несмотря на то что мир гибнет.

Все иначе в светской гостиной, на званом обеде, где ждут появления этого полотна, и живописная аллюзия как раз и выявляет ложность происходящего, ущербность современного человека.

Значимость живописной детали подчеркивается еще и тем, что другая картина в кабинете Печорина, изображающая «неизвестное мужское лицо», становится его немым собеседником. «Портрет Лары» отличается одной особенностью: *«…всякий раз, когда Жорж смотрел на эту голову, он видел в ней новое выражение»*. Таким образом, живописное изображение неизвестного человека оказывается внутренне изменчивым, наделенным жизнью, в то время как люди, составляющие свет, утрачивают эти качества, а значит и душу.

Через живописные детали и описание одежды *(«В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой парижской модистки, греческие прически <…>, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые кверху a la chinoise…»*) задается историческая перспектива. Здесь сошлись разные эпохи, культуры, цивилизации, соединилось прошлое и настоящее. И, по сути, этот исторический контекст противопоставлен настоящему как иллюзорному, выморочному, на чем и делает акцент повествователь: *«…их [картин] темная и старинная живопись находилась в резкой противуположно-*

сти с украшениями комнаты»; «Брошенные на этот холст рукою художника в ***самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни*** *(здесь и далее выделено мной. – И.Ю.), казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч,* ***не помышляющих о будущем, еще менее о прошедшем****…»*. Прошлое противопоставлено настоящему как идеальное время, когда творилась история, создавалась легенда, когда человек противостоял стихии, когда в его существовании был духовный смысл. Эта мысль подчеркивается и еще одной значимой для пира, застольного общения деталью: все участники сцены пьют вино, на картине, содержание которой комментирует Печорин, есть такой акцент: *«старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в* ***другой держал он бокал с вином****, он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины* ***и проливал вино ей на платье****»*. Вера, в противовес всем остальным, держит в руках стакан с водой[27]. Деталь также явно знаковая. Как замечает О.Н. Солянкина, «христианство переосмыслило древний образ пира как знака смерти и нового рождения, и возлияния вина стали символом духовной гибели»[28], а в свете сюжета картины пролитое вино – пролитая кровь, преступление, грех. Вода же – символ жизни, очищения, вечности. И антитезой «вино – вода» Вера выводится за пределы того круга, в котором принуждена вращаться.

Таким образом, все фоновые детали «работают» на идею оскудения духовной, интеллектуальной основы, цементирующей общество. Застольная беседа показывает, что есть лишь иллюзия общения, что утрачены те основы, которые могли бы сделать общение истинным, полноценным.

Ситуация застольной беседы в повести Н.Ф. Павлова «Ятаган»

Чтобы лермонтовская новация в использовании фоновых деталей стала очевидней, рассмотрим сцену застольной беседы в очень популярной в то время повести Н.Ф. Павлова «Ятаган». Ею завершается цикл «Три повести», который увидел свет в 1835 году и стал ярким литературным явлением своего времени. Как заметил А.С. Пушкин, «Павлов первый у нас написал истинно занимательные рассказы»[29]. В основе каждой повести, составившей цикл, лежит запоминающееся происшествие, с одной стороны, типичное, с другой – выбивающееся из общего

[27] На эту деталь указала в частной беседе М.А. Александрова.

[28] *Солянкина О.Н.* Указ. соч. С. 40.

[29] *Пушкин А.С.* «Три повести» Н. Павлова //Пушкин А.С. Мысли о литературе. М.: Современник, 1988. С. 236.

ряда, исключительное. В «Именинах» это – история крепостного музыканта, в «Аукционе» – изящная месть за неразделенное чувство, в «Ятагане» – история любовного соперничества.

Сцена чаепития в «Ятагане» (глава 2) – узловая. Сама ситуация позволяет свести вместе все психологические типы, обрисованные в повести, показать их во взаимодействии и сразу же обозначить расстановку тех сил, столкновение которых составит основу конфликта.

Все участники будущей драмы показаны за чаем в доме князя. Павлов изображает завершающий этап деревенского обеда, когда наступило и физическое, и эмоциональное пресыщение, когда уже все сказано, все новости исчерпаны. Именно этим обусловлены неспешность, неторопливость, прерывистость процесса общения. Разговор то затухает, то возобновляется.

Персонажи сведены вместе, но одновременно каждый существует сам по себе. Сама ситуация это допускает. Как замечает повествователь, *«от чайного столика до пышного обеда, от семьи до бала все то же: говорят одним языком и не понимают друг друга»*. Таким образом, единство людей, составивших круг гостей, лишь внешнее, внутренне они разъединены, каждый занят собой, погружен в свои чувства и мысли. Вследствие этого выделяется несколько «зон» общения: мать не спускает глаз с сына, княжна Вера заинтересована корнетом, полковник рассматривает ятаган, адъютанта задевает интерес Веры к корнету. Эти разнонаправленные векторы соединяются, когда гости вынуждены переключить свое внимание на хозяина дома. Князь время от времени показывает, что не выпускает из поля зрения ни одну из групп, владеет нитями всех интересов, хотя на самом деле равнодушен к происходящему (сущность его «реакций» на услышанное слово очень точно характеризует повествователь: *«…иногда князь, услышав нечаянное какое-нибудь слово, сказанное в другом отделении общества, бросал туда одну из своих несвязных и часто обидных фраз, на которые вельможи не ждут ответа и на которые нечего отвечать…»*). Гости для него лишь способ занять, развлечь себя в вязкой деревенской жизни. Внешне он не проявляет особой заинтересованности ни в чем, кроме охотничьих историй. Так вычленяется своего рода каркас сцены – рассказ Андрея Степановича, который слушает один князь. Охотничьи истории не воспроизводятся, только иногда в повествование прорываются обрывки отдельных реплик – в такие моменты и происходит временное объединение гостей. Но они лишь на мгновение отвлекаются от своих интересов, включаются в общее движение, чтобы почти сразу же вернуться к своему прежнему занятию. Так возникают темы для всеобщего обсуж-

дения. Сначала князь замечает, что Вера обносит рассказчика чаем, что и объединяет всех участников деревенского обеда в некое единство. Другая тема, вызывающая общий интерес, – ятаган, подарок матери молодому корнету. Этот фрагмент разговора имеет сюжетообразующее значение, так как свою точку зрения на подарок высказал каждый из активных участников конфликта. Этот разговор – пророчество. Герои вспоминают приметы, долженствующие придать последующим событиям значение роковой предопределенности. Но уже определились характеры участников любовной интриги, наметились основные психологические типы, поэтому само столкновение превращается не в историю осуществления зловещего предсказания, а в историю человеческих страстей, ведь причина трагических происшествий заключена в людях.

В центре любовных устремлений трех героев: адъютанта, полковника и корнета – оказывается Вера. И хотя ее интерес к корнету очевиден для всех, в разговоре она поддерживает не корнета, а полковника, тем самым стремится скрыть объект своего истинного внимания. Не случайно одним из диалогических включений, выделяемых повествователем в процессе застольного общения, вслед за спором о ятагане станет небольшой разговор, в котором участвуют трое: Вера, полковник, корнет. Предмет разговора – чайная церемония. Корнет, носитель эстетического вкуса, воссоздает романтический образ городского вечернего чаепития при свечах. Полковник ратует за чистый воздух. Ему впервые удается «вставить» слово, включиться в разговор на сторонние, не касающиеся ятагана и войны темы. Его цель – угодить княжне, обратить на себя ее внимание. И, на первый взгляд, ему это удается: *«И она вступилась за чистый воздух, восстала против поздних вечеров, против всех обыкновений столицы, восстала за деревню, но так мило, так неискренно, так неубедительно!..»* Повествователь объясняет причины такого поведения: *«Нельзя же высказывать эти тайны сердца; потому что ложь лучше истины; потому что женщина всегда хвалит то, чего не любит, и любит то, чего не хвалит»*. Собственно, в этом направлении и будет развиваться любовный треугольник. Княжна начнет манипулировать чувствами полковника во имя благородной цели облегчения участи разжалованного за дуэль корнета. Но спасение корнета окажется мнимым. И дело не только во лжи, исходящей от Веры. Дело в несовпадении ее интересов и интересов полковника. Дело в отсутствии благородства в том, в ком оно подозревается. В том, что уязвленное самолюбие избирает средством мести социальную незащищенность Бронина-солдата. Модель же последующих отношений заложена в этом первом разговоре, который является одной из «зон» застольной беседы.

Таким образом, в этой сцене важными будут поведение и слова каждого из участников. Именно они становятся способом раскрытия героев. В значимый в смысловом отношении фон могли бы развиться охотничьи рассказы Андрея Степановича, но они не вылились в самостоятельную линию, стали лишь каркасом сцены. Лермонтов же актуализирует фон, делает его нагруженным деталями разного рода, но эти детали как раз и аккомпанируют основному диалогу: вступают с ним в полемику, иллюстрируют, прогнозируют и т. д.

Музыкальный фон

Другой пример значимости сопутствующего фона – разговор Печорина с Красинским в театре. Его огласовка – музыка. Столкновение героев происходит в театре во время представления «Фенеллы». Известно отношение Лермонтова к этому музыкальному произведению: он *«увертюру этой оперы знал на память и постоянно играл ее на фортепиано еще до постановки оперы в России»*[30]. И упоминание этого музыкального произведения (более того, Лермонтов даже указывает фрагмент, который сопровождает разговор соперников) не случайно: сюжеты оперы и романа соотносятся как антитетичные. На сцене происходит героическое действо, показана борьба за независимость, в действительности реализуется другой тип отношений: мелкие стычки, борьба самолюбий[31]. Читатель в данном случае включен в культурное поле и повествователя, и героев, а апелляция к его музыкальному опыту: *«вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызвали Новицкую и Голланда»* – должна актуализировать его. Такой акцент «воскрешает» в сознании читателя и содержание оперы, и атмосферу театра, а значит, объяснение героев погружает и в конкретный жизненный, и во вполне определенный смысловой контекст.

Музыкальные цитаты в «Штоссе»

Музыкальная цитата как прием, найденный в «Княгине Лиговской», особо яркое воплощение получит в «Штоссе». Здесь значимыми музыкальными цитатами, включенными как фон диалога, стали баллада Шуберта «Лесной царь», с одной стороны, и камаринская и немецкий вальс, исполняемый на шарманке, – с другой. Особый смысл в произведении имеет упоминание баллады Шуберта.

---

[30] *Лермонтов М.Ю.* Собр соч.: В 4 т. Т. 4. С. 352.

[31] Подробнее об этом см.: Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 346.

В самом начале повести паузу, возникшую в разговоре Лугина с Минской, который сам по себе не приобретает внутренней динамики, не окрашивается «живой» эмоцией и по сути нисколько не занимает собеседников, заполняют звуки музыки – заезжая певица исполняет балладу Шуберта на слова Гёте «Лесной царь»[32]. И этот звуковой фон диалога вводит с собой таинственное, необъяснимое в мир повести.

Какое смысловое поле он рождает?

В первую очередь, огромный поток ассоциаций создает сама литературная основа романса. В балладах, написанных примерно в одно время с «Лесным царем» (а это «Рыбак», «Песня эльфов»), Гёте размышляет о тайнах, сокрытых в природе, поэтому вводит в мир этих произведений таинственное и разумом не постигаемое. В «Лесном царе» другой, тайный мир, мир, отвергаемый рационалистическим сознанием, оказывается вполне реальным, он имеет свой голос, своих представителей, время, когда беспредельно господствует в бытии. Вторжение этого мира в действительность, в жизнь человека приводит к трагическим последствиям, избежать которых не удается никому, поэтому «зов» лесного царя поселяет холод и страх в душу младенца, прикосновение к этой реальности вызывает ужас.

В балладе Гёте сталкиваются не только две реальности, но и два типа сознания. Одно (сознание взрослого, а потому умудренного опытом человека) воспринимает мир таким, каким он видится; суть явлений для него исчерпывается лишь внешними проявлениями. Второе – интуитивное сознание, сознание ребенка, который видит скрытое, тайное. И баллада строится как диалог не только младенца с ездоком, но и как диалог двух типов сознания.

Реплика младенца в этом диалоге содержит в себе сообщение о видении, перед которым дитя чувствует свою беспомощность, а потому молит отца о защите и спасении. Но его видение реальности тут же опровергается, разрушается ответной репликой ездока. Если младенец видит лесного царя «в темной короне, с густой бородой», его дочерей, манящих ребенка из лесной чащи, слышит их голоса, то ездок замечает только «туман над водой», «седые ветлы», чувствует дуновение ветра, слышит шум листвы. Он не замечает, не видит того, что видит и слышит ребенок, хотя его взор следует за взглядом младенца. А инобытие реально. Оно вторгается в мир и в какой-то момент начинает управлять

[32] Как установлено, в 1839 г. В Петербурге гастролировала Сабина Гейнефехтер, прославившаяся исполнением романсов Шуберта.

им, вселяя ужас в душу того, кто не верит в его существование, и забирая того, кто в эту реальность проник.

Реальность инобытия проявляется и в том, что оно диктует человеку «правила игры», вступает с ним в диалог. В балладе это диалог с младенцем. В репликах лесного царя посулы счастья, веселья, любви – всего, что так притягательно в юности, – соседствуют с устрашением. Но сами обольщения страшны, они-то и вселяют ужас больший, чем угрозы.

Диалог лесного царя с младенцем – диалог однонаправленный. Все реплики представителя инобытия остаются безответными, так как младенец тут же переадресовывает их отцу, стараясь с его помощью избежать неминуемого.

Как было отмечено выше, в «Штосс» эта баллада входит не как литературное, а как музыкальное произведение, и это вносит некоторые дополнительные штрихи.

Все голоса, звучащие в балладе (а это голоса повествователя, ездока, младенца, лесного царя), в данном случае слиты в одном. Это диалог разных голосов, звучащих в одном сознании. Так возникает образ человека, натолкнувшегося на преграду в своих представлениях, знаниях о мире, и это рождает страх перед тем таинственным, непознаваемым, что вдруг приоткрылось его внутреннему взору. Голос певицы, который и вопрошает, и молит, и опровергает, и угрожает, ареной борьбы представляет одну душу, одно человеческое сознание. Это сознание, которое не доверяет неожиданно возникшему смутному интуитивному предчувствию и стремится разрушить его логическими построениями, найти разумное объяснение тревоге, вдруг поселившейся в душе. Но проигнорировать это непонятное, необъяснимое невозможно. Чем больше логических доводов приводит человек, тем сильнее заявляет о себе иррациональное. В результате в балладе разрастается страх, превращаясь в бытийный (отнологический) ужас. От младенца он передается ездоку, а вскоре утверждается атмосфера общей враждебности мира по отношению к двум путникам. Это creshendo страха достигается и ускорением ритма, что создает иллюзию ускорения движения, и поэтической лексикой, и синтаксисом.

Баллада Шуберта изменяет течение разговора Лугина с Минской, в который она так неожиданно вторглась. 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, и звуки этого «звонкого, резкого дишканта» поселяют в его душе смятение, а музыкально-литературная параллель недвусмыс-

ленно показывает, что путь, по которому пойдет Лугин, откликнувшись на этот голос, – это путь к смерти, путь из мира реальности в мир инобытия. Второй участник диалога не понимает внутреннего смятения, а тайным голосам находит реалистическое объяснение («у вас кровь приливает к голове и в ушах звенит») и игру воображения предлагает проверить действительностью, давая при этом ироничный прогноз возможного разрешения ситуации. Но этот прогноз оказывается ложным путем, такое развитие событий не реализуется в сюжете произведения. Напротив, первое же погружение Лугина в действительность, первая попытка расшифровать «тайный знак» приводят его к выводу о том, что фантастическое, ирреальное – реально, действительно, вполне материально (Лугин находит и переулок, и дом, и квартиру), а ореол таинственности усиливается рядом историй о жильцах квартиры. Выявляется зловещая закономерность, нарушить которую пытается Лугин, но в итоге и его судьба впишется в эту строку «странных явлений».

В квартире, где обоснуется Лугин, будут господствовать соразмерность и искусство, но в то же время на всем будет лежать печать тления и разрушения. Это подчеркивается и структурой интерьера. Каждый предмет, каждая вещь наделяются характеристикой, придающей картине в целом некую ущербность. Здесь, кажется, все на пути в небытие, в ничто: изразцовые печи растрескались, пол подозрительно скрипит, мебель утрачивает былой вид, и лишь зеркала, символизирующие пограничье между реальностью и инобытием, лишены подобной характеристики. Таким образом, внутренний динамизм описания, а затем и сюжетный поворот придают фантастическому миру черты чего-то реального, движущегося, живущего. Этот мир отвоевывает все новые пространства у действительности, утверждается в ней. Происходит экспансия инобытия. Но в отличие от баллады, где двоемирие обозначено изначально, где инобытие сразу же заявляет о своих правах на человека, процесс этот в «Штоссе» постепенный. Сначала инобытие внедряется в сознание героя, изнутри начинает разрушать его, а затем проникает в жизнь, постепенно подчиняя себе все чувства, желания человека, подменяя саму жизнь карточной игрой со стариком-призраком, и эта игра превращается в бесконечный, непрекращающийся поединок, в котором человек никогда не выйдет победителем.

Заявив о себе, инобытие сначала как бы прячется, скрывается, правда, при этом оставляет в действительности свои знаки, а затем постепенно материализуется, приобретает форму и вдруг оказывается вполне реальным и ощутимым. Неопределенность, недовоплощенность стано-

вится одной из основных характеристик представителей инобытия: вспомним, например, описание старичка (он «зашевелился на стуле; вся его фигура изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съеживался; наконец принял прежний вид») и, конечно, его спутницы («что-то белое, неясное, прозрачное»).

Именно так, постепенно, в действительности, призрачной и фантасмагоричной[33], из тумана и непогоды оформляется и Столярный переулок, и дом Штосса, в который так настойчиво направляет Лугина «тайный голос». Приближение к неизъяснимому, таинственному постоянно тормозится, момент узнавания откладывается, но все же Лугин шаг за шагом движется к разгадке тайны, и каждый шаг на этом пути включает два диалогических эпизода. В первом реализуется «вариант Минской»: ни извозчик, ни лавочник, ни дворник своими ответами не приближают Лугина к разгадке, наоборот, после общения с ними у героя возникает мысль, что сбывается пророчество Минской. Но следующий за ним диалог корректирует первый и направляет Лугина в его поисках на новую ступень. Само же узнавание происходит буднично и как бы между прочим, оно лишено малейшего намека на таинственность. А инобытие у Лермонтова, при том что у его представителя обозначен весь традиционный комплекс примет (мертвенность, неподвижное лицо, мутные глаза с красной каймой и т. д.), также буднично и прозаично, оно почти по-домашнему входит в мир человека и обосновывается там.

Иной по сравнению с балладой и характер взаимоотношений человека с тем таинственным, что вкрадывается в его жизнь. Инобытие не рождает у Лугина леденящего душу страха. Соприкосновение с неизвестным вызывает у него другой спектр чувств: тоску, любопытство, что-то неизъяснимо странное.

Характером отношений человека с ирреальным обусловлено то, что он, с самого начала чувствуя неизбежность поражения, все же вступает в поединок с таинственным, оказывает ему сопротивление, пытается диктовать свои условия, отвоевать то, что манит и влечет его воображение, что представляется ему идеалом, воплощением мечты.

И отсутствие финала[34] придает столкновению человека с представителем инобытия характер бесконечного, сложного поединка, в котором

[33] Вспомним цветовую палитру петербургского утра: «дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; … туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет».

[34] Произведение заканчивается фразой, которая выводит поединок на новый виток: «Надо было на что-то решиться. Он решился».

одинаково трагичными оказываются разные исходы: и смерть, и жизнь. Наваждение игры, добровольное заточение человека в замкнутом мире, его оторванность от действительности равна смерти духовной, оказывается сродни безумию. И это добровольный выбор героя, так как он не бежит от «зова» инобытия, а сам следует за ним. Корни такого самоопределения – в личности Лугина, который принадлежал к «несчастным и поэтическим созданиям». Как заметит повествователь, у него «*опытность ума не действует на сердце <…> Самый тонкий плут, самая опытная кокетка с трудом бы могли его провесть, а сам себя он ежедневно обманывал с простодушием ребенка*». Как видим, конфликт двух типов сознания, который был обозначен балладой, отражает кризис сознания героя, всецело отдавшегося интуитивному предчувствию и подчинившего ему голос разума. И этот путь – тупик, не оставляющий ни малейшего шанса на полноценную, наполненную творчеством жизнь.

Другая музыкальная деталь в «Штоссе» – звуки камаринской и немецкого вальса. Она связана с жизнью, протекающей за стенами светских гостиных, и контрастна музыке салона. Этот звуковой фон фрагментарен: прерывистость обусловлена тем, что звук накладывается на движение, поэтому, несмотря на то что до слуха Лугина доносятся обрывки мелодий, отдельные разрозненные звуки, все же возникает ощущение целого. Иными словами, Лермонтов учитывает восприятие героя: внешняя жизнь неизвестна, чужда ему, она лишь приоткрывается на какой-то миг и заявляет о себе как звук, для нее характерный, доносящийся из-за приоткрытой двери.

И камаринская, и немецкий вальс уже стали приметой массовой, простонародной культуры, а вместе с тем опошлились, лишились изящности (отсюда дисгармоничность звуков). Характерно само сочетание интонаций: безудерж камаринской контрастен сентиментальности немецкого вальса. Кроме того, русская народная музыка соединилась с заимствованным музыкальным фрагментом, а ведь немецкие черты в литературе той поры сопутствовали чертовщине (миру инобытия). Примечательно, что позже в произведениях Достоевского Петербург получит такую же огласовку.

Почему Лермонтов контрастно сополагает две музыкальные стихии: народную и салонную?

Как было указано, сюжет произведения строится на соединении двух планов: реального и фантастического, мира действительности и инобытия. Но сама действительность в «Штоссе» двойственна, так как Лермонтов изображает диаметрально противоположные стороны петер-

бургского бытия: мир улиц и переулков (мир города) и мир культурного салона. Одна сфера действительности эстетически не организована, внешне непривлекательна, во второй царствуют искусство, красота и соразмерность. Лермонтов разными способами подчеркивает контрастность, полярность двух сторон жизни. Прежде всего, как видим, различна их оркестровка: в салоне граф. В. звучит музыка в исполнении лучших заезжих артистов, Лугин и Минская «заслушиваются» Шубертом. Гармонии классической музыки противопоставляются звуки камаринской, которую напевает извозчик, немецкого вальса, который наигрывает шарманка. К мелодиям присоединяются резкие звуки города: хлопанье калош по грязной мостовой, шум и хохот из пивной лавки.

Контрастна также цветовая палитра и сами способы изображения представителей этих миров. Рисуя портреты собеседников Лугина, который является связующим звеном между двумя сторонами петербургской действительности, Лермонтов как бы намеренно использует разные краски и разные живописные стили. Первая собеседница Лугина – рафинированная светская львица, во внешнем облике которой подчеркивается красота и законченность форм. Краски, используемые при ее описании, ярки, насыщенны и контрастны: черное платье – голубой бант – блеск бриллианта; черные волосы – бледное лицо, беломраморные плечи. Во всем – классическая соразмерность и гармония, даже в особой «ленивой» грации, которой наделена героиня.

Во втором случае Лермонтов создает скорее натуралистическую зарисовку, чем портрет. Дворник показан в действии, за своим непосредственным занятием. В его внешности господствуют беспорядок и бесформенность (давно небритая борода, грязный фартук, долгополый кафтан), а цветовая палитра блекла и невыразительна, так как цвет потерял свою определенность: кафтан полинял, борода стала седой.

Кажется, все детали призваны усилить антитезу «хаос действительности – гармония искусства». Но это лишь на первый взгляд, так как при всей контрастности, полярности обе стороны бытия уравниваются тем, что это призрачные миры. Так, город всегда предстает на пограничье дня и ночи: или ранним утром, когда непогода размывает очертания домов, мостов, когда из-за серо-лилового цвета все приобретает неестественный, болезненный, инфернальный оттенок, либо вечером, когда в сумерках отдельными островками тускло светятся окна.

Мир гостиных также призрачен, так как это мир вымысла, творческого вдохновения, мир «второй реальности», где жизнь проявляется в формах искусства. Музыка, живопись, искусство интерьера, пение, жен-

ская красота как искусство – все это реальность повседневного существования Лугина, Минской, граф. В.

Обе стороны бытия уравнены и тем, что лишены динамизма, движения. Это бытие, объятое скукой, ленью. Метафоричностью описания («Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом…») создается ощущение несвободы, тяжести, давления. Все изменения, перемещения, которые фиксирует автор, только усугубляют общую атмосферу: кажется, что падающий снег поглощает все проявления движения, жизни и лишь иногда прорвется сквозь эту завесу звук – отголосок реальности.

Тот же самый мотив скуки, лени возникает и в первой главе. Там, на великосветском приеме, было «ни скучно, ни весело», движения человека ленивы, а процесс общения осуществляется как бы через силу: Минская и Лугин свои реплики произносят «после некоторого молчания», слова же сопровождает зевота.

Таким образом, мотив искусства у Лермонтова сразу же переплетается с мотивом скуки, усталости, лени – и в конечном итоге болезни. Сплин, хандра, от которых Лугин спасался в Италии, отступили лишь на время. Там спасительным убежищем было искусство, но сейчас оно не в силах победить ту болезнь, которая внедрилась в сознание героя и в конечном итоге вытесняет и само искусство – Лугин, включившись в карточный поединок, перестает творить.

Примечателен и такой факт. Дисгармоничен мир улиц, но и в облагороженном искусством мире Лугин видит то же отсутствие гармонии, потому что саму действительность он оценивает по законам искусства. Характерно его признание: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, – и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю по галерее испанской школы».

Предметы искусства в «Штоссе» обладают странной способностью материализовываться в действительности – именно так в повести возникает фантастический план повествования. Ведь вся сюжетная линия, связанная с карточной игрой Лугина со стариком-призраком, вырастает из контекста искусства. Ни одна реалия фантастического мира не возникает из ничего, из пустоты. Слова, предметы, звуки, впечатления, навеянные восприятием произведений искусства, попав в воспаленное болезнью сознание Лугина, материализуются, приобретают форму. Портрет, обнаруженный героем в квартире, воплотится в старика; слово «середа», прочитанное им на холсте, также приобретает магический смысл, так как поединок начнется в ночь с вторника на среду; звук па-

дающей штукатурки соединяется с хлопаньем туфель; вопрос «Что-с?» трансформируется в фамилию и тип карточной игры; эскиз женской головки, над которым работает Лугин, – в эфемерное создание, сопровождающее старика; желтый цвет также вновь возникнет в финале: Лугин «похудел и пожелтел ужасно». Да и сама чертовщина будет навеяна диалогом с дворником:

«– Новый хозяин здесь живет?

– Нет.

– А где же?

– А черт его знает…»

Искусство и действительность, вымысел и реальность, таким образом, оказались сведены, взаимообусловлены.

И. Серман, рассуждая о типе романа, создаваемом Лермонтовым в «Княгине Лиговской» задается вопросом: «Как построить роман «без идей»? Роман, способный дать новой эпохе ее изображение, равномасштабное "Евгению Онегину"»[35], когда объектом изображения становится общество, обходящееся без серьезного, содержательного, наполненного смыслом общения, предметом обсуждения в котором становятся мелочи, быт, в котором под общением понимаются пустячные разговоры, «мазурочная» болтовня, содержание которых в силу их пустоты и незначительности отказывается пересказывать повествователь.

Между тем идеи не исчезли, они волнуют героев, подчиняют их жизнь себе (вспомним Красинского с его идеей обогащения, в более позднем произведении – Лугина). Однако идеи не выносятся на всеобщее обсуждение, а утаиваются. И Лермонтов находит способ обозначить их присутствие с помощью фона, предметных деталей, окружающих человека, музыкальных цитат и т. д.

[35] *Серман И.* Указ. соч. С. 198.

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Принципы общения

В сознании массового читателя личность Печорина является воплощением вечного одиночества. Однако обращает на себя внимание такой парадокс: «Печорин один и только один принципиально. Но он не хочет и не может быть один. Б.Т. Удодов выделяет «его ярко выраженное влечение к общению с людьми». Это не простое любопытство, а именно заинтересованность в людях и нередко даже сочувствие им…»[1]. Аналогичную мысль высказывает и Л.И. Вольперт: «Печорина занимает вовсе не исключительно *он сам*, как это происходит с героями предшественников, ему интересны люди, события, нравы, философские вопросы»[2]. В "Герое нашего времени" можно найти множество свидетельств потребности Печорина в общении, в дружеском разговоре. Одна из таких ситуаций воспроизведена в журнале (запись от 16 мая): *«Я сел на скамью и задумался… Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре… но с кем?.. «Что делает теперь Вера?» – думал я… Я бы дорого дал, чтоб в эту минуту пожать ее руку»*.

Действительно, Печорин, несмотря на свой индивидуализм, эгоцентризм, немыслим вне людей, вне того или иного круга общения. Он ориентирован на общество, устремлен к нему. Свое познание мира и себя в нем он осуществляет через диалог, через выявление жизненных противоречий, логику которых и пытается понять. Как показала А.К. Бочарова, события в романе разворачиваются таким образом, что их можно уложить в схему «тезис-антитезис», а в принципах организации повествования проступает логика сократического диалога. Анализ событийной канвы каждой из повестей, входящих в состав «Героя нашего времени», показывает, что между ними устанавливаются отношения причины и следствия: «Причина–следствие–причина – таков круговорот жизненных испытаний и психологических экспериментов Печорина», – пишет исследовательница[3]. Объектом психологических

---

[1] *Кормилов С.И.* О своеобразии социально-исторического аспекта в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1996. С. 6.

[2] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 229.

[3] *Бочарова А.К.* Об одном повествовательном пласте в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» //Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза, 1991. С. 28.

экспериментов героя становится конкретный человек. Однако, вступая с ним в контакт, Печорин не пытается постичь другое сознание, человек ему не интересен как самобытная, самодостаточная личность, ведь герой убежден, что совершенно познал страсти и слабости людские. Поэтому в романе «общение человека с окружающим миром идет лишь в одном направлении: к тебе, а не от тебя»[4]. Личность другого ничего нового для Печорина в себе не таит, а если подобная надежда и возникает, то жизненная практика ее разрушает: в любви к дикарке ему важнее новое, доселе не испытанное жизненное впечатление, а не Бэла как таковая; внутренний мир Грушницкого ясен Печорину совершенно; с доктором Вернером они понимают друг друга без слов; движения души княжны Мери он читает как по нотам и т. д.

Действительность не способна изменить, поколебать в герое уже сложившихся убеждений, которые тем не менее нельзя определить как окончательные, статичные. Таков еще один парадокс романа: герой ищет ответ на вопрос – но уже заведомо знает этот ответ, заведомо знает, каким будет итог поиска. Откуда в герое это знание? Из опыта становления его души, отголоски которого мы находим в исповедях, размышлениях о собственном характере. В них содержатся намеки на конфликты, на ломку своего «я», не случайно одно из признаний герой называет «эпитафией» второй – лучшей половине его души.

С другой стороны, в общении Печорин все же остается недоступным, он не открывает свой внутренний мир другим, не стремится откровенно поведать стороннему человеку о своих страданиях. Лишь в кризисные, трагические моменты он приоткрывает тайники своей души, но не для самооправдания. Исповедь не приносит ему облегчения, не избавляет от груза пережитого[5]. В.В. Липич так формулирует уникальность исповедального дискурса в романе: «У Байрона нередки попытки заглянуть в тайники души, но в самоанализе его героев мы не найдем сознания своего нравственного ничтожества, сожаления о прошлом, самообличения»[6], «лермонтовский же Печорин, считая себя существом

[4] *Виноградов И.* Философский роман Лермонтова // *Виноградов И.* По живому следу. Духовные искания русской классики. М., 1987. С. 45.

[5] Об этом подробнее см. параграфе «Исповедь в “Герое нашего времени”».

[6] *Липич В.В.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в историко-литературном контексте западноевропейского романа первой половины XIX века // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза, 1991. С. 103–104.

высшим, в то же время источником своих душевных поисков и мытарств считает не только внешнее, но и свое “я”»[7].

Таким образом, общение для Печорина утрачивает свое прямое назначение – быть средством связи между людьми. Печорин не верит в возможность живых, естественных, равноправных дружеских отношений (мы помним скептическое замечание героя по поводу дружбы). Его отношения с людьми и миром изначально конфликтны. Но первоначальный импульс к общению, как правило, исходит именно от Печорина. Из «Журнала» видно, что события принимают трагический оборот именно из-за вмешательства Печорина. Печорин, так же как и странствующий офицер при встрече с Максимом Максимычем, всегда чувствует возможность истории. Реплики урядника о том, что место, куда его поселяют, нечистое, достаточно, чтобы обострить чувство ожидания чего-то необычного, поэтому, в то время как денщик спит после трехдневного бессонного пути, Печорин прислушивается к тишине ночи, а утром после ночного происшествия говорит слепому о том, что ему известна их тайна. То же и в «Княжне Мери». Поэтичная пейзажная зарисовка резко обрывается: *«Однако пора. Пойду к Елисаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество»*. Герой переключается с лирики на прозу, он внутренне уже готов к другому – конфликтному, дисгармоничному – типу отношений с миром.

Так как кардинально меняется содержание общения, то меняется и внутренний смысл диалога. В «Предисловии» к роману Лермонтов приводит сцену с двумя дипломатами, которая отражает суть установившихся в произведении диалогических отношений: *«Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы»*. Неискушенное сознание в данном случае оказывается свидетелем не полноценного процесса общения, а игры в него. Перед ним разворачивается действо, смысл которого – в мистификации, подмене акта общения ритуалом, главной содержательной установкой которого является разрушение смысла, значимости слова, произносимого участниками диалога. Слово становится неистинным, утрачивает свой исконный смысл и по сути ничего не выражает, но при этом собеседники не обманывают и не обманываются друг в друге, потому что таковы изначальные негласные правила общения «избранного круга». Обманывается простодушный свидетель разговора, не осведомленный в

[7] *Липич В.В.* Указ. соч. С. 104.

истинной подоплеке происходящего и кажущееся принимающий за действительность.

По сути, тип общения, который осуществляет Печорин, и является таковым. В его общении с людьми всегда присутствует второй план, в результате слово, реплика не равны сами себе, их смысл шире обычного словарного значения. Печорин, осуществляя игровые отношения с миром, играет и со словом. **Слово, общение становится для него средством манипуляции чужим сознанием**.

Человек в романе за редким исключением, каковым является, например, Максим Максимыч, скрывает себя в слове, разыгрывает некую роль, ведет себя в соответствии с избранной им маской. В романе возникает мысль о невозможности общения, если партнер открыт и понятен. Как говорит Печорин Вернеру: *«…решительно нам нельзя разговаривать: мы читаем в душе друг у друга»*. Таким образом, само общение понимается как стремление понять скрываемое, утаиваемое. Понять душу человека.

Способы воздействия на человеческое сознание

Печорин манипулирует человеком, исподволь направляя его к совершению поступка и способствуя формированию нужной ему мысли в сознании партнера. Осмысленность подобного поведения становится очевидной из таких деклараций Печорина: *«…первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха…»*; *«Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью»*. Эти признания как раз и показывают, что Печорин ориентирован на другого, но не из интереса к его личности, а лишь в связи с возможностью собственного действия. Соприкосновение с человеком для него – импульс к ответному поступку, напряженному взаимодействию с другим сознанием. При этом он исходит из того, что *другой* изначально враждебен ему, что отношения людей основаны на соперничестве, скрытом противодействии. А потому контактировать с другим – значит угадывать мотивы его действий, намерений, постараться понять, может быть, неясное в себе самому сопернику. В такое напряженное взаимодействие герой погружается весь, без остатка.

Действия Печорина основаны не на банальной интуиции, а на знании психологии, скрытых тайников человеческой души, что обусловлено и жизненной практикой, и колоссальным опытом самонаблюдения, и игровым взаимодействием с миром. Жизнь для него – не стихийный событийный поток, а осмысленно выстроенное действие, и Печорин заведомо знает, каков будет его исход. Начало интриги для него существует уже в связке с её финалом. Печорин предвидит последующий шаг своего оппонента, так как этот шаг «запрограммирован» им самим. И когда заданность реализуется, то вызывает не удовлетворение, а скуку[8]. Скучна безвариантность. Скучна цикличность, повторяемость, предсказуемость. Круг замкнулся, жизнь не принесла новых ощущений, не оправдала ожидания «чуда» воскрешения души – а потому и не обозначила новых внутренних горизонтов. Но именно это и позволяет вывести закономерности, изучить типы поведения, составить своего рода свод правил. Жизненная программа Печорина вырастает из отрицательного опыта ее познания. Отклонения от естественной нормы человеческого общения становится для него правилом, законом. А потому он изначально моделирует ситуацию так, что в ней задан импульс к разрушению.

Так, например, опыт общения с женщинами получает такое обобщение в дневнике: *«Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтобы выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики. Например, способ обыкновенный:*

Этот человек любит меня; но я замужем: следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить, ибо я замужем; но он меня любит, – следовательно…

Тут несколько точек, ибо рассудок уже ничего не говорит, а говорят большею частью: язык, глаза и вслед за ними сердце, если оное имеется».

Данное умозаключение – результат жизненного опыта, а знание определяет стратегию поведения. При этом действия Печорина отлича-

[8] Вот одна из записей героя: *«Она [княжна Мери] недовольна собой; она себя обвиняет в холодности. О, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня. Я все это уже знаю наизусть – вот что скучно!»*.

ются жесткой системностью, и выстроенную модель интриги не способно разрушить даже внезапное, спонтанное чувство. В голове Печорина выстраивается «план» действий, от которого он не отступает[9].

Печорин – человек цели, он не отказывается от нее, даже если понимает безрассудность, бесперспективность, а иногда и опасность своих действий.

Логика поступка Печорина, кроме того, обусловлена его литературными увлечениями[10]. Зачастую он воспринимает действительность сквозь призму художественного вымысла, и тогда контрабандистка предстает в его записках ундиной, гётевой Миньоной, Вернер ассоциируется с Байроном, Мефистофелем.

Читатель становится свидетелем нескольких проявлений магнетического воздействия Печорина на стороннее сознание. О двух (завоевании Бэлы и вовлечении Азамата в интригу похищения сестры) рассказывает Максим Максимыч.

Завоевание Бэлы – это и порыв чувств (ведь Печориным движет надежда на воскрешение души через любовь к дикарке), и холодный расчет (о чем свидетельствует пари, заключенное с Максимом Максимычем).

Две истории связаны между собой, отражаются одна в другой, и не только потому что ситуация с Азаматом является этапом завоевания Бэлы. Еще до того как у Печорина созреет план похищения, он «поиграет» на слабостях Азамата, не преследуя определенной цели, из «удовольствия» подчинять своей воле всех, кто входит в его жизненную орбиту. Подстрекательство к похищению лучшего козла из отцовского стада – манипуляция ради манипуляции, это чистый психологический эксперимент. А сама ситуация свидетельствует, что Печорин – расчетливый игрок и тонкий психолог. Об этом факте Максим Максимыч упоминает вскользь. Мы не знаем, какие слова использовал Печорин для убеждения Азамата. А вот о том, как он подтолкнул его к похищению сестры, рассказано подробно.

В процессе разговора исподволь Печорин подводит Азамата к совершению поступка, последствиями которого станет гибель всей семьи.

---

[9] Так, в записи от 29 мая он удовлетворенно замечает: *«Все эти дни я ни разу не отступил от своей системы»*.

[10] Современный поэт Т. Кибиров заметил: «Любой из нас похож на Дон Кихота: его представления о мире сформированы книгами, его отношения с реальностью зависят от того, какие это книги» [Вопросы литературы. 1996. № 4. Июль–август. С. 215].

Он воздействует на страсти, слабости, привязанности партнера, расставляет «ловушки». Такой «ловушкой» в общении в Азаматом станет страсть к Карагёзу, о которой Печорин узнает от Максима Максимыча. По большому счету, рассказ штабс-капитана и намечает «программу» действий Печорина. Каждый раз, общаясь с Азаматом, он заводит разговор о Карагёзе, восхищается его достоинствами и делает вид, что не замечает болезненно-эмоциональной реакции горца. Так он «загоняет» собеседника в тупиковую ситуацию: *«Григорий Александрович до того его задразнил, что хоть в воду»*, – замечает по этому поводу Максим Максимыч.

Вот именно в этот крайний момент, когда «хоть в воду», сам Печорин предлагает выход из создавшегося положения: *«Вижу, Азамат, что тебе больно понравилась эта лошадь; а не видать тебе её, как своего затылка! Ну, скажи, что бы ты дал тому, кто тебе её подарил бы?..»* Но ведь Печорин изначально знает тот «край», на который способен Азамат в стремлении обладать лошадью. Сомнения, внутренняя борьба, возникающие в его душе, уничтожаются болезненным уколом по самолюбию (для юноши таковым становится замечание: *«Я думал, что ты мужчина, а ты еще ребенок: рано тебе ездить верхом»*).

Об этом психологическом эксперименте Печорина рассказывает Максим Максимыч. Уже postfactum ему становится понятным смысл многих деталей в речевом поведении Печорина: например, повторяющиеся похвалы лошади Казбича. Но в форме диалога Лермонтов оформляет только кульминационный момент психологической игры. Подготовка к принятию решения, психологические «ловушки», которые, по сути, являются повторяющимися ситуациями, воспроизводятся через речь рассказчика. Максим Максимыч передает общую канву печоринских речей, хотя в структуре его фразы сохранена и лексика, и интонации Печорина: они включаются как косвенная речь *(«уж такая-то она резвая, красивая, словно серна, – ну, просто, по его словам, этакой и в целом мире нет»*). В комментариях рассказчика акцент делается на психологических реакциях Азамата: *«Азамат молчал», «Азамат вспыхнул», «прошептал Азамат, бледный как смерть»*.

Понятно, что каждый раз, заговаривая о лошади, Печорин имеет некую сверхзадачу. Карагёз и его достоинства не являются самостоятельным предметом разговора, а слова Печорина не отражают его истинных целей и представлений. Так в диалоге «размывается» информативное начало.

Аналогичным образом манипулирует Печорин и Бэлой. Все этапы обольщения черкешенки продуманы им. Даже полюбив, герой не утрачивает способности хладнокровно мыслить, чувство не вытесняет разум. А заключенное с Максимом Максимычем пари лишь усиливает азарт Печорина-игрока. Средством обольщения, несмотря на реальное разноязычие героев, становится и слово.

Первая реплика в общении принадлежит Бэле, пропевшей нечто вроде «комплимента» Печорину. Как замечает по поводу этого эпизода С.Н. Дурылин, «появление «младшей дочери хозяина» – Бэлы – с приветствием русским гостям было знаком особого почета к ним»[11], но обращается она только к Печорину. Посредником в осуществлении понимания (переводчиком песни) стал Максим Максимыч, который и в дальнейшем будет играть важную роль в развитии отношений между героями. Но поначалу не язык (слово) служит основным средством коммуникации между Печориным и Бэлой, а невербальные средства: взгляд, жест, мимика. Однако постепенно разноязычие преодолевается, так как Печорин создает условия, при которых Бэла осваивает русский язык, сам изучает язык Бэлы.

Не менее важным становятся и параллельные действия: речи стороннего человека и подарки. Речи стороннего человека, «организованные» самим Печориным, имеют два направления. Во-первых, внушают Бэле мысль о неизбежности ее ответного чувства к похитителю. Как говорит Печорин Максиму Максимычу, духанщица *«приучит ее к мысли, что она моя, потому что она никому не будет принадлежать, кроме меня…»* Во-вторых, создают у Бэлы привлекательный образ Печорина.

Растопить сердце черкешенки должны были и подарки. Однако так как Бэла немеркантильна и горда, то, по замечанию Максима Максимыча, подарки «подействовали вполовину».

Когда в крепости со стороны Бэлы возникают первые робкие попытки контакта *(«мало-помалу она приучилась на него смотреть, сначала исподлобья, искоса, и все грустила, напевала свои песни вполголоса»)*, сам Печорин убеждает Бэлу в неизбежности ее чувства. Он апеллирует к ее эмоциям, пытается разрушить внутренние барьеры, обусловленные ее нравственными принципами. Где возможно, использует логические доводы, воздействует на разум. Одна из преград – различие религий, но и в этом случае Печорин находит аргументы, которые «подключают»

[11] *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. М.: Мультиратура, 2006. С. 51.

логику, разум: *«…Аллах для всех племен один и тот же, и если он мне позволяет любить тебя, отчего же запретит тебе платить взаимностью?» – Она посмотрела ему пристально в лицо, как будто пораженная этой новой мыслию; в глазах ее выразились недоверчивость и желание убедиться»*.

Печорин обольщает речами: не боится говорить о своей любви, своей привязанности к героине, более того, показывает свою эмоциональную зависимость от ответного чувства. Однако его рассуждения, искренние и честные по большому счету, тем не менее ложны по своей сути, фиктивны. Например, Печорин подчеркивает, что Бэла свободна в своих поступках, своем выборе. Но выбора-то как раз у нее нет, и Печорин, как никто, это знает. А «ложное покаяние»: *«…я виноват перед тобой и должен наказать себя…»* – имеет вполне конкретную цель. Сама опасность, которой он якобы себя подвергает, должна вызвать чувство тревоги и вины у Бэлы, а также ответственности за возможную смерть. Таким образом, Печорин «играет» на чувстве и одиночестве героини, ведь в настоящий момент у нее действительно никого близкого нет.

Бэла, как раньше Азамат, даже не предполагает, что со стороны Печорина осуществляется тонкая психологическая игра, в которой соединились чувство и расчет, искренность и ложь. Эти полярные начала у Печорина не расчленены, отделить одно от другого невозможно. Максим Максимыч делает такое психологическое наблюдение: *«…я думаю, он в состоянии был исполнить на деле то, о чем говорил шутя»*.

Процесс «приручения» Бэлы отражается в другой истории – покорении княжны Мери.

Княжна – представитель иного социального круга, иной культуры, она образованна, тяготеет к точным наукам: по словам доктора Вернера, «читала Байрона по-английски и знает алгебру». А потому можно предположить, что у нее логичный ум, склонность к анализу событий и явлений, а чтение Байрона должно помочь распознать в Печорине разочарованного, скучающего героя.

Более того, если Бэла первой вступает в контакт с Печориным, изначально расположена к нему (вспомним содержание «комплимента», пропетого ею), то в данной ситуации симпатии героини отданы другому.

Иными являются и мотивы покорения княжны Мери. В первом случае Печориным движет страсть, стремление воскреснуть, исцелиться душой, сейчас – досадить Грушницкому. Таким образом, истинная цель, побуждающая его к действию, вовсе не княжна, а Грушницкий. По

большому счету, «влюбляя» в себя княжну, он манипулирует не ею, а Грушницким.

Как действует Печорин? Он подмечает, кто является объектом интереса его соперника, а затем использует «душевную склонность» против него же самого. Он улавливает это по едва заметным приметам: от Печорина не укрылось, что Грушницкий «покраснел», когда заговорил о княжне, а произносимые им слова явно противоречат внутренним желаниям. Однако Печорин не выдает, что заметил утаиваемое, и переключает разговор с Грушницким на другой предмет. Но каждый раз возвращается в разговоре к княжне: как и в случае с Азаматом, начинает говорить о ее красоте, распалять воображение героя: *«Эта княжна Мери очень прехорошенькая, – сказал я ему. – У нее такие бархатные глаза, – именно бархатные: я тебе советую присвоить это выражение…»*, а затем резко низводит высокопарную стилистику разговора до грубой прозы: *«а что, у нее зубы белы? Это очень важно! жаль, что она не улыбнулась на твою пышную фразу»*. Ситуацию со стаканом он комментирует Грушницкому в том же ключе: *«…она подняла твой стакан. Если б был тут сторож, то он сделал бы то же самое, и еще поспешнее, надеясь получить на водку»*. Негодование собеседника вызывает у него только удовлетворение (вспомним признание Печорина).

Он постоянно балансирует на грани: только задеть, кольнуть самолюбие – или разоблачить амбиции, огласить тщательно скрываемое. И эта «грань» – правда, трезвый взгляд на происходящее. Но Печорин все же не переступает ее, умеет остановиться в нужный момент, при этом создает такую ситуацию, когда человек раскрывается сам. *«…я не хочу вынуждать у него [у Грушницкого] признаний, я хочу, чтобы он сам выбрал меня в свои поверенные, – и тут-то я буду наслаждаться…»* – так формулирует он свою цель.

Первой говорит Печорину о своем чувстве и княжна Мери, и опять же герой подводит ее к признанию.

Борьба за внимание княжны, как уже было сказано, развивается по другому сценарию, чем в случае в Бэлой. В основе действий Печорина – провокация и разрушение норм, ожиданий в общении.

Печорин исходит из того, что интерес к человеку усиливается, если он окружен ореолом таинственности, страдания, несправедливых гонений (что, собственно, и предполагает княжна в Грушницком). Именно поэтому Печорину на руку разговоры о нем в гостиной матери княжны. Это те же речи стороннего человека, что и в ситуации с Бэлой, но не спровоцированные самим героем. Важно, что источником информации

является человек, которому княжна всецело доверяет. Вернер рассказывает Печорину: *«Кажется, ваша история там наделала много шума… Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях, прибавляя, вероятно, к светским сплетням свои замечания… Дочка слушала с любопытством. В ее воображении вы сделались героем романа в новом вкусе…»*. Получается, что именно знание современной литературы (княжна «читала Байрона по-английски») не настораживает, а вызывает интерес (вот он образец женской логики).

Печорин убежден, что в истоках интереса к человеку лежит сострадание. Эта черта в женском характере, по его мнению, существует априори. У колодца у него была возможность убедиться, что она свойственна и княжне. А потому и вокруг себя в определенный момент он создаст страдальческий ореол.

Однако главными способами привлечения внимания на первом этапе становятся дерзость, шокирование, нарушение традиционных, закрепленных этикетом норм поведения с девушкой. «Дерзкий лорнет» рассердил княжну Мери, но тем самым и обратил на себя внимание, заставил мысленно возвращаться к досадившему ей человеку. Эту же цель преследует Печорин, переманивая гостей, покупая ковер.

Вызывая досаду, недоумение, гнев, он заставляет преодолеть нейтральное отношение, равнодушие, безразличие. А логика поведения приобретает отточенную форму афоризма.

Успешность манипуляций зависит и от степени владения информацией. Для ее получения герой использует разные способы: наблюдение, подслушивание, анализ, рассказы других и пр. Печорин знает гораздо больше, чем предполагает его оппонент. Ни одно из его «открытий» не пропадает, он всегда находит, как использовать полученные сведения.

Манипуляция осуществляется и через общение. Причем отказ от него имеет даже более сильный эффект, чем его осуществление. Особенно если нежелание коммуникации никак не удается мотивировать.

Печорин демонстративно уклоняется от общения с княжной, и хотя у него были все формальные поводы, чтобы войти в дом Лиговских, он не знакомится с ними, не ищет случая быть представленным, чем поражает и задевает самолюбие девушки.

Знакомство состоится, когда уже сформируется стойкий интерес к личности Печорина, и произойдет это при крайне выгодных для него обстоятельствах: он выступает в роли благородного героя, спасителя. Поступок опровергнет уже сложившееся впечатление и вызовет чувство благодарности.

Еще один прием, в совершенстве освоенный Печориным, – заинтересовать разговором, увлечь им – и удалиться в тот момент, когда человек жаждет общения, продолжения разговора. Удалиться, оставив партнера со скучным, заурядным собеседником. Таким образом, возникает интеллектуальная, эмоциональная «зависимость» от Печорина, потребность в общении именно с ним. Такие моменты интимного, сокровенного, доброго общения есть в романе, и создает их именно герой (запись от 4-го июня).

Сам Печорин также станет объектом манипуляции. В «Тамани» его же оружие будет использовано, но уже против него. «Ундина» разыграет «влюбленность», чтобы заманить героя в море. И Печорин, предчувствующий подобное развитие событий, все же поддастся ее обаянию.

Итак, Печорин выстраивает свое общение, манипулируя человеком. Дневник выявляет осмысленность такой позиции. В отношениях Печорина с людьми всегда присутствует психологический расчет, все его действия и слова преследуют некую цель, даже случайность он использует с максимальной пользой для себя. Герой не дает воли эмоциям, преодолевает, подавляет их. Печорин хладнокровно ведет свою партию в диалоге, заставляя запутаться собеседника в его же чувствах, и всегда оставляет последнее слово за собой.

Максим Максимыч также оказывается в поле мощного воздействия Печорина. Не раз в споре с ним штабс-капитан оказывается в тупике, так как не находит контраргументов, однако проигрывает он только в словах, в системе доказательств: его чувство всегда протестует против логики Печорина, душой он не принимает его позиции.

Однако отношения Максима Максимыча и Печорина гораздо сложнее. Это диалог двух жизненных позиций, двух отношений к миру, людям, судьбе. Максим Максимыч и наблюдатель, и свидетель, и оппонент, и союзник, защитник Печорина. Ценность его мироотношения для Печорина проявляется хотя бы в том, что во всех повестях, кроме «Тамани», свою позицию он соотносит с позицией штабс-капитана, а разговором героев заканчивается роман. Образованное, цивилизованное, интеллектуальное сознание находится в постоянном диалоге с таким типом мировосприятия, которое можно определить как народно-патриархальное.

Как замечает С.Н. Дурылин, «Печорин показан в повести сквозь призму мысли, чувства и нравственного суда человека, ему противоположного – через «сказ» простого армейского служаки Максима Макси-

мыча. Это опять нарочито реалистический способ показа сложного характера через восприятие его в сознании обыкновенного человека, каких тысячи»[12].

Максим Максимыч как носитель народно-патриархального типа сознания

Среди многочисленных отзывов современников на роман Лермонтова обращает на себя внимание оценка Николая I. Книга, только что вышедшая отдельным изданием, наделавшая много шума в обществе, вызвавшая бурные споры: как безудержную критику, так и высочайшую оценку ее художественных достоинств – была передана Николаю его женой, которая, как доказывает Э. Герштейн, являлась почитательницей лермонтовского таланта[13]. Не приняв роман, Николай, однако, выделяет в нем такого героя, как Максим Максимыч. Чем же привлек самодержца штабс-капитан?

По мнению Николая, этот «благородный и такой простой характер»[14] появляется в романе как «надежда, так и не осуществившаяся»[15]. Характеристика тем более интересная, что во всех последующих литературоведческих трактовках образа акцент делался на этих же качествах героя, а если мнения критиков и монарха в чем-то и расходились, так только в определении его исторической роли. Как видим, император будущее страны связывал с таким типом людей, как Максим Максимыч, литературоведы же, как правило, видели в штабс-капитане лишь служаку николаевского образца.

В большинстве исследований о романе Максим Максимыч оказывался в тени мощной и незаурядной фигуры Печорина и рассматривался как герой второго плана. Между тем штабс-капитан вполне самостоятельная, самобытная фигура. С.Н. Дурылин пишет: «Для всего романа Максим Максимыч является как бы выразителем объективности, правдивости и здравого смысла <…> Личности Печорина и Максима Максимыча – контрастны по своему жизненному положению, психологическому содержанию и по месту, занимаемому ими в композиции романа, контрастны не менее, чем Дон-Кихот и Санчо Панса, эти образцы жизненного и литературного контраста»[16]. Ю. Айхенвальд высказывает та-

[12] *Дурылин С.Н.* Указ.соч. С. 17.
[13] *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М.: Худож. лит., 1976.
[14] Цит. по: *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. С. 62.
[15] Цит. по: *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. С. 62.
[16] *Дурылин С.Н.* Указ.соч. С. 103.

кое мнение: «Максим Максимыч не только противоположен Печорину, но и выше его. Этот заурядный штабс-капитан <…> действеннее и Печорина, и Демона, и всех эффектных и блестящих; он принадлежит к тем скромным героям жизни, которые на первый же зов ее откликаются подвигом, и не требуют награды, и не считают себя заслуживающими ее»[17]. Для Б.Т. Удодова этот герой – антипод Печорина[18]. Он пишет: «Образ же Максима Максимыча имеет в первую очередь самостоятельное значение как определенная жизненная позиция, принципиально важная не только, а возможно, и не столько для героя, сколько для автора. По отношению к Печорину образ Максима Максимыча может быть определен не как двойниковый, а как «парный» <…> Парные образы в полифоническом романе как бы представляют полюсы духовных исканий писателя, чего нельзя сказать о двойниковых парах»[19], и, как точно замечает К.Н. Григорьян, Лермонтов не «соизмеряет», а противопоставляет друг другу этих героев[20].

Печорин и Максим Максимыч – идеологические полюса романа. Важность, ценность мировоззренческих установок Максима Максимыча проявляется в том, что в те моменты жизни, когда у Печорина возникает необходимость проверить свою точку зрения позицией другого, он обращается к штабс-капитану как носителю народной нравственности, цельного взгляда на мир. При этом, как замечает Печорин, Максим Максимыч «не любит метафизических прений», он не склонен к рефлексии и спорам, его убеждения стабильны, устойчивы, естественны и органичны; Максим Максимыч не пытается критически переосмыслить свои взгляды. Его жизненные установки вырастают из самой жизни, они есть результат личного опыта и в то же время соотнесены с многовековой традицией. Это наглядно проявляется, например, в реакции Максима Максимыча на рассказ Печорина о Вуличе. Примечательно, что само слово «предопределение» как некая абстракция ему незнакомо, не входит в круг его понятий, ведь мышление Максима Максимыча конкретно, поэтому Печорину и приходится растолковывать собеседнику его смысл. Ответ Максима Максимыча состоит из двух взаимоисключающих суждений. Первое *(«Впрочем, эти азиатские курки часто осека-*

[17] *Айхенвальд Ю.И.* Заметка о «Герое нашего времени» // *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 102.

[18] *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

[19] Там же. С. 124.

[20] *Григорьян К.Н.* Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л.: Наука, 1975. С. 255.

ются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем») основано на его военном опыте, а развитие этой посылки, превратившееся в рассуждение о свойствах кавказского оружия, кажется, только уводит от темы разговора. Второе суждение неожиданно возвращает к непосредственному предмету разговора, при этом свою позицию штабс-капитан выражает поговоркой, народной мудростью: *«Впрочем, видно, уж так у него на роду написано»*.

В.Е. Хализев относит Максима Максимыча к «житийно-идиллическому» сверхтипу персонажей. По наблюдению ученого, одним из устойчивых, повторяющихся качеств данного сверхтипа является «активная, действенная устремленность человека к ладу, порядку, гармонии в собственной жизни и непосредственно близкой ему реальности»[21]. Организующее начало, умение создать вокруг себя свой мир, даже временному пространству придать устойчивые черты становится важнейшим качеством Максима Максимыча. В этом контексте не случаен акцент на одиночестве, бездомности штабс-капитана, который является таким же «странствующим» героем, как Печорин и повествователь (в тех частях романа, где Максим Максимыч выступает как действующий или рассказывающий герой – а это «Бэла» и «Максим Максимыч» – он всегда находится в пути, в движении или, как во второй повести, во время кратковременной остановки). Но одиночество Максима Максимыча не кажется безысходным и трагичным. Оно позволяет отчетливее выявить способность штабс-капитана хаосу бездомности придать некие отчетливые формы, внести в неустроенную жизнь «путешествующего по казенной надобности» офицера черты хотя бы относительного порядка и стабильности.

Созидательное начало позволяет преодолеть одиночество, а большую часть жизни проживший вне дома и родных мест Максим Максимыч не кажется бесприютным, заброшенным во враждебный, чужой мир, потерявшим почву и корни человеком. Напротив, даже в пути во время кратковременных остановок он умеет создать вокруг себя пусть и призрачный, но мир «дома». Достаточно вспомнить, как быстро изменил он быт офицера-повествователя во Владикавказской гостинице: «*Максим Максимыч имел глубокие сведения в поваренном искусстве: он удивительно хорошо зажарил фазана, удачно полил его огуречным рассолом, и я должен признаться, что без него пришлось бы мне остаться на сухоядении…»*

[21] *Хализев В.Е.* О типологии персонажей в «Капитанской дочке» Пушкина // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 149.

Итак, Максим Максимыч организует мир вокруг себя. Он конструктивен, ничего не разрушает, а создает и делает это естественно, без усилий.

Преодолевается одиночество героя и его отношением к людям. Максим Максимыч «открыт миру окружающих, способен любить и быть доброжелательным к каждому другому, готов к роли «деятелей связи и общения»[22]. Максим Максимыч отличается отзывчивостью, открытостью души, пытается «пригреть» любого, кто кажется ему беззащитным, нуждающимся в его поддержке и заботе, а если человек еще и моложе его, то опека штабс-капитана сродни отеческой.

Максим Максимыч ориентирован на другого, он прост в общении, при этом в его отношениях с людьми никогда не появляется панибратства, легковесности. Эти качества Максима Максимыча проявляются в мелочах, в незначительных и очень банальных поступках: например, в том, как штабс-капитан опекает в пути офицера, который, с его точки зрения, становится жертвой мошеников-осетинов, или в том, как встречает своего недавнего попутчика, ожидающего оказии *(«Мы встретились как старые приятели. Я предложил ему свою комнату. Он не церемонился, даже ударил меня по плечу и скривил рот на манер улыбки…»)*, или в том, как встретил Печорина, впервые приехавшего в крепость, какой заботой окружил Бэлу…

И даже если в его обращении иногда проскальзывает элемент превосходства, то не заносчивого и обидного для партнера, не унижающего его; это превосходство человека более опытного и лучше знающего жизнь на Кавказе, а следовательно, больше приспособленного к местным условиям. В эти моменты скорее проявляются альтруистические свойства души Максима Максимыча. Но, как правило, штабс-капитан оказывается обманутым в своих чувствах, забытым: заполняя свою жизнь заботой, воспоминаниями о других, отдавая частичку себя самого, он наталкивается на ответную глухоту. Открытость Максима Максимыча чаще всего односторонняя и безответная, что видно из истории его взаимоотношений с Бэлой (об этом с горечью вспоминает сам штабс-капитан), в этом же убеждает его и встреча с Печориным, поэтому и разражается он пассажем о неблагодарности молодых людей, и в данном случае ему не важны истинные причины холодности Печорина, Максим Максимыч их не поймет и не примет, для него они не станут оправданием.

---

[22] *Хализев В.Е.* Указ.соч. С. 147.

Не менее интересным в характере Максима Максимыча является и то, что он, военный человек, большую часть своей жизни отдавший службе, долг всегда ставивший выше собственных интересов, все же различает официальные и человеческие, доверительно-искренние отношения. Он понимает, что до человека скорее можно достучаться, воздействуя на его чувства. В те редкие в романе моменты, когда штабс-капитан выполняет служебные обязанности, он очень быстро преодолевает «официальную» стадию в отношениях с человеком, очень быстро вертикаль «командир – подчиненный» превращает в горизонталь дружеских отношений. Такие отношения для него изначально равноправны, в связи с чем тут же вспоминается пассаж Печорина о том, что в дружбе один – всегда раб другого. Когда Максим Максимыч узнает о похищении Бэлы, то испытывает неловкость от необходимости «предпринять какие-то меры». Понимая, что меньше всего ситуацию могут исправить официальные санкции, он в то же время не может отказаться от следования форме, «артикулу», однако само следование правилам позволяет ему не столько наказать, сколько самоопределиться, ведь как комендант крепости он должен проявить свое отношение к случившемуся. По сути, наказание Печорина позволяет ему «легализовать» пребывание в крепости Бэлы. И официальное не подавляет в нем человеческое начало, а может, и обусловлено им.

Максим Максимыч способен воспринять чужую точку зрения, встать на позицию другого. Чужое мнение для него самоценно, и даже если словесно он выражает несогласие с этой позицией, то не принимает ее как невозможную для себя, при этом оставляет за другим право думать и верить иначе. Максим Максимыч способен к состраданию и сочувствию. Примеров толерантности сознания Максима Максимыча в романе множество. Так, не принимая «моду скучать» для себя, он не исключает ее как возможное душевное состояние для другого, при этом настолько «впустил» в свое сердце «скучающего» человека, что и через пять лет во всех деталях помнит обстоятельства его жизни в крепости. Максим Максимыч находит для себя внутреннее объяснение тому, почему с Печориным всегда приходится соглашаться (и объясняет это его природными свойствами). К.Г. Григорьян обращает внимание на способность штабс-капитана очень верно передавать сложные психологические ситуации[23], однако следует заметить, что это качество, как правило, проявляется по отношению к вечным бытийным ситуациям (в

[23] *Григорьян К.Н.* Указ. соч. С. 185.

отличие от Печорина, который тонко передает оттенки сиюминутных психологических состояний).

Толерантность проявляется и в том, как Максим Максимыч существует в пространстве чужой культуры, осваивает ее: он знает язык, обычаи горцев, их менталитет, поэтому и смог адаптироваться в их мире. Однако чужая культура для него так и остается чуждой его внутренним установкам. Этим обусловлены реплики, содержащие негативные оценки местных нравов.

Максим Максимыч – носитель хорового сознания, а потому в его речи чаще звучит «мы», «нас», чем «я» (множественное число доминирует, например, в рассказе о событиях в крепости), а самая главная и занимательная история из жизни оказывается историей о другом. Рассказывая о Печорине, Максим Максимыч соотносит свои реакции по поводу событий с печоринскими проявлениями эмоций, и каждый раз его ожидания не оправдываются, формы выражения чувства Печорина обескураживают его.

Подобная ориентированность на другого, распахнутость сознания и души в мир – проявление человечности, душевной щедрости. Мировоззрение Максима Максимыча основано на христианской традиции, в критические, трудные минуты он способен преодолеть горе через молитву, через обращенность к богу. Именно это рождает и смирение перед судьбой, и приятие жизни ради нее самой, как данной богом. В.А. Грехнёв определяет такой тип патриархально-народного сознания как жизнеустремительное[24], оно – одно из коренных свойств русского национального характера. Не случайно С.П. Шевырев истоки личности Максим Максимыч находит в древней отечественной истории: *«Чистая, детская душа в старом воине! Вот тип этого характера, в котором отзывается наша Древняя Русь! И как он высок своим христианским смирением…»*[25].

Образ странствующего офицера

Исследователи говорят о «стереоскопичности изображения Печорина»[26], так как читательское представление о нем формируется на сопряжении разных восприятий, разных точек зрения. Одни из них принадлежат рассказывающим персонажам, а потому очевидны, другие

[24] *Грехнёв В.А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 23.

[25] *Шевырев С.П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 86.

[26] *Удодов Б.Т.* Указ. соч. С. 132.

передаются косвенно, через «посредников»: это оценки княжны Мери, драгунского капитана, Грушницкого (вспомним хотя бы слова, произнесенные во время дуэли), Веры (ее письмо) и др. При этом, как замечено, «…рассказывающий у Лермонтова может или вовсе не понимать истинного смысла событий, которым он был свидетель (Максим Максимыч в «Бэле»), или, оценивая личность другого, не видеть своего родства, своей близости к ней (офицер-рассказчик – Печорин, Печорин – Грушницкий). Предисловие к «Журналу Печорина» отмечено тем же нарочитым желанием отстраниться, иронически и бесстрастно оценить иную жизнь <…>. Читателю же очевидна общность, складывающаяся помимо субъективных желаний, как следствие принадлежности к одному времени, одному типу, «породе»»[27].

В первую очередь, представления о Печорине формируются на основе автопризнаний героя, оценок Максима Максимыча, автора (первое «Предисловие») и такого персонажа, которого чаще всего именуют «странствующим офицером». Определение это закрепилось с легкой руки С.Н. Дурылина, который не сомневается в принадлежности повествователя к военной среде. Однако в недавно переизданных комментариях ученого есть уточнение А. Аникина: «Роль повествователя в романе велика, но есть сомнения, что он офицер. Это определение Дурылин повторяет с учетом первой публикации в журнале «Отечественные записки», где значилось «Из записок офицера на Кавказе». Но все же роман как законченное произведение появился без этого указания, а в характере рассказчика и его беседах с Максимом Максимычем нет ничего, что указывало бы на офицера. Скорее даже, наоборот, многое изобличает штатского»[28].

С.Н. Дурылин, детально проанализировавший черновые варианты романа, последовательно помещает героя-рассказчика в офицерско-оппозиционный круг. Комментируя строку «И ты, изгнанница», думал я, «плачешь о широких, раздольных степях!..» (здесь и далее пунктуация сохранена. – И.Ю.), он пишет: «Обращение автора записок к метели – как к тоскующей и рвущейся на волю «изгнаннице» – принявшее форму стихотворения в прозе, – дает право думать, что этот офицер, подобно Печорину и самому Лермонтову, был подневольным кавказ-

[27] *Скачкова О.Н.* Эволюция повествовательной формы от цикла повестей к роману («Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова) // Актуальные вопросы современного лермонтоведения. Литературоведение. Киев: УМК ВО, 1989. С. 122.

[28] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 152.

цем, «изгнанником с милого севера в сторону южную»[29]. Таким образом, для Дурылина рассказчик не просто офицер, но офицер, сосланный на Кавказ, а если продолжить рассуждения в этом ключе, учесть, что он человек пишущий, то сослан не за дуэль или подобного рода дисциплинарный проступок, а за творчество, из-за убеждений.

Однако цельной концепции образа у С.Н. Дурылина все-таки нет, он ограничивается лишь разрозненными замечаниями и даже не включает завершенного параграфа по образу странствующего офицера в главу «Вокруг Печорина», как это делает в отношении Максима Максимыча, Вернера, Грушницкого, Бэлы, Веры. Отчасти это может быть объяснено тем, что он рассматривает героев, имеющих прямое отношение к событиям, изображаемым в произведении, повествователь же остается сторонним лицом, наблюдателем, его путь лишь на мгновение пересекся со странствиями Печорина, когда он стал свидетелем его встречи с Максимом Максимычем на владикавказской станции, но серьезного личностного контакта, кроме обмена репликами, между ними не произошло.

В. Мануйлов, автор другого комментария к роману, называет этого героя «офицером-автором путевых записок»[30], «автором». Однако последнее обозначение – «автор» – затрудняет понимание, так как при подобной номинации нет различения автора-Лермонтова и автора-путешественника, тем более что авторское слово вычленено в произведении, оно звучит в предисловии к роману. В характеристике персонажа (а он, напомним, ведет повествование в первой части произведения, во второй выступает как издатель, отобравший фрагменты из «Журнала» Печорина) В. Мануйлов следует за С.Н. Дурылиным. Он характеризует создателя путевых записок следующим образом: это «русский офицер, странствующий «с подорожной по казенной надобности», смотрит на кавказскую природу и кавказский быт глазами русского человека: «…и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякиванье русского колокольчика»[31], «странствующий, наблюдающий жизнь и записывающий свои

[29] Там же. С. 169.

[30] *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени / Предисловие В.А. Мануйлова. Комментарии В.А. Мануйлова и О.В. Миллер. – СПб.: Академический проект. 1996. С. 33.

[31] Там же. С. 35.

впечатления молодой офицер, образ которого явно автобиографичен»[32]. В связи с последним замечанием продуктивным представляется понятие «литературного автобиографизма», которое активно использует Л.И. Вольперт. Она разделяет понятия «литературная биография» и «литературный автобиографизм». Под первым понимается описание объективной реальности, под вторым – преломление фактов собственной жизни в художественном тексте[33]. С.Н. Дурылин также отмечает, что «рассказчик, который впервые знакомит читателя с Печориным и его жизнью, превращен из условного персонажа (как это обычно бывало раньше в романтических повестях) в совершенно реальный образ человека, принимающего участие в событиях, о которых он ведет рассказ»[34]. Однако эта мысль о «реальности образа» не развивается. В. Мануйлов то отождествляет автора записок с Лермонтовым (так формируется мысль об автобиографичности героя), то уподобляет его Печорину. Основания для этого – ведение записей и странствия по Кавказу. Но в романе нет никаких указаний на то, что рассказчик странствует не по доброй воле, что это вынужденное путешествие. А самоаттестация «мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности» – реалия из дневника Печорина, а не записок повествователя.

Совмещение кругозоров автора и рассказчика в комментарии происходит не раз. Например, в пояснении к портрету Печорина в главе «Максим Максимыч», где, как мы помним, выражена точка зрения «странствующего офицера», его видение, читаем: «У Лермонтова был свой метод. На него он намекает здесь, говоря: «…мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях». Этот метод применяет для распознавания людей и Печорин…»[35]. В качестве аргументации приводится ряд аналогий: одна из них – доминирование в описаниях таких черт, как зубы, глаза, и др. Итог размышлений: «Печорин … является таким же «физиологом», как и сам Лермонтов». Однако возникает вопрос, почему в этом фрагменте портрет Печорина приписывается Лермонтову, а не «странствующему офицеру». Да и литературные ассоциации в этом эпизоде (например, упоминание Бальзака) тоже намечают

[32] *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени… Комментарии В.А. Мануйлова… С. 33.

[33] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 223.

[34] *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени… Комментарии В.А. Мануйлова… С. 198–199.

[35] Там же. С. 259.

кругозор повествователя, так как именно в его сознании рождается сравнение Печорина с «бальзаковой тридцатилетней кокеткой».

Один герой, сам автор понимаются через другого, и выявляемые аналогии, общность в их мировоззрении и судьбе становятся для этого основанием. При таком подходе рассказчик не интересен как индивидуальность, не обретает плоть как «реальный образ» (вспомним мысль В. Мануйлова), а остается своего рода формулой, условностью.

При всех очевидных совпадениях в судьбах образ рассказчика нельзя признать автобиографическим: это, как и Печорин, и Максим Максимыч, герой типический. Он один из того поколения, над судьбой которого размышляет Лермонтов в романе. Думается, что реплика из авторского предисловия: «Ему [автору] просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал» – равно может быть отнесена и к Печорину (а именно о нем в данном случае и идет речь), и к повествователю. Это разные типы личности, сосуществующие в одном поколении. Данное обстоятельство обусловило и сходство биографий. Типичным было путешествие на Кавказ, и не только «по казенной», но и собственной «надобности». В. Мануйлов в своем комментарии дает обширную справку на этот счет[36]. По Кавказу ездил и опубликовал записки А.С. Грибоедов. А.С. Пушкин совершил поездку на Кавказ, итогом которой стало «Путешествие в Арзрум». Кавказ прочно ассоциировался с оппозиционностью, был «идеологической антитезой»[37] российской действительности. Типичным было и стремление вести записки, дневники[38]. Итак, все сходства внешние, внутренний мир героев принципиально различен. Автор записок воплощает другой психологический тип, другой тип отношений с миром, нежели главный герой. Пожалуй, самую развернутую характеристику этому персонажу дает А. Аникин в пояснениях к комментарию С.Н. Дурылина. Исследователь исходит из того, что в романе представлены «три основных характера: Печорин, Максим Максимыч и – скромный рассказчик»[39], «…он, скорее всего,

[36] *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени… Комментарии В.А. Мануйлова… С. 199.

[37] *Зотов С.Н.* Художественное пространство – мир Лермонтова. Таганрог: ТГПИ, 2001. С. 230.

[38] См.: *Чистова И.С.* Дневник гвардейского офицера // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 152–180.

[39] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 136.

бывший офицер и ближе всего – к самому автору…»[40], это позволяет ему сделать вывод о сходстве героя-рассказчика в «Герое нашего времени» с образом автора в «Евгении Онегине». А. Аникин воссоздает личностный и психологический портрет повествователя. В нем он выделяет такие доминирующие черты, как приятие жизни, созерцательность, склонность к наблюдению, пассивность, скромность, аскетичность, непривязанность к быту… Исследователь делает и такие наблюдения: «Он предельно вежлив, скромен и покладист, лишен всякой гордыни, подчеркнуто мягок и отзывчив»[41]; «Основное его поприще – пристальное внимание к жизни, к людям и их судьбам. Его самоопределение – всего лишь как *путешествующие и записывающие люди*. Но он, конечно, и мыслитель, философ нравственности, впрочем, далекий пока от решительных обобщений. Он готов принять жизнь во всем как она есть, без резкого анализа и основательных выводов. Он переживает и религиозный опыт…»[42]; «…он явно *ищущий* герой, формирующий свою личность. А пока, в поиске истины – тонко рисующий картины жизни»[43]; «При всем расположении к людям, он очевидно одинок и пребывает в постоянной грусти и задумчивости. Впрочем, суд его о людях достаточно четок, а порой жесток и откровенен»[44].

Итоговый вывод-вопрос, сделанный исследователем, таков: «Не стремился ли сам Лермонтов именно в рассказчике обозначить и еще одного героя своего времени, и вероятный поворот в своей собственной судьбе, с мечтаниями о грядущей отставке от воинской службы и, стало быть, о каком-то новом поприще? Не в таком ли облике думал возвращаться Лермонтов с Кавказа после ухода со службы?»[45]. С его точки зрения, странствующий офицер в сфере жизнестроительства **победил** Печорина, так как он сумел найти «зоны» взаимодействия с жизнью, не встал на путь разрушения.

Как видно из вышесказанного, А. Аникину удается избежать общих слов, формул при характеристике персонажа, показать, что само поколение разнообразно, это и позволяет ему рассматривать героя как «альтернативу печоринскому типу»[46] (подобно Максиму Максимычу).

---

[40] Там же. С. 134.
[41] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 134.
[42] Там же. С. 135.
[43] Там же.
[44] Там же.
[45] Там же. С. 136.
[46] Там же. С. 134.

Однако ряд наблюдений этого исследователя, а также его предшественников требуют уточнений. Так, например, А.Аникин говорит о пассивности героя, «даже вялости на фоне остальных»[47]. Действительно, этот герой не показан в активном поступке, как Печорин. Он не человек активного действия, как главный герой, однако обладает даром воздействия на другого, только делает это исподволь, ненавязчиво и незаметно. Проявляется данное качество в том, как он выстраивает процесс общения. В «Бэле» герой целенаправленно, тактично, деликатно сумел «разговорить» Максима Максимыча, направил беседу в нужном ему направлении, создал ситуацию, при которой рассказ начал осуществляться сам, естественным образом. Герой не форсирует события, находится в тени, и хотя заинтересован в рассказе, готов отказаться от своего желания.

Трудно согласиться и с тем, что повествователь – один из «лишних людей»[48]. С.Н. Дурылин пишет: «Максим Максимыч причисляет офицера-путешественника к тому же столично-дворянскому кругу, к которому принадлежит Печорин. У них, действительно, общий социальный паспорт и много общих психологических черт: «охота к перемене мест», тяга к природе, любовь к Байрону и пр. Поскольку личность офицера-повествователя проступает сквозь его рассказы, он также **принадлежит к числу «лишних людей»** (выделено мной. – *И.Ю.*), у него чувства и язык общие с Печориным и многие страницы его записок мог бы написать Печорин, как, в свою очередь, офицеру-путешественнику могли бы принадлежать страницы «Тамани» или «Фаталиста»[49].

Но то, что дает нам произведение, не подводит к выводу о принадлежности героя к данному литературному типу.

«Лишний человек» повержен скуке, хандре, которая есть следствие невозможности реализовать себя на каком-то жизненном поприще. Стремлением заполнить пустоту обусловлена и «охота к перемене мест». Действительно, повествователь-автор записок странствует, что-то гонит его из России на Кавказ, но нет указаний, что причина этого – скука, хандра, разочарованность в жизни, опустошение. Более того, герой находит сферу для самовыражения, реализации своих духовных потребностей – его жизнь наполнена литературой. Ему удается опубликовать записки, в которые вошел и «Журнал Печорина». Все, что попа-

[47] Там же.

[48] Я не берусь в данном случае рассуждать об удачности или неудачности обозначения данного социально-психологического типа.

[49] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 176–177.

дает в сферу его внимания, воплощается в художественную форму, и это не просто записки для себя, наброски для памяти. Записи ведутся с тем чтобы быть опубликованными, дойти до читателя. В «Бэле» есть деталь, показывающая, как пересоздаются первичные впечатления. Песню Казбича повествователь передает в стихотворной форме, при этом сам предупреждает читателя: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка – вторая натура». Литературный труд, взаимодействие с читателем, пусть и в редуцированном виде, но представлены в романе.

Есть еще один существенный момент, не позволяющий атрибутировать героя как «лишнего человека». Его жизнь дана в динамике: эволюция скрыта, смикширована, однако в романе отчетливо намечается прошлое (странствия по Кавказу) и настоящее (работа и издание романа о Печорине). Герой предстает перед читателем на разных этапах своей жизни: и когда осваивает новую для себя реальность, которая становится объектом изображения в литературном произведении (это этап отбора жизненных фактов, формирования сюжета возможного романа), и когда выпускает свое произведение в свет, делает его фактом литературы, ожидает откликов, диалога с читателем… Так намечается временная протяженность, а судьба героя предстает как незавершенная и неисчерпанная (на что указывает и возможность новых произведений). И динамика – это не тупиковый путь или блуждание по кругу, как у Печорина, а путь, ведущий его к людям. О том, что это движение не случайно, свидетельствует также заинтересованное внимание к чужой жизни, в частности к миру горцев[50]. «Лишний человек» погружен в себя.

Можно говорить о диалогичности сознания повествователя, которое проявляется, например, в обращенности к читателю[51], что также отличает его от монологичного Печорина, мысль которого сосредоточена на осмыслении движений собственной души и на поиске ответа на вопрос о своем предназначении.

---

[50] Как замечает на этот счет В. Мануйлов: «Это понимание психологии и обычаев других народов (как у Максима Максимыча. – *И.Ю.*) присуще и Печорину, и рассказчику, «странствующему офицеру», но не интуитивно, стихийно, а интеллектуально, рационалистически» [Мануйлов, 240].

[51] См. статью*: Афанасьева Э.М.* Образ читателя и феномен чтения в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия Уральского госуниверситета. № 41 (2006). Гуманитарные науки. Вып. 11. С. 35–45.

«Странствующий офицер» воплощает собой принципиально другой, нежели Печорин, тип сознания. Печорин – интуитивист. Он доверяет предчувствиям, смутным, неосознанным ощущениям, у него существует целая система предубеждений. Рассказчик, напротив, претендует на объективность, его повествование характеризуется «подчеркнуто-трезвым тоном»[52]. Он иронизирует над преданиями, легендами, укоренившимися в массовом сознании, о чем свидетельствуют ироничные реплики о Чертовой долине, о кресте, воздвигнутом Петром I. Упоминание о Гамбе, кресте показывает, как преодолевается книжное знание, как утверждается приоритет факта над вымыслом (что оказывается актуальным и в связи с проблемой творческого порядка: как создается роман; герой сюжет для своего произведения берет из жизни, его роман рождается из опыта, личных наблюдений, а не придумывается). В «Бэле» проступает и такой полемический литературный план: повествователь воспринимает Кавказ сквозь призму путевой литературы той поры, соотносит то, что написано, с тем, что познает сам. Трудно сказать, что первично: почерпнутые из литературы знания о Кавказе или непосредственные личные впечатления. Важно, что реальность не соответствует прочитанному, в существующих путевых записках много ложного, неточного, искаженного, фальсифицированного. Так возникает скрытая полемика и с жанром путевых записок, и со стереотипами, утвердившимися в массовом сознании. Так очерчивается взгляд человека, стремящегося точно и достоверно воссоздать увиденное (в этом и проявляется художественная установка на объективность).

В записках проступает взгляд человека, уже осмыслившего свои первичные реакции, впечатления, уже обретшего дистанцию по отношению к произошедшим событиям. Так анализ наслаивается на первичные ощущения, непосредственно переживаемое.

У повествователя иное, чем у Печорина, отношение к числу. Как издатель дневника главного героя, он сетует на отсутствие точных датировок в журнале[53]. Но их и не могло быть, ведь Печорин вел дневник время от времени, записи делал произвольно: либо по ходу осуществления событий, либо postfactum, по прошествии времени, когда появлялся

[52] *Удодов Б.Т.* Указ. соч. С. 143.

[53] Исследователи заметили, что нет и точности датировок в самом романе. Существуют два варианта датировок: в прижизненном издании романа и издании Б.М. Эйхенбаума (Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. М.–Л.: Гослитиздат, 1947–1948), которое дублируется в современных публикациях.

досуг, когда возникала потребность в такой записи, когда этому способствовали внешние обстоятельства: в крепости – скука, необходимость осмыслить произошедшее, в Пятигорске (на водах) азарт совершающейся интриги. Дневник создается для себя. Многие записи ведутся время от времени, с перерывами. Если запись делается по прошествии времени, то дата может быть забыта, помниться приблизительно. События могут выстраиваться по какой-то собственной хронологии, и внутреннее чувство времени может не совпадать в реальным, так и трансформируется истинная дата. Но точная датировка важна для издателя как биографа, как исследователя чужой жизни, то есть в том случае, когда возникает исследовательский подход по отношению к чужой личности. Отсутствие точных датировок приводит А. Аникина к выводу, что «Журнал Печорина» – «чисто художественное произведение, а не хроника реальных событий»[54]. А разветвленная система повторов, словесных совпадений, дублетных реплик из «жизненной» и дневниковой частей романа только утверждает его в этом мнении. Но коль скоро «Журнал Печорина» – вымысел, мистификация, возникает вопрос об авторстве. А. Аникин высказывает мысль, что автор путевых записок – Белкин. Идея эта, вероятно, восходит к такому наблюдению Л.Я. Гинзбург: «Он [образ «издателя» записок Печорина] ведь явно задуман в духе Белкина – как простой человек, человек здравого смысла и ограниченный своим здравым смыслом. А между тем по временам Лермонтов прорывается и говорит через «издателя» своим собственным голосом. Так в предисловии к «Журналу Печорина», где высказаны мысли, которые явно не по плечу «путешествующему офицеру»». При этом исследовательница замечает, что «речевой характеристикой Лермонтов от времени до времени напоминает, что в книге нет автора, а есть рассказчик»[55].

Однако то, как воспринимает Максим Максимыч своего попутчика, сами путевые записки показывают, что повествователь и Белкин – разные сознания, у них несовпадающий жизненный кругозор. Они оба записывающие героя. Но один – аналитик, имеющий широкий культурный кругозор, способный найти в жизни сюжет для романа, другой – лишь фиксатор чужих историй, «записчик». Один художественно пересоздает действительность, другой говорит об отсутствии этих способно-

[54] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 194.

[55] *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова // // *Гинзбург Л.Я.* Работы довоенного времени: Статьи. Рецензии. Монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. С. 564, 565.

стей у себя. Один интересуется «историями» (чем и является рассказ Максима Максимыча), другой ориентирован на «анекдот» (рассказы ключницы), и реакция на них у героев разная. Одного влекут новые впечатления, новый, экзотический, мир, чужая культура, обычаи, он их воспринимает, впитывает не только как этнограф, но и как художник, его представления о мире не статичны, а подвижны, это расширяющийся кругозор. Другой (Белкин) тяготеет к повторяемости, припоминанию обычного[56]. Различен и литературный контекст, формирующий их художественные вкусы: «Письмовник» Курганова у Белкина и литература, в которой изображается современный человек, у спутника Максима Максимыча.

Лермонтовскому герою важно увидеть свое произведение опубликованным, вступить в диалог с читателем. У Белкина есть тяга к писательству, но нет авторских амбиций, его печатное слово увидит свет только после смерти.

Образ странствующего офицера, как было сказано выше, создается с явной ориентацией на другого пушкинского героя – автора в «романе в стихах» «Евгений Онегин». Да и сам рассказчик дает в своем тексте намеки на этот литературный источник. Один из них – фамилия главного героя, которая является его изобретением: публикуя роман, он «переменил все собственные имена», и в этом контексте выбор фамилии приобретает особый смысл.

Героем романа «странствующего офицера», романа, выросшего из жизни, стал Печорин. Повествователь отделяет себя от Печорина не только как автор от своего творения: Печорин для него другой, не соответствующий «моему» тип личности. Эту загадку чужой личности, вслед за Максимом Максимычем, он и пытается разгадать. И для себя разгадывает. Но, как замечает Б.Т. Удодов, «точка зрения повествователя, его оценки даются с позиций «овнешненного», а потому и «закрытого», завершенного изображения Печорина как незаурядного, но конечного земного человека, в жизни которого смерть ставит точку его исканиям, стремлениям, «делам и приключениям», попыткам найти свое место не только в обществе, но и в мире, обрести смысл своего в нем существования. Внешняя биография Печорина, рассказанная повествователем, представляет собой историю несостоявшейся судьбы яркой, духовно богатой личности, жизнь которой заканчивается «ни-

[56] См. подробнее: *Юхнова И.С.* Провинциальный мир в контексте проблемы общения // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во Вектор ТиС, 2008. С. 328–341.

чем» – бессмысленной смертью на дороге из Персии, в которую неизвестно зачем он ездил. Таково, по сути, содержание «записок», «автором» которых является офицер-повествователь»[57]. Однако, на наш взгляд, можно говорить о том, что восприятие рассказчиком Печорина все же было подвижным. Есть «завершенность», оформившееся представление об этой личности, но истории так отобраны и так расположены, что «окончательный приговор» как бы дезавуируется зазвучавшим голосом Печорина. А потому и сам повествователь не дает однозначной, определенной оценки не только Печорину, но и всему поколению: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? – Мой ответ – заглавие этой книги. – «Да это злая ирония!» – скажут они. – Не знаю». Так завершает рассказчик свое предисловие к журналу Печорина. Истинное мнение остается скрытым, в последней реплике размышлений рассказчика сквозит все та же нерешенность.

Рефлексия

В.Г. Белинский в статье о «Герое нашего времени» 1840 года показал, какой тип сознания воплощен в романе: «Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и «хандрою», и «ипохондриею», и «мнительностью», и «сомнением», и другими словами, далеко не выражающими сущность явления, и что на языке философском называется **рефлексиею** (выделено мной. – *И.Ю.*)… В состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в каком действии: как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализируя его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение и какая их цель, и к чему они ведут, – и благоуханный цвет чувства блекнет, не распустившись, мысль дробится в бесконечность, как солнечный луч в гранитном хрустале…»[58]

---

[57] *Удодов Б.Т.* Указ. соч. С. 132.

[58] *Белинский В.Г.* Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1948. С. 612–613.

Такое состояние духа характерно для последекабристского поколения, к которому принадлежали любомудры, Лермонтов, Тютчев и т. д. Отличительной чертой их мышления стала философичность, обращенность в глубины сознания, души человека, самоанализ, рефлексия[59]. У Лермонтова «самосознание человека оказывается <…> основной проблемой образного постижения действительности, и эта проблема предстает в свете рефлексии высокоразвитой личности, субъективное выступает как объект художественного осмысления»[60]. Печорин как раз наделен таким типом сознания. С.Н. Зотов показывает, какой уровень рефлексии реализуется в каждой из повестей. Так, например, в «Бэле» «воплотилась главная черта личности Печорина в переживаемый им момент жизни: философски осознанная победительная активность»[61]. В «Княжне Мери» исследователь вычленяет такие уровни рефлексии, как процесс самообладания, когда происходит саморегуляция интеллектуально-волевой деятельности, и личностно-идеологический уровень, когда философское обоснование получает мысль о связи идеи и действия. Самый высокий уровень рефлексии, по мнению ученого, представлен в «Фаталисте»: здесь «прослеживается путь самосознания от рефлексии до абсолютного акта воли»[62].

Погруженность в рефлексию – естественное состояние Печорина, «самоанализ стал для него потребностью и привычкой»[63]. Мысль героя сориентирована на себя, на свое «я». Как пишет И. Серман, «журнал» (дневник) Печорина посвящен «самоанализам, он рефлектирует, он объясняет себе самому себя же и свои поступки»[64]. По сути, это общение с самим собой. А именно так понимается мышление в широком смысле. Как писал М.М. Бахтин: «Мышление, например, Платон понимал как беседу человека с самим собой»[65]; «при этом мышление как беседа с самим собою, в понимании Платона, отнюдь не предполагает какого-то

[59] Подробнее см.: *Анненкова Е.А.* «Дума» М.Ю. Лермонтова в литературно-философском контексте 1830-х годов // Литература в школе. 1997. № 6. С. 8–19; *Тоом А.Л.* Рефлексия в художественной прозе: Разбор романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Семиотика и информатика. М., 1985. Вып. 25. С. 136–152; а также указанные работы Сермана И. Дурылина С.Н., Зотова С.Н. и др.

[60] *Зотов С.Н.* Указ. соч. С. 227.

[61] Там же. С. 238.

[62] Там же. С. 237.

[63] *Серман И.* Указ. соч. С. 240.

[64] Там же. С. 190.

[65] *Бахтин М.* Проблема речевых жанров. С. 170–171.

особого отношения к самому себе (отличного от отношения к другому); беседа с самим собою непосредственно переходит в беседу с другим, никаких принципиальных граней здесь нет и в помине»[66].

В «Журнале Печорина» Лермонтов делает нас свидетелями внутреннего диалога, в котором сам герой оценивает свои поступки, судит себя, воспроизводит свои переживания, мысли. В его размышлениях есть отстраненность, есть взгляд на поток собственного сознания со стороны. По сути, те два человека внутри него, о которых он упоминает, не просто сосуществуют, а вступают в диалог. Б.Т. Удодов обратил внимание на такую особенность мыслительного процесса Печорина: «…для Печорина не менее характерен и самоанализ, протекающий синхронно сиюминутному процессу переживания или действия и впоследствии лишь воспроизводимый в записи. Часто этот вид самоанализа выступает в форме внутренней речи, которую еще Чернышевский именовал «внутренним монологом». Эти монологи порою настолько оформлены внутренне – словесно, что незаметно переходят в разговор с самим собою человека, находящегося в высшей степени взволнованности»[67].

Размышления, даже разведенные во времени, внутренне связаны между собой, а потому выстраиваются в некую единую линию. По сути, они намечают динамику внутреннего переживания, эмоции. Мысль, переживание захватывают, не оставляют, возникают вновь и вновь. Герой уходит в размышление. Внешние обстоятельства, природный фон, окружающие предметы – все уходит на периферию сознания. Вот, например, Печорин узнает о приезде Веры и записывает в журнале: *«Когда он [Вернер] ушел, ужасная грусть стеснила мое сердце. Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит!.. и как мы встретимся? И потом, она ли это?.. Мои предчувствия никогда меня не обманывали»*. Структура записи, которая фиксирует поток мыслей, представляет собой серию вопросов, в которых проигрывается ситуация возможной встречи. И только в самый последний момент возникает сомнение: она ли? Душа поверила, уже живет в ожидании встречи, но включается разум – и мысль получает другое направление («*Мои предчувствия меня никогда не обманывали*»). Этот внутренний диалог (именно диалог, потому что вопросная форма как бы предполагает ответ, который не вербализуется, но порождает новый вопрос) возобновляется, так как не исчерпан источник сомнений. *«Я углубился в виноградную аллею, ведущую в грот; мне было*

[66] Там же. С. 171.
[67] *Удодов Б.Т.* Указ. соч. С. 61.

грустно. Я думал о той молодой женщине с родинкой на щеке, про которую говорил мне доктор… Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках? Размышляя таким образом, я подошел к самому гроту». Как видим, размышление продолжается с того самого вопроса, которым завершилось в прошлый раз. О чем размышляет Печорин: о настоящем или прошлом? О возможной встрече с Верой или о том, что было пережито? Опять зафиксирован ряд вопросов, остающихся без ответа, однако отчетливо намечающих направление потока мыслей.

Л.И. Вольперт замечает: «Печорин <…> не просто маркирует факт самонаблюдения (он пишет в дневнике, что постоянно «дает себе во всем строгий отчет»), а стремится осмыслить привычку на метауровне, это образец рефлексии над рефлексией. Давать себе «строгий отчет, – записывает он в дневнике, – высшее состояние человека». Мысль дана на ценностном уровне, лаконизм афоризма, эпитет в суперлативе, все это – черты поэтики сентенции; оценка врезается в память»[68].

Исследователи говорят о «гамлетовском» типе сознания Печорина[69], который расчленяет чувство, все движения своей души подвергает беспощадному анализу. Мысль у него предваряет поступок, действие. На их взаимосвязь указывает сам Печорин: *«…идеи – создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует…»*

Печоринская рефлексия доминирует в романе, но и другие герои по-своему размышляют о себе, о происходящем с ними, так или иначе разлагают свое чувство, подвергают его анализу. Максим Максимыч тоже размышляет. Правда, это простейший, эмбриональный вид рефлексии, так как направлена она не столько на себя, на «свой» мир, сколько на другого. Объектом анализа становится не настоящее, а прошлое, уже пережитое, отложившееся в душе как яркое жизненное впечатление – это власть воспоминаний, которые не просто воскрешаются, а осмысляются, насколько это возможно. Настоящее же проживается без опустошающего самоана-

[68] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 238.

[69] *Грехнёв В.А.* Русский «гамлетизм» и философия действия в «Герое нашего времени» Лермонтова // Лермонтовский выпуск. № 7. Пенза: ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2004. С. 132–135; *Журавлева А.И.* Мотивы «Гамлета» в «Герое нашего времени» Лермонтова // *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 205–212.

лиза; поступки Максима Максимыча естественны; в своей поведенческой деятельности штабс-капитан ориентирован на норму, образец, ритуал. По этой причине у него не возникает потребности в «просчитывании» возможных последствий совершаемого поступка, да и от людей он не ждет иных, отклоняющихся от ритуала вариантов поведения. Любые отступления от стереотипа, следствием которых оказывается неожиданный поворот в развитии ситуации, опустошает его.

Автор путевых записок стремится не давать оценок, а сделать изображение максимально объективным, показать суть явления, обнажить жизненное противоречие. Свое «я» он скрывает за точным фактом, но эмоции все же прорываются. Так, например, описание метели исследователи рассматривают как стихотворение в прозе. Этот фрагмент больше, чем эмоциональный выплеск, обусловленный и неожиданными природными проявлениями, и одиночеством в чужой стране, и тоской по оставленному дому…

Рефлексия Печорина также во многом порождена внешними жизненными коллизиями, но сама реальность предстает на страницах дневника преображенной, так как очень ярко дают о себе знать ощущения, особенности восприятия самого Печорина. Все портретные, пейзажные зарисовки, все мимоходом набросанные житейские сценки – это действительность, отраженная его сознанием. Реальность многообразна, а потому и записи разноплановы. С.Н. Дурылин так характеризует состав «Журнала»: «Записи дневника Печорина строятся по нескольким типам: афористических заметок, моментальных психологических фотоснимков с самого себя, диалогов с Вернером и Грушницким, широких зарисовок с натуры (водное общество, бал в ресторации), торопливых, коротких памяток о случившемся (например, запись от 14 июня). Эта пестрота записей, уничтожая обычную монотонность дневниковых повествований, придает повести сложность и живость, позволяя провести через записи живую вереницу действующих лиц разного калибра и окраски»[70].

Мысль Печорина развивается прихотливо: то она сосредоточена на конкретном жизненном факте, то на смутных, плохо осознаваемых ощущениях, то прогнозирует события, то воскрешает давние, уже позабытые воспоминания. Для того чтобы мысль, направленная вглубь себя, вытеснила все впечатления от хитросплетений жизни, Печорину не нужен внешний стимул. Источником, исходной точкой его размышлений не всегда становится реальный жизненный факт. Именно поэтому днев-

[70] *Дурылин С.*Н. Указ. соч. С. 23.

никовые записи могут не содержать в себе рассказа о каком бы то ни было происшествии. Событием в этом случае становится сама рефлексия, сама потребность в размышлении о своем внутреннем состоянии, о побудительных мотивах поступков. Такова, например, запись от 14 июня *(«Я иногда себя презираю… не оттого ли я презираю других?..»*).

Рефлексия Печорина – динамичный поток эмоционального, интуитивного и рационального; субъективного и объективного. Она сложна, Печорин в частном стремится уловить универсальное, всеобщее и выразить свои наблюдения в отточенной словесной форме.

Способы переключения с внешнего на внутреннее в «Журнале» разнообразны. Размышление героя часто превращается в объяснение причин поступка, осмысление тех внутренних побуждений, которые и являются истинными мотивами поведения. При этом Печорин никогда не дает однозначного истолкования поступка. Разлагая на составные части свое чувство, он, как правило, выявляет множество мотивировок, и ни одна из причин не заменяет, не исключает других. Так, объясняя, почему он лжет Грушницкому после происшествия со стаканом, Печорин говорит о желании «побесить», о «врожденной страсти противоречить», о зависти – и без каждого из этих мотивов не возникло бы полной эмоционально-психологической картины.

Нередко Печорин просто фиксирует движения души, конкретные, сиюминутные ощущения, эмоции, даже не пытаясь объяснить их. Его поражает сам факт внутреннего отклика, «отзыва» на внешние впечатления, ибо спектр испытываемых им в данный момент эмоций непредсказуем, неожидан для него самого[71].

Переключение с внешнего на внутренне может осуществляться и через подхват слова, промелькнувшего в речи. Слово оказывается «зацепкой», которая дает новый поворот мысли[72].

Иногда Печорин волевым усилием прерывает поток «метафизических размышлений», которые далеко уводят от первоначального предмета рефлексии, и это отклонение от исходной точки размышлений происходит незаметно. Так, начало записи от 3 июня представляет со-

[71] «Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству. Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять…»

[72] Вот образец подобного переключения: «Таким образом, мои планы нимало не расстроились, и мне будет **весело…**

Весело!.. Да, я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут то…»

бой поиск ответов на вопросы, связанных с той «игрой», которую затеял Печорин по отношению к Грушницкому *(«Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь»; «Из чего я хлопочу?»*) Однако очень скоро Печорин абстрагируется от ситуации, от своего «я». Его вопросы приобретают отвлеченный, универсальный характер (о счастье, гордости, страстях), а ответы на них представляют собой отточенные афористические формулировки. Возвращение к «презренной прозе» происходит, на первый взгляд, немотивированно: Печорин, дистанцировавшийся от своих размышлений, увидел их как текст *(«Перечитывая эту страницу, я замечаю, что далеко отвлекся от своего предмета…»*), из-за чего разрушилась непосредственность, сиюминутность чувства – но когда возникает отстранение от написанного собственной рукой, продолжение размышлений в том же ключе становится невозможным.

Особое место в дневнике Печорина занимают фрагменты, которые представляют собой попытку встать на место другого, осознать возможное «чужое» восприятие, а также эпизоды, в которых герой воссоздает символическую картину своей души. В обоих случаях ситуация, на первый взгляд, конкретная утрачивает свою конкретность, приобретает универсальный, символический смысл. Говоря о своем сиюминутном состоянии или рисуя в своем воображении картину, Печорин по сути говорит о своих типичных ощущениях. Через единичное проступают устойчивые свойства его личности, выявляются доминанты характера, природные, а не сформированные средой и воспитанием черты натуры. Эти фрагменты дневника Печорина очень поэтичны. В них – не холодная логика тренированного ума, а яркая поэтическая вспышка тонко чувствующей художественной души. Вероятно, именно эти моменты имел в виду Белинский, когда писал, что в лермонтовском романе соединились «лирическая поэзия и повесть современной жизни»[73]. Ведь именно как нерасчлененный поток мыслей, чувств, ощущений, метафорических картин-зарисовок развивается сюжет многих лермонтовских стихотворений. В этом случае возникает иллюзия непосредственного, спонтанного рождения мысли. Один из самых ранних образцов такого рода развития поэтической мысли – стихотворение «1831-го июня 11 дня», внешняя форма которого напоминает дневниковую запись. Его построение отмечено некоторой хаотичностью, которая обусловлена сменой предмета размышления. Слияние разных тематических

[73] *Белинский В.Г.* Т. 1. С. 556.

кусков осуществляется на основе ассоциаций: медитация соседствует с метафорическими природными образами (цветок, море, горы и др.), и каждый раз такое переключение рождает новые повороты поэтической мысли. Такой же ассоциативный разбег мысли мы наблюдаем в стихотворении <«Валерик»>, лирический герой которого поначалу пытается спрятать, скрыть неуверенность, неловкость от того, что обращается с письмом к девушке, для чего и придает своему письму черты холодного логического рассуждения – так у него появляется слово «во-первых». Но вот рассказ получает направление, слова изливаются сами собой, и герой, погруженный в воспоминания о кровопролитном сражении, забывает перечислить другие пункты доказательства его права на общение с адресатом.

Как показала Л.И. Вольперт, Лермонтов решал задачу «эстетизации рефлексии»[74]. В связи с этим возникает вопрос о том, как осуществлялся в русской литературе подступ к изображению мыслительного процесса. Одним из первых образцов фиксации мысли как живого, спонтанного потока стали записки К.Н. Батюшкова «Чужое: мое сокровище». Текст этот не был знаком Лермонтову и современникам, тем интереснее совпадения, ведь такие, не обусловленные друг другом созвучия выявляют объективные тенденции.

Мысль как объект изображения в русской прозе
Цикл К.Н. Батюшкова «Чужое: мое сокровище»

«Чужое: мое сокровище» – записная книжка, в которую Батюшков заносил заметки, записи, конспекты прочитанных книг, фиксировал денежные расчеты, набросал план возможного труда о русской литературе. «Чужое» здесь соседствует, взаимодействует со «своим». Однако в современных изданиях публикуют только оригинальные записи Батюшкова, опуская конспекты и выписки из произведений Шиллера, Лукреция, Монтескье, Шатобриана и др.

Н. Зубков называет «Чужое: мое сокровище» «письмом в бутылке», адресованным не столько к современникам (ведь это – записная книжка, наброски для памяти и создавалась она не для публикации), сколько потомкам[75]. На эту мысль исследователя наводит обращенность ряда

[74] См. об этом главу «Печорин и его французские «собратья»» в книге: *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 213–246.

[75] *Зубков Н.Н.* Опыты на пути к славе. О единственном прижизненном издании К.Н. Батюшкова // *Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С.* Свой подвиг со-

записей к адресату, вдруг возникающие апелляции к собеседнику. Как знать, не этим ли обусловлено стремление развеять мифы, опровергнуть ложь, возникающую в связи с событиями, участником которых был сам Батюшков, и личностями, которых он знал и любил. Поэт пытается донести правду. А вместе с тем размышляет об особенностях человеческой природы, о том, что есть творчество, каким может быть литературный процесс. Так собственная жизнь становится объектом рефлексии, обретает потенции художественного факта. В записной книжке происходит первичная переработка внешних событий и событий внутренней жизни, опробование их как возможной основы будущих текстов. Спонтанность и непроизвольность мысли провозглашается как художественный прием: *«Давай писать набело impromptu, без самолюбия, и посмотрим, что выльется. Писать так скоро, как говоришь, без претензий; как мало авторов пишут…»*[76].

В этом контексте интересна запись Батюшкова <мая 3-го 1817>. В ней происходит первая проба пера подобного рода, осуществляется первая попытка фиксации собственных мыслей в их живом течении, но автор тут же сталкивается с трудностью: *«Итак… Но вот уж я и в тупик стал. С чего начать? о чем писать?»*[77]. Оказывается, нащупать тему, зафиксировать мысль очень непросто. И вот когда осознается этот тупик, действительно, начинается воспроизведение непосредственного процесса мышления. Автор заклинает себя: *«Рассуждай!»*. О чем? О себе. И вот «машинально» в сознании мелькнуло «чужое слово»: *«Et voila` comme on `ecrit l`histoire!»*. Реплика Вольтера рождает воспоминание, и перо вдруг обретает легкость, создается портрет Раевского, опровергается миф о его «поступке римлянина», растиражированном изданиями и людской молвой, и тут же это свойство характера подтверждается, но уже отсылкой к другому эпизоду из жизни генерала. Завершается запись следующим пассажем: *«Вот что я намарал не херя. Слава богу! Часок пролетел так, что я его и не приметил. Я могу писать скоро, без поправок, и буду писать все, что придет на ум, пока лень не выдернет пера из руки»*[78].

вершив: О судьбе произведений Г.Р. Державина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского. М.: Книга, 1987. С. 321.

[76] *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. С. 35.

[77] Там же. С. 35.

[78] Там же. С. 39.

В результате изначально заданной художественной установки – свободного изложения, экспромта – в записной книжке возникает интересный принцип варьирования одних и тех же тем. Его можно сравнить с приемом, который используется в музыке: намечаются темы, которые развиваются, начинают взаимодействовать, переплетаться. Это объяснимо, ведь записная книжка создавалась в небольшой промежуток времени, в ней как раз и звучат те идеи, настроения, которые вынашивались Батюшковым в его деревенском уединении. Мысль возникает, постепенно углубляется, получает новые смысловые обертоны, оттачивается; это и мимолетные замечания, и развернутые размышления, а мы, читая эти записки, становимся свидетелями рождения и кристаллизации мысли. В результате как основные намечаются такие темы: я, мой внутренний мир («мое»), двойственность человеческой природы, творчество, правда и ложь в жизни, факт и вымысел.

Вот как оформляется в дневнике тема двойственности человеческой природы. Она заявлена уже в самом начале. В записи <«Мое»> Батюшков фиксирует такое наблюдение: *«Я заметил, что посреди великих чувств дружбы и любви имеются какие-то искры эгоизма, которые рано или поздно разгораются и дружбу и любовь пожирают. Одна добродетель, но твердая и постоянная, и деятельная, может погасить их»*[79]. А позже, рассказывая о Раевском, замечает: *«У него есть большие слабости и великие военные качества»*. И это уже наблюдение о парадоксальности конкретной незаурядной личности.

Эти фрагментарные, мимоходом брошенные наблюдения в очередной записи получают формульное воплощение, в ней выявлена динамика восприятия человеком существа человеческой натуры: *«В молодости мы полагаем, что люди или добры, или злы: они белы или черны. Вступая в средние лета, открываем людей ни совершенно черных, ни совершенно белых; Монтань бы сказал: серых. Но зато истинная опытность должна научиться снисхождению, без которого нет ни одной общественной добродетели: надобно жить с серыми или жить в Диогеновой бочке»*[80].

В записи «С какой стороны ни рассматривай человека и себя в обществе, найдешь, что снисхождение должно быть первою добродетелию…» провозглашается принцип: «Брань пороку, прощение слабости!» Это новый подход к оценке человека. Порок – устойчивое свойство характера. Слабость – ситуативное проявление свойств лично-

[79] *Батюшков К.Н.* Т. 2. С. 34.
[80] Там же. С. 40.

сти. С пороком «живут», он руководит поступками человека; слабость можно в себе изжить. Собственно, об этом и говорит Батюшков: *«Надобно быть снисходительну и к себе: сделал дурно сегодня – не унывай: теперь упал – завтра встанешь. Не валяйся только в грязи»*[81].

Батюшков понимает личность человека не как некую схему, не как нечто однолинейное – человек для него изначально противоречив. Даже в плане труда о русской литературе слышен отголосок этой же мысли. Личность и творчество Шишкова должны быть раскрыты, по замыслу Батюшкова, в таком ракурсе: *«Его мнения.* ***Он прав, он виноват*** *(выделено мной. – И.Ю.). Его противники…»*[82]. Как видим, и здесь человек (творец, идеолог) понимается как сложная, внутренне конфликтная сущность. В данном случае, как и в случае с Раевским, это не отвлеченные, абстрактные наблюдения, а оценка деятельности конкретной исторической личности. Отсюда недалеко до понимания себя как двойственной натуры. Кульминацией этих размышлений является очерк «<…> N.N.N.» Черное и белое, доброе и злое: как сосуществуют они в характере человека, какая из сторон является истинной? Батюшков констатирует, ведет самонаблюдение, создает свой внутренний портрет.

Этот очерк не случаен, ведь подготовлен он как размышлениями о двойственности человека, так и попытками создать свой портрет, разобраться в собственном «я». В уже упоминаемой записи <мая 3-го 1817> набросан автопортрет, представляющий перечисление собственных черт, среди которых и физические особенности, и поведенческие качества, и особенности характера.

Еще один важный акцент в теме двойственности сделан в следующей за «<…> N.N.N.» записи *«Сен-Аламбер (или Ларошфуко) решительно сказал…»*. Батюшков спорит с «чужим» мнением. Его позиция: *«Часто лучшие свойства сердца называются слабостию людьми непрозорливыми»*[83]. Пример с Сократом показывает, что внешние проявления слабости не есть истинная слабость. Батюшков, таким образом, разводит видимость и сущность, показывает, что невозможно судить о человеке только по внешним формам его поведения, кроме того, сами внешние проявления могут получать разную мотивацию и трактовку.

Другая лейтмотивная линия в «Чужое: мое сокровище» – столкновение легенды (мифа) и реальности (факта). Эта линия оформляется буквально в первых же записях. За размышлением о том, «что писать в про-

[81] Там же. С. 42.
[82] *Батюшков К.Н.* Т. 2. С. 44.
[83] Там же. С. 51.

зе», следует своеобразная прозаическая эпитафия графу Павлу Александровичу Строганову – и это уже жизненный факт, события собственной биографии: воспоминания о военной службе в «снегах Финляндии», о «снисхождениях» графа по отношению к поэту, о доброте, исходящей от этой личности. Не раз Батюшков возвращается в своих воспоминаниях и к легендарной личности Раевского. По сути, поэт стремится выступить летописцем, ведь он был очевидцем и участником важнейших исторических событий. «Я видел» – вот лейтмотив записи, посвященной Раевскому: *«видел падение Москвы, видел войну 1812, 13 и 14, видел и читал газеты и современные истории. СКОЛЬКО ЛЖИ!»*[84].

Ложь противопоставляется факту, поэтому в дневнике встречаются записи, в основе которых – простая фиксация событий (вот одна из них: *«В прекрасных садах Швенцина и потом, в трактире местном, я видел в первый раз Ланского и Ушакова. Генералы оба, и оба убиты в 1814, под Лаоном, если не ошибаюсь. Блюхера видел в первый раз во Франкфурте-на-Майне, потом в сражении под Бриенном. Клейста в Богемии и под Лейпцигом часто. Цитена в Ноллендорфе часто. Шварценберга – везде. Славного Воронцова я видел в окрестностях Парижа»*[85]), поэтому часто воспроизводятся рассказы, свидетельства очевидцев (например, рассказ Дмитриева о Державине).

Батюшков выявляет механизм лжи. В записи «У Сенеки было несчетное множество костяных столов…» он показывает, что пристрастие, амбиции творца как раз и становятся источником фальсификации: *«Лагарп на него [Сенеку] жестоко нападает, а из комментаторов Юст-Липсий. Справлюсь с ними. Но Лагарпу нельзя во всем верить. Он человек пристрастный. Дидерот пожаловал Сенеку в Сократы, – то как не бранить его Лагарпу?»*[86].

В «Чужое: мое сокровище» Батюшков рассматривает прозу как основу для стихотворного произведения. Для него эти записки не самодостаточны, не имеют самостоятельного значения. Он размышляет: *«Для того чтобы писать хорошо в стихах – в каком бы то ни было роде, – писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а просто для себя. Я часто испытывал на себе, что этот способ мне удавался: рано или поздно писанное в прозе пригодится»*[87]. Таким обра-

[84] *Батюшков К.Н.* Т. 2. С. 36.
[85] Там же. С. 40–41.
[86] Там же. С. 34.
[87] Там же. С. 40.

зом, проза – своего рода творческая лаборатория, попытка «ухватить» мысль, дать ей первичное словесное воплощение. В лирике Батюшкова этого периода (1817 год), действительно, выражены идеи, которые впервые фиксировались в дневнике. Однако современным читателем цикл «Чужое: мое сокровище» воспринимается иначе: не как вторичное явление и не только в связи с лирикой Батюшкова, а как экспериментальный собственно прозаический опыт, который отразил назревавшую в русской литературе потребность в новом прозаическом языке, новых темах, новых типах повествования, в котором впервые была представлена попытка передачи нерасчлененного, спонтанного потока мысли.

В 1830–1832 гг. А.Ф. Вельтман в «Страннике» использовал этот же принцип ассоциативной связи разнообразных в тематическом и жанровом отношении фрагментов.

Роман А.Ф. Вельтмана «Странник»

К «Страннику» вполне приложимы определения, данные Пушкиным своему роману в стихах: «свободный роман» и «собранье пестрых глав». Рассказчик в романе Вельтмана не фиксирует свое внимание на одном предмете, теме, сюжетной линии (интрига как таковая в нем занимает явно периферийное положение), а следует за «крылатым воображением», поэтому постоянно переключается с предмета на предмет, подхватывает родившуюся вдруг ассоциацию, воспоминание, в результате одна за другой следуют главы, контрастные по интонации, настроению, тематике. Как замечает Б.Я. Бухштаб, «эффекты «Странника» извлекаются не из слаженности и стройности элементов, но из контраста и борьбы их. Основной принцип – создание шероховатостей, несовпадение, трение элементов»[88]. Реализуется этот принцип через усложнение, на первый взгляд, традиционного сюжета. Герой отправляется в путешествие, которое, с одной стороны, оказывается мистификацией, ибо рассказчик не покидает пределов своей комнаты, а путешествует по карте, поэтому существенную роль начинает играть его воображение. С другой стороны, путешествие имеет реальную основу: в нем отражаются те впечатления от службы в Бессарабии, которые хранит память рассказчика. Смысл странствия, в которое отправляется герой, раскрывается в его реплике: *«Покуда вы ходите по местечку и по некоторой части прошедшего времени…»*. Погрузиться в карту – погрузиться в прошлое. Так начинают взаимодействовать два временных и эмоциональных по-

[88] *Бухштаб Б.Я.* Первые романы Вельтмана // Русская проза. Л., 1926. С. 198.

тока: прошлое (заключающее около десяти лет жизни рассказчика) и настоящее, при этом настоящее набрасывает иронический покров на события прошлого. В результате происходит раздвоение образа рассказчика. Прежде всего, в сознании читателя возникает образ ленивца, жизнь которого ограничена комнатой, домом. Он не хочет покидать родные пределы, а потому совершает свое путешествие по карте. Это герой-мечтатель, для которого воображение оказывается реальнее действительности. Это герой, наделенный воображением «пылким», «крылатым» и одновременно с тем творящим. Это художественный тип сознания, потому что ему дано с помощью воображения материализовать то, что на карте имеет вид условных обозначений, домыслить, облечь в конкретно-чувственную форму некую абстракцию. Вместе с тем герой-рассказчик – реальный путешественник, стойко переносящий суровые дорожные испытания, природные катаклизмы, осваивающий новый, чуждый ему мир. Его жизнь регламентирована «служебными надобностями». Но ими не ограничивается, ведь герою интересно то, что его окружает, а потому он пытливо всматривается в новую, незнакомую ему среду.

Рассказчик одновременно и исследователь, и художник. Он изучает местность и составляет топографическую карту (то есть укладывает в схему то, что воспринимает в действительности), и в то же время он схему «оживляет», «вдыхает» в неё жизнь. Потому и его сознание изначально противоречиво, двойственно: это сознание ученого и творца. В главе «52 дня 8-го» А.Ф. Вельтман совмещает два представления об одном и том же явлении: *«Всякий ученый путешественник обязан умно и подробно отвечать на вопросы о той земле, которую он измерял расстоянием ног своих. Но, несмотря на это, если я буду писать, напр., о Бессарабии, что она лежит между такими-то и такими-то градусами широты и восточной долготы, что она граничит с такими-то и такими-то государствами, лесом, дорогами и т. д., что её населяют такие-то жители, что в ней столько-то цынутов, или уездов, то, мне кажется, подобным описанием я отобью хлеб у географии – этого я не хочу делать; я скажу только, что Бессарабия лежит на земном шаре в виде длинной фигуры, склонившей главу свою на отрасль Карпатских гор и призывающей в объятия свои родную Молдавию»*.

И если внимание рассказчика-топографа сосредоточено на предмете исследования (Молдавии, Бессарабии), на том новом, что он узнает об окружающем мире, то «мечтатель» легко преодолевает границы, расстояния, а сама карта теряет определенность, поэтому возникает вопрос,

по какой же карте он путешествует. Первое впечатление, что перед ним топографическая карта, которую когда-то, во время службы, он и создавал, так как на ней детально воспроизводятся особенности местности. На то, что это детальная топографическая карта местности, указывает и такое замечание повествователя: *«Что может быть лучше подробной, верной карты? во время войны – для стратегических соображений полководца, для дислокации войск офицеру Генерального штаба, а мне – для спокойного ученого путешествия. Люблю окинуть одним взглядом поприще, на котором был, есть и буду!»*. И действительно, рассказчик «видит» на карте вполне реальный пейзаж: каменистые тропинки, пещеры, повороты речек, растительность по их берегам, большие и маленькие местечки и селения, отдельно стоящие замки. Он «меряет её [карту] циркулем по масштабу 5 верст в английском дюйме». Вместе с тем на этой же карте изображены Франция и Испания (*«Видите ли… О неосторожность… какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водою на карту!.. но думал ли я когда-нибудь, что столкну его локтем с Перинейских гор?»* – представьте себе размеры такой карты, где вся Европа, Турция были бы изображены в указанном масштабе!). Временами перед героем не карта, а глобус.

Таким образом, перед рассказчиком – несуществующая карта, а «поприщем, на котором был, есть и буду», для него оказывается весь мир, себя же он иронически уподобляет творцу, управляющему миром, которому доступно единым взором охватить беспредельные пространства, в мгновение преодолеть любое расстояние, а также перенестись в другие времена, эпохи, культуры. Подобной распахнутостью в вечность, беспредельность обусловлены размышления рассказчика о хаосе и гармонии Вселенной, времени, развитии человечества и т. д. – то есть метафизический план произведения.

Герой «прочитывает» карту как топограф, расшифровывая условные обозначения, но, как и любая схема, карта не только показывает, но и скрывает. Восстановить впечатления, ощущения, утраченные подробности помогают память и воображение. Так в роман входит личный опыт, личные переживания – возникает автобиографический пласт, при этом повествование строится таким образом, что переключения с мистифицированного путешествия на автобиографическое почти не заметны, не осознаются, более того, сознательно «затушевываются» автором. «Многообразный реально-исторический и вымышленный материал дается

нераздельно. Намеренно затрудняется понимание того, где здесь подлинная история, а где проявление авторской иронии»[89].

В «Страннике» впечатления, которые рождаются в процессе рассматривания карты, взаимодействуют с теми впечатлениями, которые могли возникнуть только от погружения в реальную действительность. Вследствие совмещения реального жизненного опыта, рефлексии над ним и мистификации в романе обозначается два стилевых потока: стиль точного документального повествования (стиль путеводителя) и субъективная струя. Этнографические, историко-культурные, географические, мифологические сведения включаются в текст на основе ассоциаций или как уточняющие подробности. «Картина», мысль, раз возникнув в воображении рассказчика, не оставляет его, вновь и вновь проявляется в его репликах, тем самым и осуществляется связь между главами. В XXIII главе Дня 3-го в сознании рассказчика возникает такая картина: *«От с. Чорны к Сахарне страшно ехать по берегу Днестра; несколько верст дорога идет по скалистому скату, покрытому кустарником. Дорога так узка, что если мысленно предположить, что съехались на ней два экипажа, то все действие умственного организма головы вдруг остановится, подобно монголам пред Китайской стеною»*. Эта возникшая в воображении рассказчика ситуация «потянула» за собой справку о средствах передвижения молдаван: *«Народные экипажи в Молдавии называют каруцами; их два рода: конские и воловьи. – Первые так малы, как игрушки, а другие построены не на шутку и так велики, что две съехавшиеся могут загородить не только обыкновенную дорогу, но и дорогу в Тартар, которой будет сделано, со временем, особенное описание, ибо Мильтон и Данте не представляли маршрута, составленного Орфеем»*. Первая фраза этой главы задает тон сухого научного повествования, но буквально сразу же рассказчик сбивается, не выдерживает стиль до конца – происходит возвращение к той ситуации, которая породила данную этнографическую подробность, и одновременно преодоление этой ситуации, так как она обрастает литературными и историко-культурными ассоциациями. Даже когда кажется, что первоначальная «картина» стерлась из памяти, забыта рассказчиком, она нет-нет да и напомнит о себе: герой еще не раз уточнит, проедет ли

[89] Такое наблюдение над структурой повествования в другом романе А.Ф. Вельтмана – «Кощей бессмертный» – делает А. Чернов, и это замечание справедливо по отношению к первому роману писателя. (См.: *Чернов А.В.* О романе А.Ф. Вельтмана «Кощей бессмертный» // Русская литература. 1987. № 2. С. 105).

его экипаж по дороге. Таким образом в романе намечаются почти все важнейшие сквозные тематические линии (о времени, о хаосе и гармонии, о любви, о творчестве и т. д.). Возникнув в бытовом контексте как реакция на житейскую мелочь, «идея», мысль начинает развиваться, варьироваться. Погружая её в определённый историко-культурный контекст, рассказчик приходит к выводу, что в мире нет ничего, что уже не получило бы своего словесного воплощения, приходит к мысли об исчерпаемости и вместе с тем неисчерпанности тем, мотивов. Показательна в этом отношении глава 26 3-го дня: *«В начале 1828 года, после сытного обеда, я подсел было к карте, но глаза мои стали коситься на Турцию, и я заснул.*

Послушайте, что снилось мне:

Я видел, будто на коне

Летел пред страшными рядами <…>

Я бы сказал здесь кое-что о наездниках турецких, о необходимости иметь во все время войны, и даже во время войны с турками, добрую лошадь, хорошую саблю, верный пистолет, меткий глаз, твердую руку, небоязливую душу и тому подобные мелочи; но об этом намекал уже и Монтекукулли, и потому я обращаюсь к тому, об чем никто не намекал или очень мало намекали. Но есть ли подобная вещь в мире? – это только шутка! – В руках писателя все слова, все идеи, все умствования подобны камушкам калейдоскопа. То же самое всякий перевернет посвоему, выйдет другая фигурка, и – он счастлив, ему кажется, что он её выдумал.

Бедный мир! как всё старо в тебе. Сколько лет Солнце волочится за Землей! вот платоническая любовь! вот постоянство! Что, если на старости лет Земля свихнется с истинного пути? – пропало человечество от огненных объятий Солнца!» Как видим, структура главы традиционна для «Странника»: бытовая ироническая подробность выливается в рассуждение рассказчика на темы творчества, которое в свою очередь завершается ироническим допущением – нарушен вселенский порядок. В этом смысле и то воображаемое путешествие по карте, которое совершает рассказчик, также не авторская выдумка, свидетельство чему указание на «Путешествие Анахарсиса» аббата Бартелеми, который «также ездил по картам и книгам, объехал всю Грецию и посетил глубокую древность».

Так выявляется главная особенность мышления рассказчика – ирония, проникающая в «тексты», которым она изначально чужда (в частности, имитирующие путеводитель).

Ирония проявляется и в том, что повествование, приобретающее некоторую логику, вдруг обрывается, рассказчик сбивается на пустяки, мелочи, в его «мечту» вторгается быт, что рождает иллюзию спонтанности речи, спонтанности мысли. Автор как бы воспроизводит все повороты мысли, внутренних размышлений рассказчика и в то же время бытовой фон, «прозаические» подробности: *«Чтоб не без пользы совершить путешествие по Арктическому и Антарктическому полушарию глобуса, представляющего Землю, то должно вести подробную опись всем попадающимся на глаза предметам; например: NB. Пример здесь был; но я половину примера стер, а другую выскоблил. Мне не понравился он по своей обыкновенности; впрочем, подобные примеры можно всегда найти в старых календарях, в счетах, в отчетах, в памятных и записных книжках»*. Так рождается ощущение «болтовни», незаданного словесного высказывания, а если учесть, что размышления часто перебиваются диалогическими ситуациями (как бытовая сценка и как диалог с читателем), то становится понятным, почему роман оставлял у одних современников писателя ощущение «калейдоскопичности», хаотичности повествования, а у других – «оригинальности, искусства рассказа» (Н. Полевой). Современники говорили об особом – «поэтическом» – «искусстве рассказа» Вельтмана. П.В. Нащокин писал о романе и его авторе: *«Высокое Воображение – поэт а ля Байрон – а не записки молодого офицера»*, В.К. Кюхельбекер считал, что *«Странника» просто невозможно читать, как читают прозу, а должно перебирать, как собрание лирических пиес и эпиграмм»* и т. д. Зачастую читатели, исследователи дублировали знаменитую пушкинскую фразу «роман требует болтовни» применительно к «Страннику»: в «Воспоминаниях о Бессарабии» Л.Н. Майков писал, что в «Страннике» «мало географического и очень много полушутливой, полугрустной болтовни, а порой и глубоких замечаний», Н. Полевой отмечал, что «поэт <как будто> спешит высказать всё, что ясно и неясно у него в голове, все, что он знает, что слышал, что думает», а Т. Роболи в статье «Литература «путешествий» также обозначает повествовательную манеру Вельтмана как «болтовня»[90].

Установка на «болтовню», воспринятая Вельтманом у Пушкина, обусловила калейдоскопичность как принцип организации повествования. Но этот принцип имеет и более глубокий смысл: он связан с темой творчества, которая проясняет вельтмановскую философию писательского труда. В уже цитировавшейся главе 26 3-го дня в размышлениях

[90] Подробный обзор точек зрения на роман содержится в цитировавшейся статье Ю.М. Акутина.

повествователя возникает сравнение труда писателя с калейдоскопом. Новое, в представлении рассказчика, есть бесконечное варьирование, использование уже существующего, когда-то найденного; новизна состоит в сочетаемости тем, идей, образов, а потому индивидуальное сознание обречено на то, чтобы «пробираться» через лабиринты чужих сюжетов, мыслей и в то же время пребывать в иллюзии, что «страннику» открывается новая, до сих пор неизвестная грань мира. Таким образом, творчество – великая иллюзия самопознания и познания мира, как иллюзией оказывается и то путешествие, в которое отправляется герой романа.

Таким образом, странствие – открытие давно существующего, но не известного рассказчику; странствие – движение в пределах своей судьбы, когда извечные жизненные коллизии получают индивидуально-личностное воплощение. Не случайно любовь героя к замужней даме (событие личной судьбы) помещается в общечеловеческий контекст. Задолго до того как эта автобиографическая линия обозначится в сюжете романа, этот мотив зазвучит через включение античного сюжета. В главе 37 (день V) запись в памятной книжке (*«после долговременного отсутствия забвение встречает неожиданный возврат взором ненависти»*) вызывает в сознании повествователя воспоминание о Трое: стихотворный фрагмент получает «обытовленную» трактовку, как бы «проверяется» современными реалиями, современным сознанием.

Калейдоскопичность, фрагментарность повествования обусловлена также сюжетными особенностями. Сюжет романа – внутренняя жизнь, движение мыслей, ассоциаций героя-повествователя. В его сознании взаимодействует как минимум четыре смысловых потока. Первый условно можно назвать потоком судьбы. В нем сходятся события прошлого и настоящего: служба в Бессарабии, любовь к замужней даме (прошлое) и жизнь ленивца мечтателя, совершающего путешествие по карте (настоящее). Второй поток – поток культуры. Текст «Странника» усыпан литературными, мифологическими, историческими, этнографическими, культурными и т. д. реалиями. Третий поток – внутренний мир героя, его размышления о смысле жизни, о происходящем вокруг него, философские размышления о времени, хаосе и гармонии Вселенной и т. д. Четвёртый поток – линия творчества: повествователь – прежде всего художник, создатель романа, он вступает в диалог с читателем, пародирует литературные приемы (включает несколько предисловий, как и в “Евгении Онегине”, помещает их не в начале текста, а в неожиданных местах; апеллирует к традиции, но с тем, чтобы нарушить её, не оправдать ожиданий – см. 8-й день, глава 59, например).

Архитектоника «Странника» – сочетание прозаических и стихотворных фрагментов, графическое оформление некоторых глав (например, главы 64 IX дня) – также является проявлением принципа калейдоскопичности, как и вставные эпизоды (диалог Октавия Августа и Овидия Назона в теплице Пантеона, фрагменты поэмы «Странник» и т. д.).

Своеобразным путеводителем по тексту романа становятся «Оглавления» частей романа. Так же, как карта, по которой путешествует рассказчик, позволяет ему воскресить прошлое, а условные обозначения на ней оказываются знаками реалий действительности, «Оглавления» направляют читателя в путь по вымышленному пространству романа, дают его общий абрис. В «Оглавлениях» соединились все «камушки калейдоскопа» как намеченные темы, мотивы (те же условные обозначения), которые затем и получат свое воплощение, материализуются в процессе повествования.

Подобный принцип организации повествования позволяет Вельтману обозначить типичные для романтизма антитезы внешнего и внутреннего, мечты (фантазии) и действительности, жизни и творчества. На первый взгляд, писатель отдает приоритет мечте, фантазии, но сама «мечта» у него вырастает из жизни, личного опыта, пережитого, поэтому снимается антитеза как таковая, жизнь и мечта, творчество связаны между собой, взаимообусловлены.

Исповедь как элемент художественного произведения

Эти примеры показывают, что в литературе идет поиск способов изображения внутреннего мира, мыслительного процесса. Еще одним способом, позволяющим показать, как человек воспринимает свой поступок, оценивает свою жизнь, является исповедь героя. В ней скрещиваются две традиции: религиозная и литературная. Не случайно в русской литературе первой половины XIX века исповедь стала одним из основных способов самовыражения личности. Романтическая поэма часто разворачивалась как исповедь героя (вспомним хотя бы «Шильонского узника» В. Жуковского, «Войнаровского» К. Рылеева, «Мцыри» Лермонтова и т. д.). В романтической повести исповедь, по замечанию Ю.В. Манна, занимала кульминационное положение, так как позволяла выявить «все главные вехи романтического отчуждения» личности[91], представить её собственную трактовку тех причин, которые сделали неизбежным разрыв этой личности с миром.

[91] *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 229.

В романтическом произведении исповедь героя появлялась в кризисные моменты его жизни, становилась поворотной точкой в развитии действия, была тем последним словом, которое выявляло духовные горизонты личности, представляло её абсолютно, без остатка. Внешние факты биографии героя получали психологическую мотивировку, обнаруживалась их истинная подоплека.

Через исповедальное слово личность вступала в диалог с Универсумом, индивидуальное сознание как бы преодолевало замкнутость, становилось открытым, обращенным к той надличностной силе, в диалог с которой оно и вступало.

Исповедь позволяла «свести» земное и сакральное, ведь в исповедальном слове проявляются уникальный духовный опыт личности, взлеты и падения человеческой души, её ошибки, грехи, сомнения и чаяния; «исповедь возникает как самоотчет души, как снятие границ историчности и вечности, как Совесть»[92].

Исповедь по природе своей такое высказывание, в котором скрещиваются прошлое, настоящее и будущее. Разворачиваясь в настоящем, она отражает то внутреннее состояние, в котором пребывает человек, но обусловлена его прошлым опытом, ведь настоящее состояние души – результат всей предыдущей жизни личности. Вместе с тем сам факт исповеди мотивирован устремленностью человека в будущее. Исповедь возникает только тогда, когда человек осознает невозможность продолжать жить так, как живет в настоящий момент, когда он ощущает потребность оглянуться на своё прошлое, осмыслить его, и начать новую жизнь с очищения, к которому приходит через покаянное слово исповеди.

Русский реалистический роман продолжил традицию обращения к исповеди как форме самовыражения личности. Исповедальное слово звучало в «Евгении Онегине»: это и монологи-исповеди Онегина и Татьяны (правда, в них исповедальное слово утрачивало свою абсолютность, так как исповедь превращалась в проповедь), и преддуэльные стихи Ленского, имеющие явный исповедальный смысл, и те лирические отступления, в которых автор обращен к своей судьбе, своему духовному опыту. Сильны исповедальные мотивы и в «Повестях Белкина» (яркий пример тому – «Выстрел»).

Исповедь в «Герое нашего времени»

В «Герое нашего времени» исповедь осуществляется как в форме устных монологов главного героя, обращенных к собеседнику, так и в

[92] *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 26.

форме дневниковых записей. В «Журнале Печорина» сильны такие обязательные для исповеди элементы, как самокритичность и «сокрушение сердечное», поэтому дневник героя становится не только «записками для памяти», но и своеобразным духовным «автопортретом». В нем Печорин осмысливает личную судьбу и пытается выразить свои представления о мире, человеке, предопределении, при этом общие закономерности бытия он выводит из анализа личного духовного опыта.

Исповедь в романе звучит чаще всего тогда, когда Печорин оказывается в кризисной внутренней ситуации, когда в его сознании в который раз возникает мысль о невозможности преодолеть судьбу, вырваться из замкнутого круга разочарования и отчаяния, когда новая попытка обретения внутренней гармонии оборачивается крахом. Исповедь появляется, когда герой утрачивает надежду на возможность «душевного исцеления», не случайно она становится поворотным моментом в развитии действия. Всякий раз после исповеди события приобретают необратимое течение, словно самопризнанием Печорин провоцирует приближение развязки, суть которой состоит в разрешении той жизненной коллизии, которую сам же герой и создал в надежде воскресить душу для чувств, добра, любви. Как правило, исповедь предваряет встречу Печорина со смертью, но каждый раз смерть проходит рядом, забирая другого, и смертельный исход спровоцирован вторжением Печорина в чужую жизнь.

Именно в такой (кризисный) момент своей жизни Печорин в откровенном исповедальном монологе впервые приоткрывает потайные стороны своей души Максиму Максимычу. Исповедь эта возникает как ответ на упреки в охлаждении к Бэле и не содержит в себе ни самооправдания, ни уверений в намерении разрешить возникшую жизненную коллизию. Поэтому слово Максима Максимыча достигает не той цели, какая преследовалась: штабс-капитан услышал неожиданное для него признание, которое выявило тупиковость, необратимость, а потому и трагичность ситуации.

Исповедь Печорина, внешне адресованная Максиму Максимычу, все же обращена больше к себе: в ней герой пунктирно намечает свою «духовную» историю, обозначает доминанты своего характера, выявляет истоки, которые сформировали его личность. Впервые в романе зазвучит истинный голос Печорина (пусть и в двойной передаче) – тем самым обозначится тип его мышления. Мысль героя «мечется» между полярностями, не допускает полутонов, переходных ситуаций – отсюда кризисность, критичность мышления Печорина.

Обращает на себя внимание и то, что герой, с одной стороны, избегает однозначных оценок и толкований (*«…у меня несчастный характер: воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал, не знаю…»; «глупец я или злодей, не знаю…»*), с другой стороны, категоричен и беспощаден в самооценках. Отчасти поэтому некоторые высказывания Печорина противоречат друг другу. Так, например, избегая в исходном тезисе четкого обозначения причин, сформировавших его характер, в финале самопризнания он все же достаточно определённо говорит о влиянии на него внешней среды (*«…во мне душа испорчена светом…»*), но вслед за тем перечисляет те свойства своей натуры, которые имеют природную основу (*«воображение беспокойное, сердце ненасытное»*).

В этой исповеди намечается очень важная для романа антиномия, смысл которой состоит в поиске ответа на вопрос: что определяет свойства личности: надмирная, надличностная сила – Бог – (и тогда человек не отвечает за то, что несёт в мир) или же общество, его взрастившее, условия воспитания (и тогда вина – личности ли, общества – осязаема).

По сути, в исповеди Печорин говорит о том, как возникает его разобщение с миром, как, осваивая разные жизненные сферы, меняя увлечения и роды деятельности, он постоянно приходит к одному тому же внутреннему итогу – разочарованию и опустошению. Пустота и порождаемое ею состояние скуки – вот главные побудительные мотивы печоринских поисков новых форм деятельности. В основе всех поступков героя лежит стремление заполнить пустоту, найти такой род занятий, который захватил бы душу, позволил преодолеть скуку. Отсюда и безудерж в осваивании жизненного пространства, и метания в поисках своей жизненной сферы. Остановить, прекратить эти поиски Печорин не в состоянии. Даже когда героя настигает очередное разочарование, в его душе продолжает жить вера в «последнее средство» (об этом он и говорит Максиму Максимычу: *«осталось последнее средство: путешествовать» <…> «авось где-нибудь умру на дороге!»*)

Через покаяние (чем по сути и является исповедь) человек всегда приходит к очищению. Осознание греховности позволяет преодолеть грех, найти путь к добру и свету. Но состояния души Печорина исповедь не изменяет: в нем не рождается чувство просветления, освобождения от груза собственных пороков и ошибок. Признаваясь в своем «несчастном характере», Печорин не преодолевает его в себе, не избавляется от того, что тяготит душу, а несет весь груз прошлого опыта с собой в будущее. Может быть, потому что Печорин не ставит перед со-

бой такой цели, ибо изначально не верит в возможность перерождения. Исповедь в устах Печорина оказывается таким самоотчетом, когда герой неожиданно спокойно, без особой аффектации сообщает о «болезни своей души», анализирует свой характер, но заведомо не верит в возможность иного, благотворного для себя исхода.

Исповедь всегда предполагает покорность, смирение личности перед высшей мудрой силой. Но печоринское «смирение» особого рода. В исповеди он, действительно, не восстает против той несправедливой логики жизни, в которой не раз убеждался на своем жизненном опыте, не стремится опровергнуть сам ход вещей. Он констатирует. Между тем «смирения», «покорности» не случается уже потому, что Печорин не избегает столкновений с жизнью и людьми, стремится к противоборству с миром, вступает в поединок с судьбой. Смиренно, как данность он принимает разрушительные свойства своей натуры (вспомним многочисленные замечания Печорина по поводу своей роли в событиях: *«камень, брошенный в мирный круг честных контрабандистов», «топор в руках судьбы», «необходимое лицо пятого акта»* – в них акцентируется зависимость, подчиненность, несамостоятельность героя в поступках и действиях) и подчиняется такому порядку вещей. Поэтому результатом исповеди становится углубление того разрыва с миром, о котором он и говорит. Не случайно вскоре за первым самопризнанием Печорина последует смерть Бэлы, разрешившая ту ситуацию, благотворного выхода из которой Максим Максимыч, например, не представляет.

Первая исповедь Печорина рождается случайно, непроизвольно, как реакция на внешнее слово. Также непреднамеренна и вторая «исповедь» Печорина – перед княжной Мери. Надо сразу оговориться, что по поводу этого эпизода дискутируют больше всего. Причем споры сосредоточены в основном вокруг вопроса о том, истинно ли данное самопризнание Печорина, что представляет собой эта исповедь? «Откровенный, беспощадно правдивый рассказ о себе самом… трезвый, нелицемерный отчет перед собственной совестью, безбоязненное, проникающее до самых глубин души обнажение ее сокровенных движений, ее верований и мечтаний»[93] или же она не более чем один из способов покорения сердца молоденькой девушки[94], «ход шахматиста, превосходно разыг-

[93] *Виноградов И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 215.

[94] *Титов А.А.* Художественная природа образа Печорина // Проблемы реализма в русской литературе XIX века. М.-Л., 1961. С. 96.

рывающего свою партию»[95]? Ю. Айхенвальд делает такое точное замечание: «исповедь лицемерна», «хотя в то же время есть в ней немало вероятного»[96]. А современный исследователь С.Н. Зотов подытоживает: «…эти сомнения [в искренности Печорина – *И.Ю.*], по-видимому, в каждом случае касаются не существа высказывания, не характера, в них проступающего, а лишь обстоятельств, при которых монологи произносятся; их можно назвать «ситуативными» сомнениями»[97]. Однако если проанализировать обстоятельства, спровоцировавшие это признание, то возникает вопрос: можно ли прочитывать этот эпизод в исповедальном ключе?

Сам Печорин называет этот монолог не исповедью, а «эпитафией» второй, лучшей, но погибшей половине его души. И к такому определению сути монолога стоит присмотреться более внимательно. Вспомним ситуацию, которой спровоцирован этот монолог Печорина.

«Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выказывал смешные, а после дурные стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и окончил искренней злостью. Сперва это её забавляло, а потом испугало.

– Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок… Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, – я думаю, это вам не будет очень трудно.

– Разве я похож на убийцу?..

– Вы хуже.

Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид…»

Динамика печоринского настроения в этой сцене – от насмешки к злости, а смена настроений отражается в слове: от легкой остроумной игры – к саркастическим высказываниям, злым «эпиграммам». «Игра» открывает княжне истинную суть Печорина, и явившейся ей лик оказывается не просто страшным – ужасным. То, что сначала развлекало, теперь страшит. Обрывая поток «искренней злости», княжна сравнивает язык Печорина с ножом убийцы. И переключение диалога с «других» на «себя» не меняет настроения героя, о себе он начинает говорить все с тем же чувством «искренней злости».

---

[95] *Левин В.* Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество Лермонтова. 150 лет со дня рождения. М., 1964. С. 279.

[96] *Айхенвальд Ю.И.* Указ. соч. С. 99.

[97] *Зотов С.Н.* Указ. соч. С. 231.

В своем монологе Печорин развивает реплику княжны «вы хуже» [убийцы], а высказывание строит следующим образом: каждый виток его мысли сводит воедино то, что было в его характере от природы, и то, что формировалось в нем под воздействием среды. В результате выявляется страшная логика самовоспитания: Печорин избавляется от природных, врождённых свойств души, взамен же появляются их страшные «двойники-уродцы», в характере формируются те «дурные свойства», которые «читали на лице», но «которых не было». В результате природная скромность трансформировалась в скрытность, чувствительность – в злопамятность, способность любить – в способность ненавидеть и т. д.[98] Перед княжной Мери, действительно, открывается внутренний мир убийцы, точнее самоубийцы, так как уничтожает Печорин себя, то лучшее, что было в его душе. Причина, побудившая Печорина к изменению лучших свойств своего характера, коренится в отношении к нему общества, в оглядке на точку зрения «других». Поэтому было бы естественно, если бы Печорин обрушил свой гнев на общество, но этого не происходит. Всю ответственность он возлагает на личность, потому что именно человек делает выбор. Парадоксален и тот факт, что «убивая» себя, личность отвоевывает право воздействовать на общество, мстить ему. С природным же набором качеств человек оказывается не защищенным от социума.

В этом эпизоде проявляется карнавальное восприятие смерти. Сквозь смех проступает трагизм жизни. Не случайна в этой связи и форма эпитафии, выбранная Печориным. *«Многим все вообще эпитафии кажутся смешными, мне же нет, особенно когда вспомню о том, что под ними покоится»*, – говорит герой и тем самым обращает внимание на двойственность жанра. Такое пародийно-комическое восприятие эпитафии характерно для интеллектуального сознания начала XIX века. Надгробные надписи (чем и является эпитафия по своей сути) зачастую вызывали улыбку у воспринимающего их человека из-за сло-

[98] В «<Предисловии к изданию поэмы «Наложница» [«Цыганка»]>» Е.А. Баратынский пишет: «…не все пороки имеют вид решительно гнусный. По большей части наши добродетели и злые начала так смежны, что нельзя провести разделяющей линии между ними» – и приводит стихи Панара: «Избыток холодности – это равнодушие, избыток деятельности – неугомонность, избыток суровости – лукавство, избыток бережливости – скупость, избыток смелости – безрассудство, избыток услужливости – низость, избыток доброты превращается в слабость, избыток гордости превращается в высокомерие и т. д.» [*Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2000. С. 337].

весной беспомощности, которая, однако, выражала искреннюю боль утраты, из-за несоответствия слова и истинного чувства (вспомним, например, пушкинскую формулу «по старом рогаче вдовицы плач амурный»). Комическое проступает и в автоэпитафиях, и там оно обусловлено мыслью о неизбежной, но пока еще далекой смерти. Вспоминается и арзамасская традиция шуточных похоронных обрядов, надгробных речей, эпитафий на литературных «староверов»[99].

В обоих рассмотренных нами случаях исповеди Печорина спровоцированы внешним воздействием на его сознание, являются реакцией на «чужое слово». Только последняя, третья исповедь обусловлена внутренней потребностью героя высказаться (а ведь в канонической исповеди сам человек оказывается инициатором разговора о себе). Здесь нет исповедника, нет собеседника, перед которым герой кается в грехах, – перед Печориным чистый лист его дневника. Так исповедальное слово в «Герое нашего времени» преодолевает «голос» и обретает «письмо». Эта исповедь рождается в ожидании смерти, ведь как бы ни был Печорин уверен в себе, случайности он не исключает (*«…что, если его [Грушницкого] счастье перетянет? если моя звезда наконец мне изменит?..»; «Что ж? умереть так умереть! потеря для мира небольшая…»*). Однако в ней нет покаяния, а есть осознание того, что стало причиной саморазрушения. По сути, Печорин впервые в романе называет свою главную ошибку, осознает, в чем состоит его главный грех: *«…я не угадал <своего> назначения».* Раз не угадана цель, значит, осуществляется не та судьба, которая была возможна, а та, которая была навязана как внешними обстоятельствами (обществом), так и своеволием Печорина. Избавление от собственной «природы» и ведет к разрыву с миром, к невоплощенности судьбы. Может, потому так внимателен герой к разного рода знакам судьбы (о чем свидетельствует, например, его вера в приметы, предсказания, предчувствия), может, потому постоянно с каким-то мистическим чувством вступает он в поединок со смертью, что стремится обрести утраченную связь.

В романе есть эпизод, в котором герой на мгновение эту связь обретает, но возможным это становится, когда Печорин не в состоянии мыслить, подвергать каждый свой шаг, каждый свой помысел жесткому самоанализу. Это момент величайшего потрясения: *«…я остался в степи один, потеряв последнюю надежду; попробовал идти пешком – ноги*

[99] См. в работах: *Вацуро В.Э.* В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас. Сб.: В 2 кн. Кн. первая. М., 1994; *Гиллельсон М.И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974.

мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал.

И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся». Ситуация, описанная Печориным, воспроизводит древний обычай – «исповедь земле»[100]. По сути, в герое в этот момент воскресает то, что он же в себе и уничтожил, – «лучшая половина» его души. Этот момент мог бы стать поворотным, но очищения не происходит: включается разум, и мысль разрушает то, к чему приблизилась душа.

Таким образом, исповедь в устах Печорина не становится событием, ведущим душу к очищению, а следовательно, и к возрождению.

Важность вопроса о «божьем промысле», о вере в романе подчеркивается разными способами, в том числе и через использование такой мифологической ассоциации, как авгуры.

«Разговор авгуров»

Авгуров Печорин упоминает, когда характеризует стиль своего общения с доктором Вернером: *«Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлечённых предметах очень серьёзно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились довольные своим вечером».* Во всех комментариях к этому фрагменту лермонтовского романа дается культурологическая справка, кто такие авгуры. О.В. Миллер показала, что возможным источником сведений об авгурах являются мемуары Джакомо Казановы[101]. Однако остается непроясненным вопрос о том, какое смысловое поле рождает это сравнение, почему именно такой тип общения становится для Печорина «оптимальным».

Главное в общении авгуров – ложность, неистинность слова. Между действительностью и ее речевым выражением нарушена связь; слово не отражает реальность.

---

[100] См. статью: *Кононенко Е.Ю.* Поклонение земле как один из лейтмотивов произведений Ф.М. Достоевского // Внутренний строй литературного произведения. Владимир, 2001. С. 35–50.

[101] *Миллер О.В.* Еще раз о «цицероновых авгурах» // Тарханский вестник. Вып. 17. Пенза, 2004. С. 26–28.

Другой принципиальный момент – это общение многослойное и заведомо игровое. Жрецы знают «правду» о сути бытия; им, посвященным, ведома истина, которая не может быть донесена до простого, обыденного сознания. И суть этой истины – в отсутствии тайны. Ритуал скрывает НИЧТО, а вместе с этим выявляет ложность идеи о божественной сущности мира.

Авгуры – мистификаторы. И смысл этой мистификации – защитить профанное сознание, которое не справится с тем, что его существование не осенено божественным присутствием. Отсутствие высшего смысла жизни, божественного присутствия в бытии – это та идея, которая способна сокрушить, разрушить установившийся миропорядок. Смысл существования самих авгуров, таким образом, состоит в сотворении мифа, поддержании иллюзий в сознании человечества, в развитии фиктивного знания.

Человек в «Герое нашего времени» живет в плену иллюзий, вымысла и предубеждений[102]. Он мучительно ищет ответ на вопрос о цели своего существования. Печорин размышляет: *«…зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные…»* – однако в этом контексте не угаданная героем цель – химера, ее нет изначально. Отголосок этих же настроений слышится в раздумьях Печорина, навеянных созерцанием звездного неба: *«…мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!... И что ж? эти лампады, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит* ***с участием, хотя немым, но неизменным****!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастия,*

[102] Подробнее об этом см.: *Юхнова И.С.* Способы изображения события в «Герое нашего времени» // Преподавание и изучение русского языка и литературы в контексте современной языковой политики России. Материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. РОПРЯЛ. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2002. С. 262–264.

потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою…» Сознание современного человека как раз избавлено от химер и иллюзий. Он, как и авгуры, знает, что нет «предназначения высокого» для отдельной личности, нет изначальной, высшими силами заданной цели ее прихода в мир. Однако в человеке живо страстное желание обретения такой цели, веры в то, что всё в мироздании взаимосвязано. Тем более что в его жизненной практике всегда наступает момент, когда он во всей полноте ощущает эту связь (в романе неоднократно воспроизводятся эпизоды абсолютного слияния человека с природой: это, например, такая рифмующаяся ситуация, когда человек оплакивает утрату сокровенного, дорогого). Вместе с тем человек, усвоивший скептицизм рационального знания, всячески скрывает интуитивное стремление к таинственному, запредельному. Именно поэтому свои размышления об отвлеченных предметах он переключает в иронический регистр. Адекватной формой для этого и оказывается общение авгуров. Подобная словесная игра осуществляется между Печориным и Вернером, так как такой способ общения возможен только между двумя равноправными сознаниями, причем это должно быть сознание поэта, но вместе с тем и «скептика и материалиста» – иными словами, оно должно быть внутренне противоречивым, мечущимся между двумя полюсами.

Главное условие для развития процесса общения в этом ключе – полнейшее взаимопонимание, умение «прочитывать» тайное в душе собеседника, обоим это понимать, но при этом не высказывать, а лишь обозначать это понимание косвенным образом (каковым и становится смех, улыбка).

Вот воспоминание Печорина о первой встрече с доктором:

«Я встретил Вернера в С… среди многочисленного круга молодёжи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

– Что до меня касается, то я убеждён только в одном… – сказал доктор.

– В чём 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.

Все нашли, что мы говорим вздор, а, право, из них никто ничего умнее этого не сказал».

Серьезный философский разговор, способный заинтересовать ум, дискредитируется смеховым финальным акцентом. Герои, захваченные спором о сущностных вопросах бытия, переводят его в несерьезный план, тем самым лишают смысла весь ход своих размышлений. Смеховая концовка избавляет их от необходимости поставить точку в метафизическом разговоре и тем самым определить свою истинную позицию. Для Печорина безусловны лишь две идеи (о рождении и смерти), которые невозможно опровергнуть. А. Аникин отмечает «весомость и величие постоянной мысли о смерти как единственной истине» и замечает по этому поводу: «Своего рода заведомо, сознательно безнадежным сопротивлением этой мысли становится постоянное самоутверждение личности, доказательства своей значимости и воли – мелочные, приведенные чаще всего в контрасте с величием смерти (вроде манипуляции нарочито слабейшими людьми, часто так младшими и его возрасту, а также зверьми и вещами! <…> Но под знаком смерти Печорину вообще безразлично, как он проживает на свете, и все его дерзости – уступка чувствам, причем заведомо никчемная»[103]. На наш взгляд, все же Печорину небезразлично, как он проживает жизнь, иначе он не вопрошал бы о том, зачем она ему дана и какую роль приходится ему выполнять в замыслах судьбы, не иронизировал бы над этим высшим, возможным смыслом. Кроме того, для него безусловны все-таки две мысли: о рождении и смерти. При этом он расставляет следующие акценты: в «прегадкий вечер» – родился, в «прекрасное утро» – умру[104]. Жизнь мыслится им как испытание, смерть как избавление. Но это в публичном споре, перед собеседником Печорин иронией дезавуирует те мысли, которые спонтанно и непроизвольно рождаются в уединении, которые беспощадно и честно излагаются им в «Журнале». Так в романе начинают

[103] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 89.

[104] Ср. зафиксированное литературой и фольклором восприятие жизни и ее этапов: утро – детство, юность, зрелость – день, старость – закат. Т.о., смерть – ночь, темнота, бездна. У Лермонтова иначе: жизнь – ночь, мрак, который обречена преодолевать душа. Это восприятие отразилось уже в раннем творчестве поэта: душа приносится ангелом на землю из своего истинного мира. Рождение, обретение физической оболочки как раз и есть смерть, гибель того состояния, когда душа пребывала в гармонии и согласии с миром.

резонировать слово сокровенное, интимное – и слово публичное, слово напоказ.

«Смеховое» завершение спора дискредитирует серьезное, разрушает, уничтожает возможный смысл. Человек убежден в ложности слова, но жизненная практика показывает обратное: слово материализуется, обретает плоть в поступке, действии, событии (этим объяснятся большое доверие Печорина к предчувствиям, предубеждениям, предсказаниям и пр.). В «Журнале» Печорина эта мысль приобретает форму аксиомы.

Впервые такой тип общения Лермонтов изобразил в юношеской драме «Испанцы». В разговоре Соррини с доминиканцем после смерти Эмилии возникает подспудное течение: оба героя понимают, что творится ложь, несправедливость, но вслух это не высказывается. Даже внезапно проснувшаяся в душе Соррини совесть не изменяет течения разговора. Ложь и зло торжествуют, а сцена заканчивается знаковой ремаркой: «Уходят в радости».

Современное воплощение этого типа общения находим в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени». Здесь оно связано с профессиональной средой. Герой-повествователь так говорит о манере врачей-психиаторов «раскалывать» преступников, выдающих себя за невменяемых: *«…они на все сто в государственно оплаченном сговоре. Дурачат друг друга латинскими терминами. А видят всё русским прищуренным глазком»*. Это все тот же разговор авгуров с наукообразным внешним словесным потоком, который является лишь прикрытием, ширмой для идеи, способной сокрушить ту картину мира, которая сложилась в сознании человека и определяет его жизненные цели.

Итак, в «Герое нашего времени» выстраивается такая парадигма общения: в нем задается скрытый план, слово не равно себе. Общение понимается как угадывание, коммуникация невозможна, если есть понимание, открытость. Л.Я. Гинзбург говорит об «атмосфере маскировки чувства»[105] в романе, осуществить маскировку позволяют словесные игры.

Словесные игры

Лермонтовские герои стремятся скрыться за словом, использовать слово как маску – в результате произносимое не соответствует подразумеваемому, истинное значение слова находится в противоречии с его

[105] *Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 565–566.

контекстуальным значением, или же в нем одновременно актуализируется несколько смысловых планов, и тогда реальное значение слова, высказывания становится шире, чем воспринимаемое собеседником, партнером по диалогу. Для того чтобы спектр смыслов прояснился, нужен весь контекст, знание всей «большой» игры, в которую были вовлечены герои. Именно так появляется подтекст, иные (скрытые) смыслы, а слово маскирует, становится ширмой, скрывающей истинные намерения, мысли участников жизненного поединка. Грушницкий мимоходом формулирует самую суть подобного речевого поведения: *«…на все есть манера; многое не говорится, а отгадывается…»*. Следовательно, само высказывание должно быть построено таким образом, чтобы мысль была завуалирована, выражена иносказательно, эвфемистично. В этом случае и собеседник, следующий данной «манере», изначально настроен на то, чтобы «вычитать» в реплике скрытое. Поэтому герои играют словами, манипулируют ими так же, как и человеком.

Игра словом – особенность прежде всего цивилизованного сознания. Поэтому «словесные игры» сосредоточены в основном в «Княжне Мери». Разговоры, беседы, пикировки героев зачастую превращаются в словесные упражнения, в соревнования в остроумии. Герои ценят удачную остроту, так как умение рождать их – признак ума, светскости в том обществе, где они вращаются. «Злой язык» становится скорее достоинством, чем недостатком.

Часто светский разговор строится на злословии – в этом случае герои насыщают свою речь «эпиграммами» (выражение Печорина). У Лермонтова это слово нередко возникает в контексте бытового общения. Понятно, что в данном случае речь идет об особом способе ведения разговора, об особом типе высказывания. В воспоминаниях о поэте частенько мелькает слово «эпиграмма», когда характеризуется его манера общения. В «Княгине Лиговской» светский разговор также насыщен «эпиграммами» (остротами, колкостями, каламбурными репликами). Образец такого диалога – первый разговор Веры с Печориным в доме Лиговских после долгого перерыва в общении. Вроде бы нейтральная реплика на самом деле оказывается горьким упреком, так как герой скрыто обвиняет Веру в том, что она предала чувство. Нападать начинает Печорин: *«…время всесильно… даже наши одежды, подобно нам самим, подвержены чудным изменениям – вы теперь носите блондовый чепчик, я вместо фрака московского недоросля или студентского сюртука ношу мундир с эполетами… Вероятно, от этого я имею счастие вам нравиться больше, чем прежде… вы теперь так привыкли к блеску!*

Княжна хотела отмстить за эпиграмму.

– Прекрасно! – воскликнула она, – вы отгадали… а точно, нам, бедным москвитянкам, гвардейский мундир истинная диковинка!.. – Она насмешливо улыбнулась, барон захохотал, и Печорин на него взбесился». Ответом становится очередная язвительная реплика Печорина.

Что представляет собой эпиграмма как высказывание? Это колкие, едкие, злые словесные пассажи, направленные против конкретной личности, подчеркивающие её недостатки, заурядность, несовершенство. Чаще всего «эпиграммы» в "Герое нашего времени" оказываются «кривым» зеркалом, так как не заостряют порок, а подменяют доброе злым, белое черным. Действительность в результате теряет свои очертания, возникает другая – искаженная реальность. Это понимает и сам Печорин, когда говорит о Вернере: *«…под вывескою его эпиграмм не один добряк прослыл пошлым дураком»*. А поскольку подобные «эпиграммы», как правило, произносятся за глаза, в частном разговоре, только для того чтобы развлечь себя и собеседника, «убить» время, они превращаются в своего рода словесное соревнование, игру в остроумие и, скорее, скрывают истинные представления героя о человеке и мире, чем выявляют его.

Злой язык и привлекает и отпугивает. Так, княжну Мери общение с Печориным и занимает, и страшит. Такой спектр чувств возникает у княжны, например, в сцене исповеди. Чем объяснить такую реакцию? В разговоре она вдруг почувствовала печоринское пренебрежение человеком, увидела, как постепенно меняется сама природа смеха, как зло овладевает его сознанием, эмоциями, как герой переходит грань, за которой перестает существовать мир действительный, а царит атмосфера недоброжелательства. Погрузившись в стихию зла, герой не в силах совладать с собой, противостоять ему. Именно это пугает княжну, потому и сам смех для неё равносилен «убийству», так как в слове происходит глумление над человеком и человеческой природой; другой перестает существовать как личность, как носитель своего мира и комплекса чувств – сама действительность и человек в интерпретации Печорина приобретают не свойственные им очертания.

Но не всегда в романе острота превращается в злую насмешку. Часто она остается обыкновенной изящной игрой словами, но сам «поединок в остроумии» все-таки оказывается знаковым. Интересен в этом отношении диалог княжны Мери с Печориным по поводу музыки. Княжна не скрывает своей досады из-за невнимательности Печорина во время её пения. Желая уколоть его (и тем самым отомстить), она в общении из-

бирает насмешливый тон, а затем по контрасту ведет «какой-то сентиментальный разговор» с Грушницким. Печорин подхватывает игру и последнее слово оставляет за собой. Вот канва этой словесной игры:

« – <…>но вы, может быть, не любите музыки?..

– Напротив… после обеда особенно.

– <…> вы любите музыку в гастрономическом отношении…

– <…> я люблю музыку в медицинском отношении».

Игра смыслами слова – свойство салонной беседы в принципе, здесь же, как уже сказано, острота преследует и другие цели: кольнуть, разозлить, вызвать досаду, нарушить ожидания. Княжна хочет услышать традиционную похвалу, но не получает желаемого. Ей неприятно пренебрежение Печорина, она хочет «победить» его хотя бы словесно, однако победа и в словесном поединке принадлежит не ей.

Если словесная игра Печорина одновременно и спонтанная, и осознанная, она всегда рождается как отклик на конкретный речевой момент, а потому его словесные находки отличаются новизной, эмоциональностью, парадоксальностью, точностью, то Грушницкий воспринимает ее как элемент (часть) той позы, которую он воплощает. Это не прирожденное свойство его ума, а штамп, воспринятый вместе с манерой поведения, типом одежды. Его игра нарочита, пафосна. Суть его речевого поведения очень точно изложена Печориным: *«Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют* ***готовые пышные фразы*** *(выделено мной. – И.Ю.), которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект их наслаждение».* Как видим, в арсенале Грушницкого есть некоторый набор словесных штампов, выражений, которые и изымаются по случаю. Грушницкий произносит нечто, приличествующее ситуации, но слово никогда не проявляет его самого. Слово для него – украшение, «блестки и обманы». А потому, по замечанию Печорина, *«эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом…»* Лишь единственный раз – во время дуэли – выльются наружу его истинные мысли и эмоции, он заговорит так, как чувствует.

Слову в романе подвластно многое. Оно превращается в оружие, с помощью которого осуществляется месть, ведутся «войны». Заведомо ложный слух, пущенный о человеке, определяет его судьбу, так как в нем звучит приговор света. И противостоять коллективному мнению невозможно. Так, с помощью слова расправились с Вернером его колле-

ги-доктора. Словом побеждает Печорин Грушницкого в поединке еще до того, как выстрелит в него.

Слово – надёжная маска. А для того чтобы оно скрывало, человек изобретает те словесные игры, которые и ведут герои в романе. В письме А. Лопухину Лермонтов делает такое наблюдение: «Тот, кто играет словами, не всегда играет чувствами»[106]. Эта фраза очень точно отражает смысл словесных игр в произведении.

Как уже было замечено, словесные игры характерны прежде всего для светского общения. Однако герои – носители естественного, народно-патриархального сознания или близкого, соприродного ему – иногда дают не прямой ответ, а используют «чужое» слово для того, чтобы высказать свою точку зрения. Так в их речь входят песни, пословицы, поговорки – т.е. те формы, в которых хранится вековая народная мудрость. Однако принципы использования такого «чужого» слова кардинально отличаются от того, как обращаются с ним Печорин и Грушницкий. Для естественного человека это не игра, а прямая реакция на жизненную ситуацию. И для Казбича, когда он отвечает Азамату песней, и для Бэлы, поющей «нечто вроде куплета» Печорину, такая форма ответа оказывается способом выразить то, что они чувствуют. Содержание песни – аллегория, но с очень прозрачным смыслом, не предполагающим иных толкований, не создающим неопределенности, туманности в понимании. Такая форма ответа – признак художественного мышления, поэтичности натуры, а в случае с Казбичем – еще и ее нестандартности. Такое слово не скрывает человека, а помогает высказать сокровенное. Примечательно, что песня светской девушки не задевает души Печорина, в то время как песни и “ундины”, и Бэлы не просто привлекут его внимание, а ознаменуют поворот в его жизни, станут «завязкой» новой любовной интриги.

Человек прячется, скрывается в слове, но тогда возникает вопрос о том, как проявляется его истинное чувство, как Лермонтов обозначает этот зазор?

Голосовая деталь

На несоответствие внешнего поведения внутреннему состоянию героев, произносимого слова – вынашиваемой мысли указывают жесты, мимика, внешний облик героев, тембр голоса. Они как бы опровергают их слова, выдают неестественность, нарочитость поведения. Изображая

[106] *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 443.

человека в момент эмоционального кризиса, душевного потрясения, Лермонтов часто показывает борьбу разнородных начал, сталкивает противоположные, взаимоисключающие внешние проявления, что помогает ему выявить психологический надлом, обозначить истинное, тщательно скрываемое чувство. Так, после встречи с Печориным во Владикавказе Максим Максимыч *«отвернулся, чтоб скрыть свое волнение, и пошел ходить по двору около своей повозки, показывая, будто осматривает колеса, тогда как глаза его поминутно наполнялись слезами»*.

«Выдает» героев и голос, который звучит не так, как обычно, или же его тембр не соответствует ситуации, диссонирует с ней. Так, Вулич, который, как замечает Печорин, *«говорил мало, но резко; никому не поверял своих душевных и семейных тайн»*, во время пари говорит *«глухим», «тоном ниже обыкновенного»* голосом.

Во время дуэли «изменяет» голос и Грушницкому: *«Вдруг он опустил дуло пистолета и, побледнев, как полотно, повернулся к своему секунданту.*

– Не могу, – сказал он глухим голосом».

Общее состояние, внутреннее напряжение участников дуэли обнаруживается также через «голосовую» деталь. Иван Игнатьевич, секундант Грушницкого, повторяет распоряжение драгунского капитана («Становитесь!») «пискливым голосом». Единственная реплика, произнесенная им во время дуэли, зафиксировалась в сознании Печорина именно «фистулой». Зачем она включена в диалог? Ведь ничего нового в информативном плане эта фраза не добавляет, никак не продвигает события. Тональность, тембр этой реплики выдает истинное состояние союзников Грушницкого. Обе стороны каждая по-своему разыгрывают действо, цель которого – скрыть настоящие устремления, обмануть, ввести в заблуждение соперников. На первом этапе поединка активные, наступательные действия предпринимает драгунский капитан. Формально то, что задумал он и должен исполнить Грушницкий, – урок зазнавшемуся «петербургскому слетке», но по существу происходит нечто, противное всем дуэльным и нравственным правилам[107]. Участники дуэли не должны выдать замысел своим внешним поведением. Более

[107] См.: *Гордин Я.А*. Право на поединок. Л.: Сов. Писатель, 1989; *Лотман Ю.М*. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб. С. 164–179; *Рейфман И.* Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе (Авторизованный перевод с англ. Е.А. Белоусовой). М., 2002.

того, двусмысленность совершаемого требует какого-то поступка, слова, которые бы вселили уверенность, сплотили, объединили «заговорщиков», поэтому утрированно-бодрой манерой поведения капитан всячески демонстрирует полное владение ситуацией. Он не только организует действие, но активно эмоционально откликается на происходящее, словами, жестами, интонациями выражая свою оценку: Печорина встречает репликой, сопровождаемой *«иронической улыбкой»*, на Грушницкого в момент смятения перед выстрелом *«посмотрел выразительно»* и *«отвернулся с презрительной улыбкой»*.

Эта игра достигает своего пика после выстрела Грушницкого, когда всем кажется, что поединок выигран и замысел удался. Актерство в этот момент приобретает подчеркнутые формы, в него вовлекаются все оппоненты Печорина. Их слова, адресованные Грушницкому, – мистификация, и они тут же опровергаются прорывающимися наружу чувствами. В то же время сказанное вскоре материализуется, воплотится, поэтому слова драгунского капитана неожиданно окажутся пророческими: *«Ну, брат Грушницкий, жаль, что промахнулся! – сказал капитан, – теперь твоя очередь, становись! Обними меня прежде: мы уж не увидимся! – Они обнялись; капитан едва мог удержаться от смеха. – Не бойся, прибавил он, хитро взглянув на Грушницкого, – все вздор не свете!... Натура – дура, судьба – индейка, а жизнь – копейка!*

После этой трагической фразы, сказанной с приличною важностью, он отошел на свое место; Иван Игнатьевич со слезами обнял также Грушницкого, и вот он остался один против меня».

Печорину истинная подоплека происходящего ясна прежде всего потому, что он знает о разыгрываемом фарсе, который и переводит в иную плоскость, обращает в трагедию. Но еще раньше, в самом начале дуэли, «пискливым голосом» Ивана Игнатьевича было дискредитировано само стремление соперников Печорина присвоить себе право суда, стремление уравнять себя с тем, кто управляет судьбой мира. «Голосовая» деталь как бы выявляет несоответствие масштаба личностей Грушницкого, драгунского капитана, Ивана Игнатьевича с уровнем их притязаний. Иван Игнатьевич дублирует драгунского капитана; он тень, отражающая его слова, интонации, тень безликая, лишенная самостоятельного, индивидуального значения.

Противники Печорина – люди толпы. Они могут действовать только сообща, только в окружении себе подобных и не способны на открытое противостояние с человеком, судьбой, миропорядком. Никто из них в одиночку не отважится на самостоятельный поступок.

Печорин же – одиночка. Истинный поединок с Грушницким для него возможен только тогда, когда он отсеивает его окружение и остается с ним один на один. Это поединок личности с безличием, слова с фразой. Именно в такой момент слово даже в устах фразера обретает свое истинное значение и адекватно выражает то, что чувствует человек. Такой выплеск реальной эмоции и происходит у Грушницкого: *«Лицо у него вспыхнуло, глаза засверкали.*

– Стреляйте! – отвечал он, – я себя презираю, а вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места…» – и сам того не подозревая, повторяет мысль Печорина, зафиксированную в журнале в момент первой встречи: *«я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать»*.

«Голосовая» деталь у Лермонтова психологически насыщена. В «Герое нашего времени» не раз возникают ситуации, когда герой становится свидетелем чужого разговора. Он слышит только голоса, но и этого ему вполне достаточно, чтобы очень точно понять, что чувствуют собеседники, «голосовая деталь» помогает передать динамику их душевных состояний. Максим Максимыч подслушивает разговор Азамата с Кабичем. Начало их диалога сопровождают нейтральные комментарии штабс-капитана: «говорил Азамат», «отвечал Казбич после некоторого молчания», «сказал Азамат». Но постепенно усиливающееся напряжение передается в том числе и через «голосовые» характеристики. Реплику «Я умру, Казбич, если ты мне не продашь его [Карагёза]» Азамат произносит «дрожащим голосом». Когда же он решается на последнее средство – кражу сестры, то Максим Максимыч фиксирует резкий перелом в самом тоне его голоса («сказал твердым голосом Азамат»). «Глухой» голос звучит в моменты трагических откровений, когда осуществляется поворот жизненной ситуации к смерти, бездне…

Таковы понимание общения и принципы речевого портретирования в «Герое нашего времени». Процесс общения передается прежде всего в диалоге, поэтому необходимо более детально рассмотреть лермонтовскую диалогическую технику.

ПОЭТИКА ДИАЛОГА

Мастерство Лермонтова в организации диалога в «Герое нашего времени» всегда оценивалось очень высоко. Так, например, Ю. Айхенвальд пишет: «Все описательное, и почти все диалогическое, и все драматическое, то, что свободно от характеристики Печорина, неодолимо приковывает к себе внимание и восхищение читателя»[1]. Это наблюдение особое звучание обретает на фоне тех процессов, которые происходили в литературе той поры в сфере поэтики диалога. А изменения происходили значительные. Прежде всего преодолевалась иллюстративность диалога, он психологизировался, становился средством характерологии. В принципах организации диалога с точки зрения содержания в это время обозначились две тенденции. Первая (наиболее типичная) была представлена в романтической прозе Бестужева-Марлинского и состояла в том, что содержанием диалога становился рассказ о событии. О происходящем читатель узнавал большей частью из разговоров героев, которые сообщали друг другу о том, что случилось накануне, какие события ожидаются, а если некое действие разворачивалось непосредственно перед их глазами, то его комментировали. Поэтому в ранних повестях Бестужева-Марлинского («Ревельский турнир», «Роман и Ольга» и др.) значительную часть главы занимал диалог, а сама глава зачастую представляла собой драматизированную сцену, сопровождаемую небольшим авторским текстом, больше похожим на драматическую ремарку. Герои изливали свою душу в диалоге: объясняли свои чувства, мотивировали поступки. Они были открыты собеседнику, но в общении все же оказывались сосредоточенными на себе. Главной целью обращения к собеседнику было самовыражение, самораскрытие. Кроме того, диалог использовался как иллюстрация. В прозе Карамзина (в «Письмах русского путешественника», в частности) был представлен такой тип диалога.

Пушкин совершил революцию в принципах использования диалога. В его произведениях он утратил иллюстративность, не был сосредоточен на событии, а его содержанием часто становились «пустяки», житейские мелочи, так как герои были погружены в повседневность, в естественное течение жизни. Сами разговоры Пушкин зачастую называл «болтовней» (светской, мазурочной…). Соответственно изменилась

[1] *Айхенвальд Ю.* Указ. соч. С. 101.

и техника диалога. Он утратил вопросно-ответную форму, стал более кратким, сжатым, естественным; преодолевалась монологичность высказываний персонажей. Все это придавало сцене с диалогом динамизм.

Лермонтов синтезирует две традиции. С одной стороны, диалог в его произведениях жизнеподобен, естественен (в нем сказывается пушкинское начало), с другой стороны, он связан с событием, ориентирован на него, всегда **обусловлен ситуацией**. Основные вехи в развитии события в произведении, как правило, отмечены диалогическими включениями, а в кульминационные моменты звучит голос героев. Как замечает на этот счет И. Серман, «…если персонажи Пушкина рассказывали только о том, что с ними происходило, а не то, о чем они думали, а персонажи Марлинского излагали свои суждения о других и выражали свои страсти, Печорин стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе рядом с прагматическим сюжетом (интригой) образовался другой, параллельный роман мысли, роман самосознания»[2]. И этот процесс самосознания характеризуется конфликтом рационального и эмоционального, объективного и субъективного, поэтому в «Герое нашего времени» сложно взаимодействуют «память сердца» и «память рассудка»[3].

«Память сердца» и «память рассудка»

Из-за несовпадения «хронологии рассказывания» и «хронологии событий», параллелизма двух типов интриги: «интриги постепенного развертывания печоринского характера» и «интриги развертывания печоринского сознания»[4] – событием в романе становится не только цепь поступков, происшествий, но и ход чувств и мыслей рассказывающих героев, не только череда «авантюр», участником которых оказывался главный герой произведения, но само рождение «истории души человеческой» и (шире) сознание как процесс. Не случайно Белинский удивлялся тому впечатлению, которое возникало у него, в частности, от Максима Максимыча («<…> поэт, заставив Максима Максимыча быть только свидетелем рассказываемого им события, так тесно слил его личность с этим событием, как будто бы сам Максим Максимыч был

---

[2] *Серман И.* Указ. соч. С. 256.

[3] *Буланов А.М.* Рациональное и эмоциональное в художественной мотивации героев романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза: ПГПИ им. В.Г. Белинского, 1991. С. 11–16.

[4] *Виноградов И.И.* Философский роман Лермонтова // *Виноградов И.И.* По живому следу: Духовные искания русской классики. М., 1987. С. 25.

его героем <…>»)[5], и восхищался «естественностью рассказа, <…> свободно развивающегося, без всяких натяжек, <…> плавно текущего собственною силою, без помощи автора. <…> автор не подгоняет обстоятельств, как лошадей, а дает им самим развиваться»[6].

В связи с этим возникает вопрос о том, каким образом Лермонтов добивается этого эффекта естественности, как осуществляется в романе то саморазвитие обстоятельств, о котором говорит Белинский, как взаимодействуют разные событийные пласты.

Повествователь – странствующий офицер – воссоздает в своих записках живое течение жизни, фиксирует все, в том числе и незначительные события, произошедшие с ним во время путешествия по Кавказу. Он воспроизводит жизнь, не очищенную от случайностей, от мимолетных происшествий; события в его передаче не профильтрованы; рассказчик не забегает вперед, не делает многозначительных намеков, опережающих действие и тем самым направляющих восприятие читателя в нужное ему русло, а дает возможность всему идти своим чередом. Он подчеркивает эту особенность своего повествования, когда делает такое замечание: *«Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, чем он начал рассказывать в самом деле…»* И отступает от этого правила лишь в финале повести, когда говорит о намерении продолжить путевые записки, которые, как следует из этого замечания, и есть главное содержание рассказа; *«Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я расскажу: это целая история…»*.

Таким образом, сюжет романа создает сама жизнь, он складывается по мере движения странствующего офицера в новой, непривычной для него реальности. Первые фразы «Бэлы» еще сосредоточены на «я» рассказчика, на его восприятии мира, но почти сразу же в поле его зрения попадают проводники-осетины, горская действительность, Максим Максимыч, а через него – Печорин, Бэла, Казбич и т. д. Случайность цепляется за случайность, одно внешнее впечатление сменяется другим, одна из мимолетностей вдруг получает развитие, вытесняет собой остальные – и рождается история Печорина и Бэлы, которая также сходит на нет, прекращается, а вместе с этим расходятся пути странствующего офицера и штабс-капитана. Но даже когда история «странного

[5] *Белинский В.Г.* Т. 1. С. 565.
[6] Там же. С. 579.

человека» будет доминировать, она не станет единственной. В повествовании обозначаются другие истории, сюжеты, а художественное пространство произведения заполняет жизнь, сторонняя повествователю, в то время как его собственная история не разворачивается, только косвенно обозначается некоторыми деталями биографического характера[7].

Установкой на детальное, фактографически точное воспроизведение действительности обусловлена и внешняя форма записок, которые представляют собой сплав пейзажных зарисовок, рассказа о путешествии, медитативных фрагментов, но все же центральное место в них занимает разговор двух спутников. История Печорина и Бэлы рождается в диалоге, складывается во время движения, кратких остановок, поэтому рассказ в любой момент может прерваться или получить иное развитие. Таким образом, само движение диалога, который завязывается между попутчиками, осуществляется в его жизненной логике, как бы опровергающей логику художественного повествования. Разговор прерывист, фрагментарен; неожиданно начавшись, он так же быстро иссякает; поводом для его продолжения становятся пустяк, житейская сценка, мимолетное настроение, чувство, которое прорывается наружу как случайная фраза, реплика, риторический вопрос.

Так, поводом для начала разговора странствующего офицера с Максимом Максимычем стало удивление, вызванное тем, что тяжелую тележку штабс-капитана везут четыре быка, в то время как легкую странствующего офицера «шесть скотов едва подвигают с помощью осетин». Но житейская подоплека – скорее лишь внешний повод для знакомства. У странствующего офицера, неуютно чувствующего себя в непривычных обстоятельствах, возникает естественное желание общения с соотечественником, укорененным в кавказской действительности.

Этот первый диалог полифункционален. Главная его цель – знакомство с Максимом Максимычем. При такой форме включения в мир произведения герой получает возможность самоаттестации – Максим Максимыч сам выбирает то главное, что считает нужным сообщить о себе, поэтому уже первые реплики героя позволяют составить представление о его жизненных приоритетах, ценностных установках. Вторая не менее важная функция – «завязывание узелка», который впоследствии потащит за собой нить разговора.

[7] Попытку «прочитать» ее мы осуществили в параграфе «Образ странствующего офицера».

Диалог этот выразителен и пластичен – средствами общения в данном случае оказываются не только слово, но и жест, мимика, которые и предваряют, заменяют слово и сопровождают его.

Максим Максимыч, как лицо, которое входит в жизнь странствующего офицера, – центр первого диалога, поэтому разговор обрывается, как только штабс-капитан переключает внимание на собеседника:

«–… А вы, смею спросить?..

Я сказал ему.

Разговор этим кончился, и мы продолжали молча идти друг против друга».

Следующее диалогическое включение никак не связано с предшествующим и, на первый взгляд, не имеет никакого отношения к сюжету повести. Штабс-капитан показан со стороны в момент общения с осетинами:

«Осетины шумно обступили меня и требовали на водку; но штабс-капитан так грозно на них прикрикнул, что они вмиг разбежались.

– Ведь этакой народ! – сказал он, – и хлеба по-русски назвать не умеет, а выучил: «Офицер, дай на водку!» Уж татары по мне лучше: те хоть непьющие…».

Реплика Максима Максимыча будто бы обусловлена только внешним действием, никак не приближает нас к основному рассказу, а, наоборот, уводит от него. Но между тем именно эта тема – пьянства – возникнет в рассказе Максима Максимыча еще раз и уже напрямую приведет к истории о Печорине. Так устанавливается ассоциативный мостик в развитии мысли, в развитии диалога.

Следующий диалог вырастает из реплики странствующего офицера, порожденной восприятием мира природы, окружающей героев: *«Завтра будет славная погода»*. Ответ Максима Максимыча актуализируется несколько позже, когда его предсказание о перемене погоды сбудется, а сама беглая зарисовка привнесет новый штрих в образ штабс-капитана: покажет, насколько органично вошел он в мир Кавказа, сросся с ним, насколько естествен в мире, чуждом ему и по культуре, и по верованиям, но который он сумел «обжить» за годы своей военной службы.

Череда небольших диалогов, никак не связанных между собой с точки зрения содержания, не подводящих к основному рассказу, создает образ мира, в который судьба забросила героев, с их помощью показан неизвестный рассказчику мир горцев, их обычаи, то положение, в кото-

ром оказывается русский офицер в чуждых, враждебных обстоятельствах (что проявляется не только в военных стычках, но и в быту).

Между тем связь между этими эпизодами все же существует – и эта связь на основе ассоциаций, возникающих в сознании Максима Максимыча как героя, ведущего основной рассказ. Так, историей Печорина завершается длинная, прихотливая цепочка ассоциаций: Максим Максимыч отказывается от рома; мотивируя отказ, он вспоминает о давней молодецкой попойке, а затем рассуждает о поведении подвыпивших черкесов. И уже это размышление о национальных особенностях горцев перетекает в историю о «странном» человеке. Сам рассказ о Печорине дважды прерывается, и причиной этого становятся как внешние, сторонние обстоятельства, связанные с движением героев, так и внутренние: во-первых, Максим Максимыч не только рассказывает, но и осмысливает характер Печорина, потому неизбежны разного рода отступления; когда они случаются, изменяется и структура его воспоминаний – рассказ становится пунктирным, сжатым; во-вторых, исчерпывается исходная ситуация. Так, рассказав о том, как Печорин добился любви Бэлы, Максим Максимыч после молчания замечает: *«Да, признаюсь, <…> мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила»*. Собеседник игнорирует эту реплику штабс-капитана и возвращает его к основному сюжету («*А продолжительно было их счастье?»*). Но продолжения не получается: Максим Максимыч “закругляет» рассказ, сообщая о гибели отца Бэлы. Необходимость продолжать путь, дорожные впечатления, кажется, вытесняют историю Печорина окончательно.

Второй раз подобное переключение с монолога на диалог происходит после исповеди Печорина («*…у меня несчастный характер*…»). Максим Максимыч завершает этот этап своих воспоминаний следующим образом: *«Так он говорил долго, и его слова врезались у меня в памяти, потому что в первый раз я слышал такие вещи от двадцатипятилетнего человека и, бог даст, в последний… Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, – продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, – вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?»*.

Свой ответ странствующий офицер передает не как реплику, а лишь формулирует суть своих ответов. В результате ответвление в рассказе сведено к минимуму, но показывает характерность, типичность тех настроений, которым подвержен Печорин.

И, наконец, в финале повести рассказ Максима Максимыча также «размывается»: *«Мы с тех пор не встречались, да, помнится, кто-то недавно мне говорил, что он возвратился в Россию, но в приказах по корпусу не было. Впрочем, до нашего брата вести поздно доходят.*

Тут он пустился в длинную диссертацию о том, как неприятно узнавать новости годом позже – вероятно, для того, чтоб заглушить печальные воспоминания.

Я не перебивал его и не слушал».

Возвращение к истории Печорина произойдет и в этом случае – последней точкой в воспоминаниях штабс-капитана будет упоминание о судьбе Казбича.

Таким образом, «естественность рассказа» в первой части романа – результат того, что события вновь «проживаются» героями; они их участники, действующие лица. Вместе с тем жизненные обстоятельства становятся объектом рефлексии (для Максима Максимыча – это судьба Печорина, для странствующего офицера – путевые впечатления, в том числе и сам Максим Максимыч, и рассказанная им история). Событие изображено в его становлении. Рассказ же помогает назвать, а значит осмыслить переживания, чувства, которые испытывали герои в те моменты своей жизни. Эмоциональный строй подвижен, изменчив, рассказчики избегают однозначных, прямых оценок, в результате характер Печорина так и остается неразгаданным, а кавказская действительность опровергает все представления о ней, не оправдывает ожиданий[8].

Также подвижна, зыбка эмоциональная сфера и в «Журнале Печорина». В «Княжне Мери» она обусловлена дневниковым характером записей: событие формируется, поэтому значимость происшествия, поступка невозможно оценить с точки зрения его результатов – они могут как привести к каким-либо последствиям, так и нет. Вместе с тем кульминацию (дуэль) и развязку истории Печорин представляет в ретроспективе: они уже пережиты, есть временная дистанция *(«Вот уже полтора месяца, как я в крепости N...»*). Эту паузу можно мотивировать, в том числе и психологически, эмоционально.

В «Тамани» и «Фаталисте» записи сделаны также postfactum, поэтому в них вычленяется уже устоявшаяся, стойкая эмоция, которая окрашивает весь рассказ. Кроме того, автором дневника фиксируются те мимолетные, мгновенные всплески чувств, ощущения, которые живы в душе героя и воскрешаются при воспоминании о происшествии (это

[8] См.: *Коровашко А.В.* «Горизонт ожидания» в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Грехнёвские чтения. Нижний Новгород, 2001. С. 78–84.

память эмоциональная, или, используя выражение К. Батюшкова, «память сердца»). Временная дистанция позволяет найти обозначение тому смутно-неуловимому, что связано со стихией чувств. Таким образом, рефлексии подвергаются не только поступки, окружающий мир, но и сфера чувств. Как замечает А.Б. Есин, чувства, эмоциональная сфера в романе «находятся под последующим рациональным контролем, и мы видим не столько непосредственное переживание, сколько воспоминание об этом переживании, сопровождаемое неизменным анализом, разбором причин и вызванных им «психологических цепочек»[9].

Таким образом, «память сердца» у Лермонтова сращена с «памятью рассудка», между ними существует устойчивая связь. Каждый раз воспоминание о событии неизменно воскрешает и спектр чувств, эмоций, и разрушить эту связь не способно даже время.

Диалектику взаимодействия рационального и эмоционального Лермонтов передает и другим способом. Просто воспроизводя разговоры героев, он показывает синтез этих начал, их одномоментность, нерасчлененность. В этом контексте очень интересен диалог Печорина с Вуличем после осуществленного эксперимента с судьбой.

«– Вы счастливы в игре, – сказал я Вуличу…

– В первый раз отроду, – отвечал он, самодовольно улыбаясь: – это лучше банка и штосса.

– 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 недаром!..»

Г.А. Мейер так интерпретирует истинный (скрытый) смысл этого диалога: «Этот краткий разговор между Печориным и Вуличем в высшей степени важен для внутреннего хода всего повествования Лермонтова. Печоринские скептицизм и сомнение оказываются чем-то незначащим, внешним по отношению к чувству, заложенному в каждом из нас и безошибочно определяющему на лице ближнего скорую обреченность. Что же касается эксперимента с пистолетом, то по доказательности он сильно уступает боязни, охватившей Вулича при замечании Пе-

[9] *Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы. М., 1988. С. 77.

чорина. Опрометчивая выходка, даже самая отважная, не так убедительна, как безотчетно живущий в человеке и внезапно проявляемый страх перед неминуемой судьбой»[10]. Исследователь называет этот диалог «разговором-признанием, разоблачающим наше подспудное знание о Роке, <…> [предрешающим] порядок дальнейших событий»[11]. Диалогическая форма позволила Лермонтову показать мгновение осознания роковой сути происходящего не аффективно, а естественно и пластично, ведь в данном случае важны не только слова, мимика, жесты героев, но и жизненный фон. Разговор «обрамлен» голосом толпы. Сначала её многоголосье передается в форме диалога, а в финале в размышлениях Печорина «зазвучали» возможные (предполагаемые) речи тех, кто был свидетелем пари.

Первый диалог можно определить как «провоцирующий». Спор по поводу предопределения, захвативший весь офицерский круг, подготовил тот внутренний план в диалоге Печорина с Вуличем, который Г.А. Мейер и определил как «подспудное знание о роке…».

Тема, действительно, захватывает всех, возникает удивительное единство, даже несмотря на то что высказываются конфликтные мнения. Собственно диалог представляет собой три реплики, но лишь одна из них принадлежит человеку, у которого намечается некая портретная индивидуальность, а за этим и судьба («старый майор»), вторая – голос «хора» («сказали многие»), третья принадлежит безликому, не вычлененному из толпы человеку («сказал кто-то»), но это – реплика о воле, в ней мысль о действенном, рациональном начале в сотворении собственной судьбы сформулирована скорее как вопрос, отсюда возникает возможность ее неоднозначного толкования. При этом голос сторонников теории фатализма звучит неуверенно, их аргументирующая фраза оборвана скептиком, голос «за» не получает поддержки:

*«Однажды, наскучив бостоном и бросив карты под стол, мы засиделись у майора С*** очень долго; разговор, против обыкновения, был занимателен. Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников; каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro или contra.*

[10] *Мейер Г.А.* Фаталист (К 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова) // Михаил Лермонтов: Pro et contra. С. 895.

[11] Там же. С. 896.

– Все это, господа, ничего не доказывает, – сказал старый майор: – ведь никто из вас не был свидетелем тех странных случаев, которыми вы подтверждаете свои мнения…

– Конечно, никто! – сказали многие: – но мы слышали от верных людей…

– Все это вздор! – сказал кто-то: – где эти верные люди, видевшие список, на котором означен час нашей смерти?.. И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?..»

Офицерская среда и провоцирует (итогом спора станет эксперимент Вулича), но и дает нравственную оценку произошедшему.

Фон, офицерский кружок показывает нам людей, погруженных в повседневность, и сама повседневность: война, ежедневная возможность смерти – такова, что человек неизбежно задается вопросом о «последнем часе». Но все произошедшее, захватившее, объединившее людей, приблизившее их к ответу на роковой вопрос, в итоге ничего не изменяет ни в их жизни, ни в их представлениях. Разговор о предопределении как бы «растворился» в жизни, вернулся в быт, стал объектом пересудов. И толпа вместе с тем утратила самостоятельный голос, вошла как «возможные речи» в размышления Печорина: *«Скоро все разошлись по домам, различно толкуя о причудах Вулича и, вероятно, в один голос называя меня эгоистом, потому что я держал пари против человека, который хотел застрелиться; как будто он без меня не мог найти удобного случая!..»* Это «чужое слово» – также своего рода внутренний диалог Печорина, его другое «я»; форма самооценки, когда герой гипотетически занял и осознал позицию другого.

Как видим, Лермонтов разными способами создает второй (скрытый) план в диалоге. Это выводит к другому аспекту поэтики диалога в романе: к проблеме границ высказывания.

Диалогические начала и концы

Следствием скрытого плана в диалоге становится **внутренняя связь между отдаленными друг от друга диалогическими фрагментами**. Они соотносятся как начало и конец, первое и последнее слово, обрамляют ситуацию. В результате слово в романе всегда получает свое завершение, разрешение. Как заметит Печорин в разговоре с Вернером: *«…одно слово – для нас целая история…»*, и это замечание отражает печоринскую философию слова (отчасти поэтому так чуток герой к разного рода предсказаниям – ведь изреченное слово воспринимается им

как знак судьбы, как еще не воплотившаяся история жизни, завязка будущих драм и конфликтов).

Завязка и развязка интриги, как правило, даются Лермонтовым в диалоге. Подобным образом во время разговора с доктором Вернером оформляется интрига против Грушницкого, интуитивное предчувствие которой возникло у Печорина во время встречи у Елисаветинского источника. Начало разговора с доктором, который фиксирует герой в своем журнале, не предвещает ничего необычного. Его источник – скука, вялый быт, пустота и проза жизни: *(«Я лежал на диване, устремив глаза в потолок и заложив руки под затылок…»,* Вернер *«сел в кресла, поставил трость в угол, зевнул и объявил, что на дворе становится жарко. Я отвечал, что меня беспокоят мухи, – и мы оба замолчали»)*. Собственно диалог начинается с развернутой многословной реплики Печорина, претендующей на логическое обоснование права не произносить речей, не касаться отвлеченных предметов. Однако словесная «галиматья» (как определит ее доктор Вернер) имеет смысл уже потому, что таким способом Печорин подводит собеседника к интересующей его теме; словесная казуистика является способом не высказать явно свой интерес к предмету. В диалоге многое строится на угадывании. Доктор Вернер пытается понять истинную подоплеку первой фразы Печорина *(«Вам хочется знать какие-нибудь подробности насчет кого-нибудь приехавших на воды…»)*, а когда скрытые мотивы становятся очевидными, то отбрасывается и флер интеллектуальных умствований.

Течение разговора оборачивается для Печорина полной неожиданностью – случайное упоминание о блондинке с черной родинкой поколебало просчитанное логическое построение, так как задело тайную струну, и уже не ум, рассудок, а сердце начало управлять героем. Этим обусловлена и возникшая в разговоре пауза.

Слово для Печорина «история» и потому, что оно порождает «историю» и завершает ее. Не только начало интриги, которая будет «держать» на себе повествование, но и ее завершение всегда даются в форме краткого, но многозначного диалога. В «Княжне Мери» взаимоотражаются два диалогических фрагмента: *«– Завязка есть! – закричал я в восхищении, – об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтоб мне не было скучно.*

– Я предчувствую, – сказал доктор, – что бедный Грушницкий будет вашей жертвой».

Слово воплотится, реализуется абсолютно: дуэль с Грушницким получит такое словесное завершение: *«– Finita la comedia! – сказал я доктору.*

Он не отвечал и с ужасом отвернулся».

Подобное созвучие находим и в «Фаталисте». Предсмертные слова Вулича: «*Он прав!*» – возвращают нас к предсказанию Печорина: «*Вы нынче умрете!*».

Как видим, реплики героев соотносятся между собой как начало и конец, завязка и развязка события. Взаимосвязь начального и финального слова имеет в романе философскую подоплеку. Печорин утверждает, что *«идеи – создания органические <…>: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует…»* Первые реплики (обусловленные возникшей в сознании героя *идеей*) задают импульс, определяют движение событий. Но и в финале также звучит слово, которое актуализирует исходную идею; этим, по сути, декларируется мысль о материальности слова, ведь предсказание, интуитивное ощущение воплотилось. И это поражает самого героя. Печорин еще раз убедился в магической власти слова, его вера в предопределение получила очередное подтверждение. И эта предрешенность становится одной из причин «горечи, опустошённости, оскудения жизненных начал, не скрытых, а скорее подчеркнутых блеском и роскошью сценического действа…», свойственных поколению, «героем» которого стал Печорин[12].

Словесные кольца – знак непрекращающейся рефлексии героев, они позволяют выявить внутреннюю (скрытую) логику действий Печорина, связаны с темой судьбы.

В связи с этой особенностью диалога в романе возникает проблема границ высказывания. В работе «Проблема речевых жанров» М. Бахтин показал, что высказывание существует одновременно в «малом» и «большом» контекстах. Оно ситуативно, вместе с тем обусловлено не только той или иной конкретной жизненной ситуацией, но связано с кругом идей. «В большом контексте – «граница» реального высказывания часто не совпадает с «границей» всей ситуации общения (т.е. большого контекста), в реальном высказывании при внешней завершенности нет «предметно-смысловой исчерпанности»[13]. Это происходит из-за специфики речевого общения как такового, которое представляет собой

[12] *Вацуро В.Э.* С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М.: Книга, 1989. С. 16.

[13] *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров. С. 271.

«процесс многосторонне-активного «обмена мыслями» <…> Каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний, с которыми оно связано общностью сферы речевого общения. Каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как *ответ* на предшествующие высказывания данной сферы <…>: оно их опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них, предполагает их известными, как-то считается с ними»[14], «…непосредственные участники общения, ориентирующиеся в ситуации и в предшествующих высказываниях, легко и быстро схватывают речевой замысел, речевую волю говорящего и с самого начала речи ощущают развертывающееся *целое* высказывание»[15].

В «Герое нашего времени» высказывания персонажей взаимоотражаются не только как обрамляющие интригу. Между ними возникает диалогическое взаимодействие иного рода: одна и та же идея дублируется, тиражируется, начинает бытовать в разных культурных и социальных средах. И такие созвучия придают самой идее дополнительные обертоны. Так, например, реплика драгунского капитана о «судьбе-индейке» – не что иное, как травестированные размышления Печорина о судьбе.

Созвучны многие реплики Печорина и Грушницкого. Иногда это сознательное пародирование Печориным выспренних речей соперника. Таким образом Печорин парирует реплику Грушницкого *«Мой милый, я ненавижу людей, чтобы их не презирать, потому что иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом»* – фразой *«Мой милый, я презираю женщин, чтобы их не любить, потому что иначе жизнь была бы слишком смешной мелодрамой»*. Л.Я. Гинзбург так комментирует это речевое действие героя: «Печорин мог бы сказать подобную фразу, вовсе и не пародируя Грушницкого. Но только Печорин знает то, о чем не подозревает Грушницкий, – что подобные фразы стоят уже на грани комического. И напрасно Лермонтова старались поймать на том, что Печорин и Грушницкий говорят одинаковые вещи. Гораздо важнее то, что у них разное отношение к вещам, которые они говорят»[16]. Разное отношение – и разные ситуации, порождающие эти высказывания. У Печорина это могут быть серьезные размышления о жизни, о своем месте в ней – такие интимные признания появляются либо в «Журнале», когда не предполагается слушатель, либо они возникают как спонтан-

[14] *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров. С. 287.
[15] Там же. С. 271.
[16] *Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 367.

ная, серьезная, без маскировки и игры «исповедь». Но есть и другие ситуации, когда Печорин дезавуирует произносимое игровым поведением, театрализацией.

Грушницкий же, по словам Печорина, «фразер», он лишь оперирует «готовыми фразами», слово у него не подкреплено реальным чувством, опытом. Л.Я. Гинзбург отмечает: «…Грушницкий прежде всего отличается от Печорина отсутствием иронии и отсутствием критического рассмотрения»[17].

Другое созвучие: о солдатском мундире упоминают и Грушницкий, и Печорин. С.Н. Дурылин так комментирует эту перекличку: «В свой кавказский журнал Печорин заносит наблюдение, что «жены местных властей… менее обращают внимания на мундир – офицерский он или юнкерский, солдатский: – они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум». Печорин имеет в виду офицеров, разжалованных в солдаты или переведенных – в наказание – на Кавказ.

Именно одним из таких изгнанников «с милого севера в сторону южную» хочет казаться Грушницкий, когда говорит об обществе княгини Лиговской: «Какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?»; строя образ Грушницкого контрастно по отношению к образу Печорина, Лермонтов заставляет его в этой реплике, с небольшим изменением, повторить указанные слова Печорина. В устах высланного из столицы, подневольного кавказца Печорина в них заключено указание на определенный политико-общественный факт; в устах Грушницкого они приобретают оттенок пустой романтической декламации, так как он пошел служить на Кавказ по собственной воле»[18]. Если отбросить социологическую составляющую в комментарии С.Н. Дурылина, то очевидным становится, что Печорин в своей записи делает акцент на человеческом приятии, открытости кавказской бытовой среды, на ее умении «разглядеть» человека. Реплика Грушницкого имеет иронично-обличительный подтекст, но это тот случай, когда слово и смысл не совпадают: «протестуя» против среды, герой все же говорит о себе, при этом его слово ложно по своей сути.

Диалогическое взаимодействие возникает и между репликами одного и того же персонажа: они, как правило, разведены во времени, но имеют внутреннюю связь, через них выявляется логика размышлений героя, динамика событий (достаточно вспомнить многочисленные рас-

[17] *Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 566.
[18] *Дурылин С.Н.* Указ. соч. С. 110–111.

суждения Печорина о судьбе). В этом случае намечается трагический пунктир сквозных тем: одиночества, судьбы, жизненной нереализованности… К размышлениям на эти темы герой возвращается вновь и вновь, они обусловлены разными жизненными поводами, но окончательного решения Печорин так и не находит. Почему? Да потому что жизненный факт «воскресит» проблему, вновь поставит Печорина в ситуацию выбора. А жизни герой «доверяет» больше, чем философским построениям, в чем он и признается в «Фаталисте»: «И много подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что **не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли, к чему это ведет**?..»[19].

И.А. Гурвич в статье «Загадочен ли Печорин?» говорит о колебаниях в объяснении печоринского характера, мотивы поступков которого опровергаются его же собственными признаниями. «Григорий Александрович Печорин для нас – вполне определенное лицо, узнаваемая индивидуальность, неповторимо яркая и самобытная, но притом какие-то линии его портрета – зыблющиеся, колеблющиеся»[20], – пишет исследователь. Анализ «тематических параллелей» к монологам-исповедям героя позволяет И.А. Гурвичу вскрыть «механизм порождения [этих] смысловых колебаний». Он подытожит: «Структура «Героя нашего времени» не просто допускает возможность предположительных, вариативных истолкований изображаемого характера – это допущение доведено до эстетической непреложности»[21].

Первой на значимость параллелизмов, вариаций и контрастов в поэтике «Героя нашего времени» указала Э. Герштейн, которая не только вычленила их, но объяснила их природу. По ее мнению, прием имеет фольклорные корни, а его функция состоит в том, что «…двукратное или трехкратное повторение эпизодов выявляет заложенный в них смысл, освещая явление с разных сторон. Кроме того, они стягивают скрытым креплением отдельные повести в одно органическое целое»[22].

---

[19] Ср. с последней фразой романа о нелюбви Максима Максимыча к метафизическим прениям.

[20] *Гурвич И.А.* Загадочен ли Печорин? // Михаил Лермонтов: Pro et contra. С. 795.

[21] Там же. С. 799.

[22] *Герштейн Э.*Г. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Михаил Лермонтов: Pro et contra. С. 716.

Так или иначе, нерешенные вопросы возникают вновь и вновь, определяют поведенческую практику человека, а конструкция романа такова, что финал незавершен, открыт, вопросы остаются нерешенными[23].

Содержание и функция авторской ремарки в диалоге

В структуре диалога вычленяют два типа слова: слово героев и слово автора. А так как диалог – прежде всего «способ передачи живой речи»[24] героев, то доминантное положение в нем занимает реплика: не авторская, а «чужая» речь, речь персонажа. Слово автора выполняет вспомогательную функцию: поясняет, комментирует реплику, уточняет ситуацию общения. Как замечает А. Белецкий, «важны не только слова, но и оттенки интонации, и паузы между словами»[25], а именно их и фиксирует авторская ремарка. Авторская ремарка может быть развернутой или сжатой, только обозначать речевое действие или раскрывать, детализировать психологические состояния героев.

Лермонтовская ремарка часто скупа, не развернута и представляет собой определение речевого акта («сказал», «ответил», «спросил»…[26]), а также акцентирует эмоции, с которыми произносится реплика. Прежде всего эмоции героя, но нередки случаи передачи и собственных (авторских) реакций. Так, например, когда попутчик штабс-капитана «подталкивает» его к продолжению рассказа, то он при этом фиксирует собственные ощущения: «А что Казбич? – спросил я *нетерпеливо* у штабс-капитана…». А Максим Максимыч уточняет свой «психологический жест» в диалоге с Печориным на горской свадьбе: «Я имел гораздо лучшее мнение о черкешенках, – сказал мне Григорий Александрович. – Погодите! – *отвечал я, усмехаясь. У меня было свое на уме*». Часто о своих эмоциях, в том числе и внутренних, не проявляющихся внешне, упоминает и Печорин: он парирует реплику Грушницкого о шинели *«усмехаясь»*… а исход одного из разговоров с Грушницким сопровождает фиксацией такой внутренней эмоции: «Грушницкий ударил по столу кулаком и стал ходить взад и вперед по комнате.

Я внутренно хохотал и даже два раза улыбнулся, но он, к счастию, этого не заметил…».

---

[23] См. об этом*: Маркович В.М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // *Маркович В.М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 136–156.

[24] *Белецкий А.*И. В мастерской художника слова. М.: Высшая школа, 1989. С. 78–79.

[25] Там же. С. 84.

[26] Такие слова называют «искусственными скрепами диалога».

Но прежде всего в ремарке все же поясняются эмоции другого человека как явные, так и скрытые.

Ремарка всегда ситуативна, в ней фиксируется непосредственная, сиюминутная реакция на происходящее. Максим Максимыч в пути так реагирует на действия проводников-горцев: «нетерпеливо», «сказал он с досадою», «так грозно на них прикрикнул, что они вмиг разбежались…».

Но вот он не «грозно прикрикивает», а бормочет в ответ на реплику странствующего офицера: «Все так, все так…».

Лакей Печорина отвечает штабс-капитану «нахмурившись», с «презрительной миной» (и мы понимаем его отношение к незнакомому «кавказцу», а также будет ли он усерден в выполнении обещания).

Грушницкий «с негодованием» отвечает Печорину, который оценивает внешность княжны Мери. Казбич, утративший Карагёза, твердит: «Моя лошадь!.. Лошадь!.. <…>, *весь дрожа*». С «хитрою улыбкой» отвечает Максим Максимыч на предположение странствующего офицера о невероятном окончании истории Печорина и Бэлы.

Стоит отметить, что в «Княжне Мери» ремарка чаще, чем в других повестях, фиксирует перемены во внешности, жесты, которые выдают скрываемые чувства, побуждения. Например, Грушницкий отвечает Печорину: «У тебя все шутки! <…>, *показывая, будто сердится*…», Печорин подмечает при этом: «Явно, что он влюблен, потому что стал еще доверчивее прежнего…»

Или другой пример: «– Ты видел? – сказал он, крепко пожимая мне руку: – это просто ангел!

– Отчего? – *спросил я с видом чистейшего простодушия*».

«– Хорошо, начинайте, – *сказал я, продолжая рассматривать потолок и внутренно улыбаясь*».

Как видим, именно ремарка показывает, что внутренние реакции не совпадают с внешними проявлениями.

В результате у героев появляются доминантные приметы: мимические, жестовые, портретные, – выдающие скрываемые чувства. Так, Грушницкий в ответ на реплики героя часто «краснеет»: «отвечал он [Грушницкий], покраснев»; «Он покраснел до ушей и надулся». Печорин, напротив, в кризисных для него ситуациях бледнеет[27].

[27] См. нашу статью: *Юхнова И.С.* Портретные характеристики Печорина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. Вып. 1 (6). Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. С. 28–33.

Часто ремарка фиксирует жест, который усиливает эмоцию. Слова Максима Максимыча, радующегося при известии о возможной встрече с Печориным, сопровождаются такой ремаркой: «воскликнул Максим Максимыч, дернув меня за рукав. У него в глазах сверкала радость»; «прибавил он, ударив дружески по плечу лакея, так что заставил его пошатнуться».

Как уже было отмечено, ремарки у Лермонтова очень точны в передаче эмоционального состояния. Так, например, диалог Максима Максимыча с Печориным на дворе Владикавказской гостиницы сопровождается ремарками повествователя, которые появляются, когда необходимо сделать купюру в разговоре («Максим Максимыч стал его упрашивать остаться с ним еще часа два»), уточнить мимику, мимолетно промелькнувшее проявление чувств у Печорина. Странствующий офицер, ставший свидетелем встречи, воспроизводит разговор, и лишь в акцентных местах отмечает психологическую реакцию героев: «Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся…»; «…сказал он, принужденно зевнув…» и т. д.

Нередки случаи, когда психологический рисунок ситуации общения прочитывается именно по авторским ремаркам. Так, весь спектр чувств Бэлы, уже осознающей охлаждение Печорина, в диалоге с Максимом Максимычем передан именно в ремарках:

«Она молчала, как будто ей трудно было выговорить…

<…> – наконец сказала она, тяжело вздохнув.

<…> отвечала она сквозь слезы.

<…>она заплакала, потом с гордостью подняла голову, отерла слезы и продолжала …

<…> с хохотом схватила свой бубен, начала петь, плясать и прыгать около меня; только и это было непродолжительно; она опять упала на постель и закрыла лицо руками».

Как видим, даже без реплик героини все, что она чувствует, очень ярко проступает в авторском слове. При этом Максим Максимыч не комментирует эмоции героини – он их только фиксирует.

Лермонтовская ремарка очень точна и в передаче звуковой огласовки диалога. Мы уже писали о том, какую функцию выполняет голосовая деталь в романе. Все это выводит нас к такой особенности поэтики диалога, как его звуковая достоверность. Эта деталь фиксируется как раз в ремарке.

Звуковая достоверность диалога

Диалог у Лермонтова точен в передаче звуковой огласовки.

Крик, например, слышен только тогда, когда он мотивирован разными факторами: или расстоянием между собеседниками, или движением, или эмоциональным состоянием героев. Ремарка, например, фиксирует крик извозчиков. Герой-повествователь, находящийся в комнате, интересуется у человека на улице: «Скажи, любезный, – *закричал я в окно*, – что это – оказия пришла, что ли?»; а позже зовет Максима Максимыча: «– Максим Максимыч, не хотите ли чаю? – *закричал я ему в окно*». В лодке во время схватки с ундиной Печорин «закричал», и этот крик обусловлен опасностью.

Радость, горе также сопровождаются усилением голоса, что и фиксирует ремарка: *«закричал я в восхищении», «Нет! Урус яман, яман! – заревел…»* Казбич, потерявший Карагёза.

Криком сопровождается и драматичная сцена охоты. Две реплики Максима Максимыча комментируются такой ремаркой: *«Это Казбич!.. – кричу ему…», «Не стреляйте! – кричу я ему…»* И в данном случае крик вызван не только эмоциональными причинами (что типично было для диалога в романтическом произведении), но и обстоятельствами движения. Герои скачут на лошадях, их разделяет расстояние, ветер уносит слова. Чтобы быть услышанным, надо громко крикнуть. Реплика накладывается на скачку, она и не может быть произнесена иначе, в противном случае не достигнет цели. Но когда раненую Бэлу везут в крепость, то появляется иная ремарка: *«сказал»*. Теперь нет необходимости перекрикивать ветер, да и крик в данной ситуации потревожил бы раненую.

В «Тамани» основные события совершаются ночью, поэтому и разговоры ведутся вполголоса. Тайна заставляет таиться и в разговоре.

Также мотивировано в романе и «бормотание». Оно часто возникает как сопутствующее действие: «…лакей, не оборачиваясь, *бормотал что-то про себя*, развязывая чемодан …»; странствующий офицер «стал звать Максима Максимыча, говоря, что пора спать; *он что-то пробормотал сквозь зубы*; я повторил приглашение – он ничего не отвечал».

Подслушанный разговор и способы его передачи

В романе нередко используется ситуация подслушанного разговора. Она является своего рода литературным штампом, удобным приемом, позволяющим направлять сюжет в необходимом автору русле. Подслу-

шанный разговор – из арсенала авантюрно-приключенческой литературы, с его помощью в повествовании создается атмосфера прихотливой игры случая, взаимодействия с судьбой.

Над тем, как часто лермонтовские герои оказываются свидетелями разговоров, для их ушей не предназначенных, неоднократно иронизировали исследователи. Пожалуй, наиболее ярко это сделал В. Набоков, который перечислил все подслушанные разговоры – и его перечень впечатляет. Он же показал, что подслушанный разговор – общее проявление «приема под названием случайность»[28], и подметил такую особенность его восприятия в лермонтовском романе: «…автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы»[29].

Подслушанные разговоры важны нам не как прием, двигающий сюжет, а как речевой акт: каким образом Лермонтов передает такой разговор, какие способы его огласовки использует, как учитывает психологию восприятия.

Подслушанный разговор – это разговор тайный, скрытый, не предполагающий свидетелей. Как правило, он происходит в закрытом, уединенном месте; круг его участников ограничен, замкнут. Но тайный свидетель появляется, он не может обнаружить свого присутствия, а потому возникают препятствия для восприятия того, что он слышит: следствием этого становятся лакуны, прерывистость диалога, пунктирность восприятия. Тайному свидетелю в результате приходится многое додумывать, восстанавливать неуслышанное, неясное. Над ним нависает опасность разоблачения, а потому он предельно осторожен. Его чувства, восприятие обострены. Тревога, ожидание опасности настраивает на улавливание не столько слов, сколько интонаций. Он находится вне разговора, и такое положение заставляет звучать (и воспринимать) реплики участников разговора по-другому, накладывает на них некий отблеск: зловещий, романтический…

Так, например, героиня «Тамани» впервые появляется в романе во время такого подслушанного разговора, а потому сначала воспринимается Печориным как силуэт *(«белая фигура»*), и этот силуэт постепенно через голос начинает обретать плоть *(«сказал женский голос», «возразил опять женский голос с выражением печали»)*.

---

[28] *Набоков В.В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // *Набоков В.В.* Лекции по русской литературы. М.: Независимая газета, 1996. С. 428.

[29] Там же. С. 428.

До Печорина долетают лишь обрывки разговора *(«Ветер по временам приносил мне их разговор»*), однако то, как воспроизведен разговор в записках, не создает ощущения фрагментарности: в нем нет лакун, умолчаний. Сам диалог целен; паузы если и возникают, то не из-за того, что ветер не доносит слов, а потому что замолкают герои.

«– Что, слепой? – сказал женский голос, – буря сильна; Янко не будет.

– Янко не боится бури, – отвечал тот.

– Туман густеет, – возразил опять женский голос с выражением печали.

– В тумане лучше пробраться мимо сторожевых судов, – был ответ.

– А если он утонет?

– Ну что ж? в воскресенье ты пойдешь в церковь без новой ленты.

***Последовало молчание; меня**, однако, поразило одно: слепой говорил со мною малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски.*

– Видишь, я прав, – сказал опять слепой, ударив в ладоши, – Янко не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей; прислушайся-ка: это не вода плещет, меня не обманешь, – это его длинные весла.

Женщина вскочила и стала всматриваться в даль с видом беспокойства.

– Ты бредишь, слепой, – сказала она, – я ничего не вижу.

Признаюсь, сколько я ни старался различить вдалеке что-нибудь наподобие лодки, но безуспешно».

Печорин – стороннее лицо. Он случайно оказался приобщенным к тайне контрабандистов, но переживает те же чувства, что и участники разговора, их глазами видит природу, окружающий мир. Он так же, как и слепой с ундиной, нетерпеливо вслушивается в шум, долетающий с моря, всматривается в темноту.

Подслушанный разговор в сознании Печорина начинает резонировать с первым разговором со слепым. Герой соотносит две речевые манеры мальчика. С ундиной разговаривает человек без маски: в своем кругу ему не нужно таиться, а потому нет и языковой мимикрии – малороссийского наречия, которое он использовал в общении с Печориным.

В «Княжне Мери» Печорин оказывается свидетелем затевающейся против него интриги. В этой ситуации подслушанного разговора он все

видит и слышит (*«Я слез и подкрался к окну; неплотно притворенный ставень позволил мне видеть пирующих и расслышать их слова»*). Печорин не комментирует реплик заговорщиков: почти нет его ремарок, только иногда уточняется: *«сказал кто-то», «сказал драгунский капитан», «раздалось со всех сторон»*. Герой так же, как и в предыдущей сцене, становится своего рода соучастником происходящего, так как событие находит в нем сильный внутренний отклик: *«Я с трепетом ждал ответа Грушницкого…»*.

Данный эпизод восходит к архетипической ситуации пира. Точнее антипира, так как единение пирующих возникает не как духовное усилие, а как сотворение обманного действа. Е. Абдуллаев в статье «На пиру Платона во время чумы…»[30] говорит о перверсных «пирах» разночинцев. Ярчайшее проявление такого рода пиров для него – застольные беседы у Достоевского. Как показывает исследователь, происходит «ужесточение» пира: он «приобретает <…> черты некоего кривого зеркала власти. Пир уже не противопоставлен обществу и его диктату [как у Пушкина и Платона]. Пир сам «идеологизируется», превращается в столкновение политических, государственных проектов <…> Правда, «пирами» эти, большей частью, разночинские застолья можно назвать очень условно. Это именно пиры наизнанку, «перверсные» в полном смысле слова, – где интимность пирующих вырождается в запанибратство, говорящих перебивают и засмеивают, от выпитого мгновенно и мертвецки пьянеют и т. д.»[31]; «…пир у Достоевского <…> являет в себе в сгущенном виде все его [мира] противоречия»[32], в то время как «у Платона пир отделен от мира». Пожалуй, первым переосмысливает в таком ключе символику пира именно Лермонтов. Ведь такова природа данного подслушанного разговора. Наблюдения над сценой застольной беседы в «Княгине Лиговской» также подтверждают это.

Молчание

Главному герою романа «Герой нашего времени» свойственна двойственность речевых проявлений. От Печорина, по словам Максима Максимыча, *«…бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха…»*.

---

[30] *Абдуллаев Е.* «На пиру Платона во время чумы…» Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930-х годов // Вопросы литературы. 2007, № 2. С. 189–209.

[31] Там же. С. 199.

[32] Там же. С. 199.

Здесь, как и в «Княгине Лиговской», часто возникают ситуации, когда человек погружается в молчание, отключается от внешней жизни, замыкается в себе, как бы отгораживается молчанием от мира. Любое словесное вторжение оказывается грубым вмешательством в сильнейшее душевное переживание. Герой в такой ситуации всегда изображается со стороны, мы видим его глазами стороннего наблюдателя. Так, Печорин во время кончины Бэлы показан в восприятии Максима Максимыча, который пытается осмыслить переживания Григория Александровича. Штабс-капитана поражают молчание Печорина и отсутствие бурных внешних реакций. То, что он наблюдает, не соответствует его представлениям об адекватной реакции на смерть.

Молчание княжны Мери после «исповеди» Печорина также вызвано сильным душевным потрясением. Оно ответ на «сокровенное признание»; ответ искренний и сочувственный; любое слово в этой ситуации было бы неуместным. Впечатление от исповеди, вызванная ею эмоция так сильны, так неожиданно само признание, что княжна просто не в состоянии сразу же справиться с ними – отсюда и молчание.

В момент последней встречи с Печориным она также большей частью молчит. И именно ее молчание оказывает особо сильное воздействие на героя, так как он видит силу ее горя.

Молчание в «Герое нашего времени» не только форма проявления внутреннего состояния героя. Зачастую оно возникает как естественные паузы в разговоре, высказывании, потому что герой, как правило, не столько рассказывает «историю», сколько отвечает своим мыслям, ведь в этот момент в его душе оживают уже испытанные настроения, чувства, переживания. По такому принципу организовано повествование в «Бэле». Рассказ Максима Максимыча о Печорине и Бэле не представляет собой цельного высказывания. Он прерывист, пунктирен. Событийный ряд прерывается именно потому, что Максим Максимыч задумывается, уходит во внутренние размышления. Вот образцы подобных переключений.

« – А, чай, много с вами бывало приключений? – сказал я, подстрекаемый любопытством.

– Как не бывать! бывало…

Тут он начал щипать левый ус, повесил голову и призадумался. <…>

Он отхлебнул и сказал как будто про себя: «Да, бывало!».

А рассказ о завоевании Печориным Бэлы завершается следующим образом:

«Штабс-капитан замолчал.

– Да, признаюсь, – сказал он потом, теребя усы, – мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила».

Так постоянно в рассказе Максима Максимыча происходит переключение с рассказа о «другом» на осмысление собственных переживаний; так обозначается динамика мысли, а вместе с тем и эмоционально-духовный мир штабс-капитана. Молчание как раз и возникает в момент погружения героя в свои размышления, в свои переживания. Как правило, после такой паузы происходит перелом в рассказе: вводится новая тема, следует новый этап «истории». Как, например, в этом случае: *«А бог его знает! Живущи, разбойники! Видал я-с иных в деле: ведь весь исколот, как решето, штыками, а все махает шашкой. – Штабс-капитан после некоторого молчания продолжал, топнув ногой о землю: – Никогда себе не прощу одного: черт меня дернул, приехав в крепость, пересказать Григорью Александровичу все, что я слышал, сидя за забором; он посмеялся, – такой хитрый! – а сам задумал кое-что!»*

Нередко молчание возникает и в тех случаях, когда герой заходит в тупик в своих логических построениях, когда натыкается на какую-то преграду в своих представлениях о мире и человеке, когда оказывается перед нравственной дилеммой, когда разумное, рассудочное обоснование поступка противоречит его внутренним убеждениям. В сцене «ареста» Печорина, например, молчание штабс-капитана вызвано его замешательством, возникающим из-за ответов партнера по диалогу. Во время молчания он находит контраргументы, но после очередной реплики Печорина снова оказывается в тупике.

Как видим, молчание в подобных ситуациях лишено особой эмоциональной акцентуации (как это часто случается в «Княгине Лиговской» или романтических произведениях Лермонтова). Само состояние, переживание изображается как процесс: оно динамично, изменчиво, поэтому его невозможно выразить через одно проявление (пусть даже такое емкое, как молчание). Молчание в таких случаях обусловлено не столько общим разладом человека с миром, сколько частной, сиюминутной ситуацией, поэтому соседствует с другими формами выражения психологического состояния героев: Максим Максимыч, например, теребит ус, повесил голову, призадумался.

Молчание часто заменяет речь героев, служит ответом на вопрос, реплику собеседника, поэтому в романе распространена такая форма диалога, когда ответом оказывается не слово, а молчание вкупе с жестом и мимикой. И это полноценный акт общения, потому что сами «движенья уст, движенья глаз» чрезвычайно точно отвечают на реплику

партнера. Слово в подобном диалоге было бы избыточным, утяжеляло бы общение, из живого, естественного превращало бы его в ритуальное, но при этом не добавляло новой информации. Вспомним, как начинается разговор «странствующего офицера» с Максимом Максимычем:

«…я подошел к нему и поклонился; он молча отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма.

– Мы с вами попутчики, кажется?

Он молча опять поклонился.

– Вы верно едете в Ставрополь? <…>

Разговор этим кончился, и мы продолжали молча идти друг подле друга».

Кроме того, причиной «красноречивого молчания» как формы ответа часто становится иноязычие одного из партнеров, который попросту неспособен облечь свои чувства в слово, высказать свою точку зрения на чужом языке[33].

Молчание в романе становится обязательным элементом игры, психологического поединка. Печорин показывает, как с помощью молчания можно манипулировать человеческим сознанием, когда дает такой совет Грушницкому: *«Твое молчание должно возбуждать ее любопытство, твой разговор – никогда не удовлетворять его вполне…»*. В своих «постановках жизненных драм» он сам неизменно следует этому правилу.

Большей частью чередуя речи с молчанием, Печорин добивается расположения княжны Мери, и молчание занимает в этой паре ударную позицию. Если с помощью речей он обращает на себя внимание, располагает, то с помощью молчания приковывает, привязывает. В записи от 29 мая герой замечает: *«Княжне начинает нравиться мой разговор…»* – при этом уточняет: *«…я всякий раз, как Грушницкий подходит к ней, принимаю смиренный вид и оставляю их вдвоем…»*. А на попытку Мери изменить ситуацию следует такая реакция Печорина: *«Я пристально посмотрел на нее и принял смиренный вид. Потом целый день не говорил с ней ни слова…»*

Еще более отчетливый характер манипулирование чувствами девушки через молчание приобретает во время переправы. Печорин не отвечает ни на одну из реплик героини (только в финале прозвучит короткий вопрос «зачем?»), при этом следит за тем, как молчание действует на княжну, и фиксирует свои наблюдения в дневнике: «…видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни

[33] Вспомним диалоги Печорина с Бэлой.

слова – из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается из затруднительного положения».

Молчание входит и в арсенал женских уловок, становится составной частью женского кокетства. Тем же способом, что и Печорин, «ундина» пытается завлечь его в свои сети, и Печорин отмечает все этапы этой игры: *«Только я начинал говорить, она убегала, коварно улыбаясь», «села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои…»*. Молчание девушки странным образом действует на Печорина, который замечает: *«…я молчал, полный неизъяснимого смущения»*, и пробуждает в нем чувство, в общем-то, ему не свойственное. Чтобы избавиться от наваждения, Печорину приходится применить волевое усилие, прервать затянувшуюся паузу.

Женское кокетство контрабандистки «рифмуется» с той психологической игрой, которую ведет сам герой романа. Как и Печорин, «ундина» – персонаж действующий, она создает ситуацию, пытается манипулировать человеком, подчинить течение жизни своей воле. И ее попытка предваряет аналогичные устремления Печорина (в «Княжне Мери», «Фаталисте»). Подобных «рифмующихся» ситуаций, где важную роль играет молчание, в романе много. Вспомним одну из таких устойчивых ситуаций – человек наедине с миром природы в момент тяжелейшей жизненной утраты (Печорин в степи плачет над трупом лошади; слепой на берегу моря, брошенный всеми, плачет, «и долго, долго»; Казбич после похищения лошади «лежит ничком, как мертвый <…>до поздней ночи и целую ночь» на земле).

У подобных «повторов» есть и другой смысл: изображая «историю души человеческой», Лермонтов через такие созвучия обнажает истинную природу человека, который оказывается одиноким скитальцем в мире, показывает всеобщность чувств – ведь человек независимо от образования, национальности, социальной принадлежности и чувствует, и выражает свои чувства одинаково.

Не меньший эмоциональный эффект возникает при ситуации беззвучного монолога (диалога). Старуху-мать казака, убившего Вулича, «беззвучно шепчущую не то молитву, не то проклятие», Г.А. Мейер воспринимает как «символ неминуемой судьбы, воплощение Рока»[34]. Ее неподвижность, беззвучие на фоне суетящейся, эмоциональной толпы людей, отказ от какого бы то ни было действия, слова выражают предельную степень горя и вместе с тем мудрость человека, осознавшего неизбежность и необратимость произошедшего.

[34] *Мейер Г.А.* Указ. соч. С. 897.

Человек в такие мгновения выпадает из социума и оказывается частью иного пространства – тем самым его одиночество приобретает космический характер. При этом по-настоящему сильное чувство всегда сокрушает, опустошает, оказывается непосильным грузом для души. А опустошение – это и есть молчание.

Типы диалогических ситуаций

В «Герое нашего времени» представлены разные типы диалогических ситуаций: это и путевой диалог («Бэла» строится как разговор двух попутчиков; сама история Печорина рождается с перерывами, вызванными дорожными неурядицами, перемежается рядом сопутствующих диалогических фрагментов, не имеющих отношения к истории Печорина, но обусловленных дорожными впечатлениями); и приятельское общение; и карточный диалог, и диалог-спор, пари; любовный диалог, мазурочная «болтовня» (если использовать пушкинскую терминологию), светское общение и т. д.

Интеллектуальный разговор (интеллектуальную «дуэль») описала Л.И. Вольперт, проанализировавшая линию общения Печорин – Вернер[35]. Она установила, что главным конструктивным принципом при таком типе общения становится принцип маятника, когда инициатива «угадывания» переходит от одного собеседника к другому, и показала роль умения читать скрытые мысли друг друга, стремления «утереть нос» собеседнику при осуществлении такого типа общения[36].

Примечательно, что интеллектуальная «дуэль» строится на обсуждении как раз не метафизических тем, как это было при знакомстве Печорина с Вернером, а на обсуждении событий пятигорского «быта». Это показывает, что интеллектуальность определяется не темой разговора, а способом развития мысли. Не случайно Б.Т. Удодов отношения Печорина с Вернером называет неформальным духовным диалогом[37]. Духовная составляющая и обусловлена умением проникнуть в замысел собеседника, навязать ему свою стратегию разговора.

Свою тактику имеет и мазурочная болтовня. О бальном ритуале, в том числе и ритуале мазурки, подробно рассказал Ю.М. Лотман. Сам танец предполагал возможность общения, а потому именно в это время

[35] В.Г. Белинский называл разговоры Печорина с Вернером «образцом грациозной шутливости и, вместе, полного мысли остроумия». См.: *Белинский В.Г.* Т. 1. С. 588.

[36] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 243–245.

[37] *Удодов Б.Т.* Указ. соч. С. 101–102.

чаще всего и осуществлялись объяснения, завязывались отношения. Выбор партнера в мазурке предполагал элемент игры, угадывания, уже на этом этапе можно было манипулировать эмоциями партнера, в завуалированной форме высказать свое отношение к нему. В связи с этим напомним один из анекдотов о Лермонтове на балу, который сохранил мемуарист А. Чарыков*:* «…пригласил он на вальс графиню Ростопчину. «Avec vous? – сказала она, – après» [С вами?.. после]; но отмщение не заставило себя долго ждать; в мазурке подводят ее к нему с другой дамой. «Мне с вами», – объявила графиня. «С вами? – после», – был ответ Лермонтова»[38].

Эта схема изображения бала, когда его событийным, эмоциональным, психологическим центром оказывается мазурка, наметилась в светской повести. «Мазурочная болтовня» передана и в «Пиковой даме». Она реализована и в незаконченном романе Лермонтова «Княгиня Лиговская». В нем появляется сцена на балу, в которой участвуют Печорин и Негурова. Лермонтов воспроизводит такие моменты бального ритуала, как приглашение на танец и разговор, сопровождающий мазурку. Л.И. Вольперт указывает на такую особенность этого эпизода в романе: «Что касается танцев, шутливая интонация сопровождает и описание столь важного *ритуала*. Осуществление «стратегии» по отношению к Негуровой Печорин начинает с «правильной» организации *приглашения на мазурку* <…> Лермонтовское описание этого «семиотического» танца, составляющего «центр бала» и знаменующего собой его «кульминацию», пронизано иронией, так же как и «мазурочная болтовня» (любовные объяснения «приходились» обычно на этот танец) между Печориным и Негуровой: «Разговор их продолжался во время всего танца, блистая шутками, эпиграммами касаясь до всего, даже до любовной метафизики». В ироничном взгляде «со стороны», как бы на «метауровне», голоса автора и героя, что характерно для стиля «Княгини Лиговской», сливаются. Ритуал «танца» получает и обобщенную чисто «авторскую» ироническую характеристику…»[39].

В «Герое нашего времени» две бальные сцены также несут особую нагрузку в развитии интриги, осуществляемой Печориным. Лермонтов, сохраняя канву бального ритуала, осложняет его подспудным течением, раскрывая скрытые намерения героев, что позволяет сделать дневниковая форма повествования. В результате бал превращается из заурядного светского события в сложный клубок противоречий, интриг.

---

[38] Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 253.

[39] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 189.

На каких этапах сосредотачивает внимание Лермонтов? Прежде всего он показывает предварительный (добальный) период. О бале говорят, ангажируют на танец, прогнозируют события. Все это создает определенный эмоциональный настрой, обнажает нерв события, которое еще только намечается.

Так, например, в записях, сделанных накануне второго бала, ярко прописаны ожидания Грушницкого. Поведение, слова героя показывают, что он воображает себя центром бала, его средоточием. Грушницкий уверен, что узловым моментом станет его мазурка с княжной Мери. Однако ожидания разрушаются как умелыми манипуляциями Печорина, так и тем, что все предшествующие события герой воспринимал не такими, каковыми они были на самом деле. Он видел то, что хотел, а не то, что происходило в действительности.

В добальных действиях Печорина и Грушницкого сополагаются два ритуальных момента – приглашение на танец.

Эпизод печоринского приглашения воспроизведен в записках, то же, как осуществилось приглашение Грушницкого, остается «за кадром», но легко восстанавливается из диалога героев.

Реплики-приглашения Печорина в диалоге нет, но есть ответная фраза княжны:

«Я ушел один и, встретив княжну Мери, позвал ее на мазурку. Она казалась удивлена и обрадована.

– Я думала, что вы танцуете только по необходимости, как прошлый раз, – сказала она очень мило улыбаясь…»

Своим ответом княжна намекает на отношения, связавшие их с Печориным на прошлом балу. То была история без Грушницкого, и княжна предвидит продолжение уже наметившихся отношений, в которых нет места обретшему эполеты юнкеру. Так намечается другой сценарий бала.

Показательно, что Грушницкий, сосредоточенный на переживании эффекта своего появления на балу, забывает и тем самым упускает момент ангажирования. Для него настолько реален его будущий триумф, что Печорин вынужден напомнить сопернику о необходимости приглашения, что позволяет ему организовать вторую часть интриги.

Этот эпизод дается в развернутом диалоге. Грушницкий самоуверен, слышит только себя и упивается собой. Он погружен в «прозу» жизни: озабочен тем, как будет выглядеть, а потому говорит о бытовых предметах: мундире, туалете, помаде и т. д.

Печорин маркирует одну из своих ответных реплик как цитату: *«Где нам, дуракам, чай пить! – отвечал я ему, повторяя любимую поговорку одного из самых ловких повес прошлого времени, воспетого некогда Пушкиным»*. Грушницкий ее не распознает, тем самым обозначает свой истинный культурный и жизненный кругозор, выдает ложность своей позы. В комментариях указывается, что Печорин цитирует Каверина. Тем самым язык Печорина – это язык того круга, который наследует традиции, тип поведения декабристской, пушкинской среды. Грушницкий нераспознаванием выводит себя за его пределы, так как не владеет этим языком. Эта цитата своего рода тайный знак, позволяющий узнать «своего» или же, наоборот, дистанцироваться от «чужого».

В обоих бальных эпизодах используется и ситуация подслушанного разговора. Их особенность заключается в том, что эти разговоры выхватываются из шумного многоголосия толпы. Многолюдность позволяет укрыться, спрятаться как тем, кто затевает интригу, так и тем, кто наблюдает за ее завязкой. Но, таким образом, и сама толпа перестает быть аморфной, безликой массой, она начинает восприниматься как конфликтная, амбициозная, наполненная интригами сила.

На первом балу подслушанный разговор позволяет Печорину эффектно познакомиться с княжной.

На другом балу Печорин подслушивает разговор княжны с Грушницким. Сначала он только видит собеседников, и уже визуальные наблюдения показывают, что замысел Печорина удался: «жар речей» Грушницкого не разрушает рассеянности, невнимательности княжны. А услышанные реплики показывают, что, как и в общении с Печориным, Грушницкий не распознает иронии. Реплики княжны снижают «пыл речей» Грушницкого и тем самым обесценивают их. Она, по сути, обрывает словесный поток Грушницкого, но он не понимает, не улавливает истинной подоплеки ее ответных реплик, хотя она очевидна и прозрачна. А когда к разговору присоединится Печорин, диалог получит окончательное ироническое завершение.

Новый этап бального действа – этап мести, который реализуется как новый «заговор» против княжны и Печорина. Он выпадает на мазурку, во время которой создаются препятствия к «мазурочной болтовне» между танцорами. Вспоминается реплика Грушницкого «наговорюсь» с княжной во время мазурки. Он как бы не дает Печорину «заменить себя», но такие действия на руку Печорину: *«Ей хочется говорить со мною, ей мешают, – ей захочется вдвое больше»*.

Словесное общение отчасти компенсируется «диалогом» жестов и во время танца (*«Я раза два пожал ее руку; во второй раз она ее выдернула, не говоря ни слова»),* и во время разъезда.

Как видим, Лермонтов сохранил и воспроизвел все этапы бала, при этом его герой, внешне следуя ритуалу, одновременно использует его в своей игре и тем самым разрушает изначальный смысл бального действа.

Все диалогические ситуации, воспроизведенные в романе, не раз возникали в русской литературе, однако у Лермонтова они переосмыслены, диалог оказывается полемически направленным против своего литературного прообраза. Прежде всего это касается любовного общения. Печорин каждый раз разрушает некий стандарт, восходящий к романтической литературе, и тем самым не оправдывает ожиданий. Это ярко проявляется в сцене пения княжны Мери. Ситуация, в ней воспроизведенная, для романтической литературы типична, в момент пения (или любования каким-нибудь произведением искусства) открывался истинный богатый внутренний мир героев, происходило слияние двух любящих душ. По сути, установленную «норму» поведения в подобной ситуации демонстрирует Грушницкий. Печорина же пение не увлекает, а своей репликой о любви к музыке в медицинском отношении он разрушает стандартную высокую ситуацию. Диалог и служит этой цели. При этом истинное отношение Печорина к музыке, его способность откликаться на талантливый звук демонстрируется иными способами: Печорин очарован пением «ундины», да и «куплеты» Бэлы вызывают иной отклик.

Вместе с тем типичный диалог влюбленных не воспроизводится, в речи рассказчика лишь задается его общее направление: *«тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить; значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере»*.

Способ ведения диалога в «Герое нашего времени» зависит от собеседника (с Вернером Печорин говорит не так, как с Грушницким, с княжной Мери не так, как с Верой и т. д.). Уровень интеллекта, отношение к партнеру, цели общения диктуют и способ общения, и его атмосферу.

В романе возникают ситуации отказа от коммуникации. В них один из собеседников создает препятствия для контакта, завязывания разговора. Таким препятствием становятся украинский язык слепого, глухота старухи в «Тамани» *(«Старуха не все мои вопросы отвечала, что она глуха, не слышит. Что было с ней делать? Я обратился к слепому…»*).

Но последующие поступок или события выявят ложность и разноязычия, и глухоты: так, мнимая глухота старухи (как реакция обращения Печорина к слепому) дискредитируется ее ворчанием, а разговор слепого с ундиной сделает очевидной его языковую мимикрию в разговоре с Печориным. Нежелание коммуникации только распаляет Печорина, усиливает его стремление проникнуть в тайну, действовать, обостряет восприятие мелочей, деталей.

Выводы

Диалог в прозе Лермонтова как элемент художественной структуры полифункционален. Прежде всего он служит созданию речевого образа действующих лиц. В процессе коммуникации проступают черты личности, ее отношение к жизни и другому человеку, разворачивающимся событиям. Кроме того, так как диалог включается Лермонтовым в узловые моменты действия, то он организует сюжет, способствует его развитию.

Диалог у Лермонтова лишен описательности, он предельно приближен к реальности, обусловлен обстоятельствами, а потому в нем бывают побочные ответвления, возникают отступления от основной линии. Однако Лермонтов не злоупотребляет этим приемом, он намечает такое отступление, а затем переводит его в речь повествователя.

В диалогах возникают легко восстанавливаемые купюры, но только там, где нет ничего нового ни в информативном, ни в эмоциональном плане.

При восприятии разговоров героев важно не только произносимое, но и подразумеваемое, важен не только контекст данной сюжетной ситуации, но и связь между другими диалогическими эпизодами. Граница высказывания в коммуникативных ситуациях оказывается шире конкретного эпизода, речевого действия.

Правдоподобна, строго мотивирована звуковая огласовка диалогов. Эмоциональный строй разговора можно понять по интонациям, даже не видя героев (так, в разговоре Азамата с Казбичем, который невольно подслушивает Максим Максимыч, легко восстановимы сопутствующие действия: «И слышно было, как он трепал рукою по гладкой шее своего скакуна, давал ему нежные названия»).

Рассказ, слово героя в романе может иметь непредсказуемые последствия: Максим Максимыч передает разговор Казбича и Азамата, не предполагая, каковы будут последствия. Слово разворачивается в действие, поступок, при этом зачастую изначальная интенция кардинально искажается.

ЛЕРМОНТОВ В ОБЩЕНИИ
(из воспоминаний)

А.П. Шан-Гирей: «В домашней жизни своей Лермонтов был почти всегда весел, ровного характера, занимался часто музыкой, а больше рисованием, преимущественно в батальном жанре, также играли мы часто в шахматы и в военную игру, для которой у меня всегда было в готовности несколько планов».

М.Е. Меликов: «В личных воспоминаниях моих маленький Миша Лермонтов рисуется не иначе как с нагайкой в руке, властным руководителем наших забав, болезненно-самолюбивым, экзальтированным ребенком».

А.П. Шан-Гирей: «Он был характера скорее веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому нравился живостию своего остроумия и склонностью к эпиграмме; часто посещал театр, балы, маскарады; в жизни не знал никаких лишений, ни неудач: бабушка в нем души не чаяла и никогда ни в чем ему не отказывала; родные и короткие знакомые носили его, так сказать, на руках; особенно чувствительных утрат он не терпел; откуда же такая мрачность, такая безнадежность? Не была ли это скорее драпировка, чтобы казаться интереснее, так как байронизм и разочарование были в то время в сильном ходу, или маска, чтобы морочить обворожительных московских львиц?»

Ю.Ф. Самарин: «Это в высшей степени артистическая натура, неуловимая и не поддающаяся никакому внешнему влиянию благодаря своей неутомимой наблюдательности и большой глубине индифферентизма. Прежде чем вы подошли к нему, он вас уже понял: ничто не ускользает от него; взор его тяжел, и его трудно переносить. Первые мгновенья присутствие этого человека было мне неприятно; я чувствовал, что он наделен большой проницательной силой и читает в моем уме, и в то же время я понимал, что эта сила происходит лишь от простого любопытства, лишенного всякого участия, и потому чувствовать себя поддавшимся ему было унизительно. Этот человек слушает и наблюдает не за тем, что вы ему говорите, а за вами, и после того как он к вам присмотрелся и вас понял, вы не перестаете оставаться для него

чем-то чисто внешним, не имеющим права что-либо изменить в его существовании».

А.М. Меринский: «В обществе Лермонтов был очень злоречив, но душу имел добрую: как его товарищ, знавший его близко, я в том убежден. Многие его недоброжелатели уверяли в противном и называли его *беспокойным человеком*…»

М.А. Назимов: «В сарказмах его слышалась скорбь души, возмущенной пошлостью современной ему великосветской жизни и страхом неизбежного влияния этой пошлости на прочие слои общества».

Н.Ф. Туровский: «“Язык наш – враг наш”. Лермонтов был остер, и острее иногда до едкости; насмешки, колкости, эпиграммы не щадили никого, ни даже самих близких ему; увлеченный игрою слов или сатирическою мыслию, он не рассуждал о последствиях…»

А.М. Миклашевский: [В Кисловодске] «к нам по вечерам заходил Лермонтов с общим нашим приятелем, хромым доктором Мейером, о котором он в "Герое нашего времени" упоминает. Веселая беседа, споры и шутки долго, бывало, продолжались».

А.Д. Есаков *вспоминает, что когда в Ставрополь приезжал декабрист Михаил Александрович Назимов, он* «как-то само собой выдвигался на почетное место, и все, что им говорилось, бывало выслушиваемо без перерывов и шалостей, в которые чаще других вдавался Михаил Юрьевич. Никогда я не замечал, чтобы в разговоре с М.А. Назимовым, а также с И.А. Вревским Лермонтов позволял себе обычный своей тон persiflage’а [насмешки]. Не то бывало со мной. Как младший, юнейший в этой избранной среде, он школьничал со мной до пределов возможного, а когда замечал, что теряю терпение (что, впрочем, недолго заставляло себя ждать), он, бывало, ласковым словом, добрым взглядом или поцелуем тотчас уймет мой пыл».

А.В. Дружинин: «Умея любить, Лермонтов был и тем, что Байрон называет a good hater, то есть человек, умевший ненавидеть глубоко. Друзей имел он мало и с ними редко бывал сообщителен, может быть, вследствие детской привычки к сосредоточенной мечтательности, может быть, потому, что их интересы совершенно рознились с его соб-

ственными. На переписку он был ленив, и хотя, соприкасаясь <со> всем кругом столичного и провинциального общества, имел множество знакомых, но во всех сношениях с ними держал себя скорее наблюдателем, чем действующим лицом, за что многие его считали человеком без сердца».

Я.И. Костенецкий: «по характеру своему не любил дружиться с людьми: он всегда был едок и высокомерен, и едва ли он имел хоть одного друга в жизни».

А.И. Васильчиков: «Лермонтов и те немногие из его сверстников и единомышленников, которых рождение обрекло на прозябание в этой холодной среде, сознавали глубоко ее пустоту и, не зная куда деться, не находя пищи ни для дела, ни для ума, предавались буйному разгулу, – разгулу, погубившему многих из них; лучшие из офицеров старались вырваться из Михайловского манежа и Красносельского лагеря на Кавказ, а молодые люди, привязанные родственными связями к гвардии и к придворному обществу, составляли группу самых бездарных и бесцветных парадеров и танцоров.

Эта-то пустота окружающей его светской среды, эта ничтожность людей, с которыми ему пришлось жить и знаться, и наложили на всю поэзию и прозу Лермонтова печальный оттенок тоски бессознательной и бесплодной: он печально глядел «на толпу этой угрюмой» молодежи, которая действительно прошла бесследно, как и предсказывал поэт, и ныне, достигнув зрелого возраста, дала отечеству так мало полезных деятелей; «ему некому было руку подать в минуту душевной невзгоды», и, когда в невольных странствованиях и ссылках удавалось ему встречать людей другого закала, вроде Одоевского, он изливал свою современную грусть в души людей другого поколения, других времен. С ними он действительно мгновенно сходился, их глубоко уважал и один из них, еще ныне живущий, М.А. Назимов мог бы засвидетельствовать, с каким потрясающим юмором он описывал ему, выходцу из Сибири, ничтожество того поколения, к коему принадлежал».

Фр. Боденштедт *дает очень точное объяснение натуры, мотивов поведения Лермонтова*: «Немногие поэты сумели, подобно Лермонтову, остаться во всех обстоятельствах жизни верными искусству и самим себе. Выросший среди общества, где лицемерие и ложь считались признаками хорошего тона, Лермонтов до последнего вздоха остался чужд

всякой лжи и притворства. Несмотря на то что много потерпел от ложных друзей, а тревожная кочевая жизнь не раз вырывала его из объятий истинной дружбы, он оставался неизменно верен своим друзьям и в счастии, и в несчастии; но зато был непримирим в ненависти. А он имел право ненавидеть, имел его более, нежели кто-либо!»

И.И. Панаев *задается вопросом*: «Отчего же большинству своих знакомых он казался пустым и чуть не дюжинным человеком, да еще с злым сердцем?». *И отвечает так*: «…большинство его знакомых состояло или из людей светских, смотрящих на все с легкомысленной, узкой и поверхностной точки зрения, или из тех мелкоплавающих мудрецов-моралистов, которые схватывают только одни внешние проявления и по этим внешним явлениям и поступкам произносят о человеке решительные и окончательные приговоры.

Лермонтов был неизмеримо выше среды, окружавшей его, и не мог серьезно относиться к такого рода людям. Ему, кажется, были особенно досадны последние – эти тупые мудрецы, важничающие своею деятельностью и рассудочностию и не видящие далее своего носа. Есть какое-то наслаждение (это очень понятно) казаться самым пустым человеком, даже мальчишкой и школьником перед такими господами. И для Лермонтова это было, кажется, действительным наслаждением. Он не отыскивал людей равных себе по уму и по мысли вне своего круга. Натура его была слишком горда для этого, он был весь глубоко сосредоточен в самом себе и не нуждался в посторонней опоре.

Конечно, отчасти предрассудки среды, в которой Лермонтов взрос и воспитывался, отчасти увлечения молодости и истекавшее отсюда его желание эффектно драпироваться в байроновский плащ неприятно действовали на многих действительно серьезных людей и придавали Лермонтову неприятный, неестественный колорит. Но можно ли строго судить за это Лермонтова?.. Он умер еще так молод».

А.В. Дружинин: «Лермонтов, – рассказывал нам его покойный приятель, – принадлежал к людям, которые не только не нравятся с первого раза, но даже на первое свидание поселяют против себя довольно сильное предубеждение. Было много причин, по которым и мне он не полюбился с первого разу. Сочинений его я не читал, потому что до стихов, да и вообще до книг не охотник, его холодное обращение казалось мне надменностью, а связи его с начальствующими лицами и со всеми, что терлось около штабов, чуть не заставили меня считать его за столичную

выскочку. Да и физиономия его мне не была по вкусу, – впоследствии сам Лермонтов иногда смеялся над нею и говорил, что судьба, будто на смех, послала ему *общую армейскую наружность*. На каком-то увеселительном вечере мы чуть с ним не посчитались очень крупно, – мне показалось, что Лермонтов трезвее всех нас, ничего не пьет и смотрит на меня насмешливо. То, что он был трезвее меня, – совершенная правда, но он вовсе не глядел на меня косо и пил сколько следует, только, как впоследствии оказалось, – на его натуру, совсем не богатырскую, вино почти не производило никакого действия. Этим качеством Лермонтов много гордился, потому что и по годам, и по многому другому, он был порядочным ребенком. <…>В походе Лермонтов был совсем другим человеком против того, чем казался в крепости или на водах, при скуке и безделье».

В женской среде

Как замечает А.П. Шан-Гирей, Лермонтов формировался в основном в женской среде, вот как **М.Е. Меликов** *характеризует те женские типы, которые окружали Лермонтова*: «Е.А. Арсеньева была женщина деспотического, непреклонного характера, привыкшая повелевать; она отличалась замечательной красотой, происходила из старинного дворянского рода и представляла из себя типичную личность помещицы старого закала, любившей при этом высказывать всякому в лицо правду, хоть бы самую горькую. Е.П. Мещеринова, будучи столь же типичной личностью, в противоположность Арсеньевой, выделялась своею доступностью, снисходительностью и деликатностью души.

Не могу забыть, как, прощаясь с нами после ужина, она крестила и меня вместе с своими детьми, как старалась внушить мне тот огонь христианской любви и добра, которым горела святая душа ее».

Е.А. Сушкова *приводит один из разговоров. Лермонтов просит разрешения посвящать Сушковой стихи*:

« – Вот вы и опять надо мной смеетесь: по вашему тону я вижу, что стихи мои глупы, нелепы, – их надо переделать, особливо в последнем куплете, я должен бы был молить вас совсем о другом, переделайте же его сами не на словах, а на деле, и тогда я пойму всю прелесть благодарности.

Он так на меня посмотрел, что я вспыхнула и, не находя, что отвечать ему, обратилась к бабушке с вопросом: какую карьеру изберет она для Михаила Юрьевича?

– А какую он хочет, матушка, лишь бы не был военным.

После этого разговора я переменила тон с Лермонтовым, часто называла его Михаилом Юрьевичем, чему он очень радовался, слушала его рассказы, просила его читать мне вслух и лишь тогда только подсмеивалась над ним, когда он, бывало, увлекшись разговором, с жаром говорил, как сладостно любить в первый раз и что ничто в мире не может изгнать из сердца образ первой страсти, первых вдохновений. Тогда я очень серьезно спрашивала у Лермонтова, есть ли этому предмету лет десять и умеет ли предмет его вздохов читать хотя по складам его стихи?».

А.П. Шан-Гирей: «Miss Alexandrine, т.е. Александра Михайловна Верещагина, кузина его, принимала в нем большое участие, она отлично умела пользоваться немного саркастическим направлением ума своего и иронией, чтобы овладеть этой беспокойной натурой и направлять ее, шутя и смеясь, к прекрасному и благородному…»

Е.П. Ростопчина: «Не имея возможности нравиться, он решил соблазнять или пугать и драпировался в байронизм, который был тогда в моде. Дон-Жуан сделался его героем, мало того, его образцом; он стал бить на таинственность, на мрачное и на колкости». «…он забавлялся тем, что сводил с ума женщин, с целью потом их покидать и оставлять в тщетном ожидании; другая его забава была расстройство партий, находящихся в зачатке, и для того он представлял из себя влюбленного в продолжение нескольких дней; всем этим, как казалось, он старался доказать самому себе, что женщины могут его любить, несмотря на его малый рост и некрасивую наружность. Мне случалось слышать признания нескольких из его жертв, и я не могла удержаться от смеха, даже прямо в лицо, при виде слез моих подруг, не могла не смеяться над оригинальными и комическими развязками, которые он давал своим злодейским донжуанским подвигам».

Е.П. Ростопчина: «Принадлежа к одному и тому же кругу, мы постоянно встречались и утром и вечером; что нас окончательно сблизило, это мой рассказ об известных мне его юношеских проказах; мы вместе вдоволь над ними посмеялись, и таким образом вдруг сошлось, как будто были знакомы с самого того времени».

А.П. Шан-Гирей: «Я привез ему поклон от Вареньки [Лопухиной]. В его отсутствие мы с ней часто о нем говорили; он нам обоим, хотя не одинаково, но равно был дорог. При прощанье, протягивая руку, с влажными глазами, но с улыбкой, она сказала мне:

– Поклонись ему от меня; скажи, что я покойна, довольна, даже счастлива.

Мне очень было досадно на него, что он выслушал меня как будто хладнокровно и не стал о ней расспрашивать; я упрекнул его в этом, он улыбнулся и отвечал:

– Ты еще ребенок, ничего не понимаешь!

– А ты хоть и много понимаешь, да не стоишь ее мизинца! – возразил я, рассердившись не на шутку.

Это была первая и единственная наша ссора; но мы скоро помирились».

В.И. ***Анненкова*** *впервые увидела Лермонтова в школе подпрапорщиков, когда он находился в госпитале*: «Должна признаться, он мне совсем не понравился. У него был злой и угрюмый вид, его небольшие черные глаза сверкали мрачным огнем, взгляд был таким же недобрым, как и улыбка. Он был мал ростом, коренаст и некрасив, но не так изысканно и очаровательно некрасив, как Пушкин, а некрасив очень грубо и несколько даже неблагородно.

Мы нашли его не прикованным к постели, а лежащим на койке и покрытым солдатской шинелью. В таком положении он рисовал и не соблаговолил при нашем приближении подняться. Он был окружен молодыми людьми, и думаю, ради этой публики он и был так мрачен по отношению к нам, пришедшим его навестить.

Мой муж обратился к нему со словами привета и представил ему новую кузину. Он смерил меня с головы до ног уверенным и недоброжелательным взглядом. Он был желчным и нервным и имел вид злого ребенка, избалованного, наполненного собой, упрямого и неприятного до последней степени. <…>

Я видела его еще только один раз в Москве, если не ошибаюсь в 1839 году. <…>

На этот раз мы разговаривали довольно долго и танцевали контрданс на балу <…>…

Он приехал с Кавказа и носил пехотную армейскую форму. Выражение лица его не изменилось – тот же мрачный взгляд, та же язвительная улыбка».

А. Чарыков *вспоминает один анекдот о Лермонтове на балу:* «…пригласил он на вальс графиню Ростопчину. «Avec vous? – сказала она, – aprѐs» [С вами?.. после]; но отмщение не заставило себя долго ждать; в мазурке подводят ее к нему с другой дамой. «Мне с вами», – объявила графиня. «С вами? – после», – был ответ Лермонтова».

И.С. Тургенев: «У княгини Шаховской я, весьма редкий и непривычный посетитель светских вечеров, лишь издали, из уголка, куда я забился, наблюдал за быстро вошедшим в славу поэтом. Он поместился на низком табурете перед диваном, на котором, одетая в черное платье, сидела одна из тогдашних столичных красавиц – белокурая графиня М<усина>-П<ушкина> – рано погибшее, действительно прелестное создание. На Лермонтове был мундир лейб-гвардии Гусарского полка; он не снял ни сабли, ни перчаток и, сгорбившись и насупившись, угрюмо посматривал на графиню. Она мало с ним разговаривала и чаще обращалась к сидевшему рядом с ним графу Ш<увалову>, тоже гусару. В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах, возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий. <…> Помнится, граф Шувалов и его собеседница внезапно засмеялись чему-то, и смеялись долго; Лермонтов также засмеялся, но в то же время с каким-то обидным удивлением оглядывал их обоих».

И.П. ***Забелла*** *(в те времена тринадцатилетний подросток) вспоминает свой визит к Наталье Ивановне Запольской*: «Когда мы уже сидели в столовой и, попивая чудесный кофе со сливками и сдобными булочками, весело болтали, в передней раздался звонок, и через минуту вошел к нам офицер небольшого роста, коренастый, мешковатый, в какой-то странной, никогда не виданной мною армейской форме. Хозяйка стремительно бросилась к нему навстречу и, протягивая ему руку, сказала с тоном упрека:

– Наконец-то и меня вы вспомнили.

– Знаете, ведь это всегда так бывает, – отвечал он, целуя ее руку и усаживаясь возле нее. – Когда хочешь кого-нибудь увидеть поскорей,

непременно увидишь нескоро. Сам к вам рвался, да мешали все эти несносные обязательные визиты.

Разговор начался и шел у них все время по-французски. Я написал карандашом на клочке бумажки вопрос: «Кто это?» – и передал бумажку Унковской. Она вернула мне ее с ответом: «Лермонтов».

Меня так и обожгло. Лермонтов! Боже! какое разочарование! Какая пропасть между моею фантазией и действительностью! Корявый какой-то офицер – и это Лермонтов! Я стал его разглядывать и с лихорадочной жадностью слушал каждое его слово.

<…>

Во все время разговора с хозяйкой с лица Лермонтова не сходила сардоническая улыбка, а речь его шла на ту же тему, что и у Чацкого, когда тот, разочарованный Москвою, бранил ее беспощадно. Передать всех мелочей я не в состоянии, но помню, что тут повально перебирались кузины, тетеньки, дяденьки говорившего и масса других личностей большого света, мне неизвестных и знакомых хозяйке. Она заливалась смехом и вызывала Лермонтова своими расспросами на новые сарказмы. От кофе и сливок он отказался, закурил пахитосу и все время возился со своим неуклюжим кавказским барашковым кивером, коническим, увенчанным круглым помпоном. Он соскакивал у него с колен и, видимо, его стеснял. Да и вообще тогдашняя некрасивая кавказская форма еще более его уродовала.

Визит Лермонтова продолжался с полчаса. Взглянув на часы, он заторопился, по словам его, ему много еще предстояло концов, опять поцеловал руку Натальи Ивановны, нас подарил общим поклоном и уехал. Хозяйка так усердно им занялась, что о нас позабыла и ему не представила.

Впечатление, произведенное на меня Лермонтовым, было жуткое. Помимо его безобразия, я видел в нем столько злости, что близко подойти к такому человеку мне казалось невозможным, я его струсил. И не менее того, увидеть его снова мне ужасно захотелось».

И вот другая встреча, уже в гостиной бабушки Лермонтова: «Когда пробило одиннадцать часов, Лермонтов вошел в гостиную. На нем расстегнутый сюртук без эполет. Бабка меня ему представила, назвала своим любимцем и прибавила, что я знаю множество его стихов. Он приветливо протянул мне руку и, вглядевшись в меня, сказал:

– А я где-то вас видел.

– У Натальи Ивановны Запольской.

– Да, да, теперь припоминаю.

Матушка, к крайнему моему смущению, шутливо передала ему о давнишнем желании моем его увидеть, о печали моей, когда я узнал, что в моем отсутствии он был у нее, и что я учусь в пансионе при Петропавловской лютеранской церкви. Он слушал ее с улыбкою и спросил меня:

– И всему учат вас по-немецки?

– Всему, кроме русской словесности и русской истории.

– Хорошо, что хоть и это оставили.

Разговор пошел у него затем со старушками. Лермонтов сидел в глубоком кресле, откинувшись назад, и я мог его прекрасно видеть. На этот раз он не показался мне таким странным, как прежде, да и лицо его было как бы иное, более доброе; сардоническое выражение его сменилось задумчивым и даже грустным. Говорили больше его собеседницы, а он изредка давал ответы и вставлял свое слово. В тоне его с бабушкой я заметил чрезвычайную почтительность и нежность.

Было уже поздно, когда матушка моя поднялась, чтобы уйти, и при прощанье Лермонтов опять приветливо пожал мне руку».

Е.Г. Быховец: «…он мне всегда говорил, что ему жизнь ужасно надоела, судьба его так гнала, государь его не любил, великий князь ненавидел…»

Э.А. Шан-Гирей: «В мае месяце 1841 года М.Ю. Лермонтов приехал в Пятигорск и был представлен нам в числе прочей молодежи. Он нисколько не ухаживал за мной, а находил особенное удовольствие me taquiner [дразнить меня]. Я отделывалась, как могла, то шуткою, то молчанием, ему же крепко хотелось меня рассердить; я долго не поддавалалась, наконец, это мне надоело, и я однажды сказала Лермонтову, что не буду с ним говорить и прошу его оставить меня в покое. Но, повидимому, игра эта его забавляла просто от нечего делать, и он не переставал меня злить. Однажды он довел меня почти до слез; я вспылила и сказала, что, ежели бы я была мужчина, я бы не вызывала его на дуэль, а убила бы его из-за угла в упор. Он как будто остался доволен, что наконец вывел меня из терпения, просил прощенья, и мы помирились, конечно, ненадолго. Как-то раз ездили верхом большим обществом в колонку Каррас. Неугомонный Лермонтов предложил мне пари a discrètion [по усмотрению выигравшего], что на обратном пути будет ехать рядом со мною, что ему редко удавалось. Возвращались мы поздно, и я, садясь на лошадь, шепнула старику Зельмицу и юнкеру Бенкендорфу, чтобы

они ехали подле меня и не отставали. Лермонтов ехал сзади и все время зло шутил на мой счет. Я сердилась, но молчала. На другой день утром рано, уезжая в Железноводск, он прислал мне огромный прелестный букет в знак проигранного пари».

Э.А. Шан-Гирей: «Лермонтов иногда бывал весел, болтлив до шалости; бегали в горелки, играли в кошки-мышки, в серсо; потом все это изображалось в карикатурах, что нас смешило. Однажды сестра просила его написать что-нибудь ей в альбом. Как ни отговаривался Лермонтов, его не слушали, окружили всей толпой, положили перед ним альбом, дали перо в руки и говорят: «пишите!» И написал он шутку-экспромт.

Надежда Петровна,
Зачем так неровно
Разобран ваш ряд,
И локон небрежно
Над шейкою нежной…
На поясе нож
C'est un vers qui cloche!
[Вот стих, который хромает]
Зато после нарисовал ей же в альбом акварелью курда».

В университете

П.В. Вистенгоф (однокашник по Московскому университету): «Студент Лермонтов <…> держал себя совершенно отдельно от всех своих товарищей, за что, в свою очередь, и ему платили тем же. Его не любили, отдалялись от него и, не имея с ним ничего общего, не обращали на него никакого внимания.

Он даже садился постоянно на одном месте, отдельно от других, в углу аудитории, у окна, облокотясь по обыкновению на один локоть и углубясь в чтение принесенной им книги, и не слушал профессорских лекций. Это бросалось всем в глаза. Шум, происходивший при перемене часов преподавания, не производил никакого на него действия».

В юнкерско-офицерской среде

И.В. Анненков: «Как ни странным покажется, но справедливость требует сказать, что, несмотря на такое преобладание между юнкерами школьного ребяческого духа, у них был развит в сильной степени point d'honneur [чувство чести] офицерских кружков. Мы отделяли шалость,

школьничество, шутку от предметов серьезных, когда затрагивалась честь, достоинство, знание или наносилось личное оскорбление. Мы слишком хорошо понимали, что предметами этими шутить нельзя, и мы не шутили ими. В этом деле старые юнкера имели большое значение, направляя, или, как говорилось обыкновенно, вышколивая новичков, в числе которых были люди разных свойств и наклонностей. Тем или другим путем, но общество, или иначе сказать, масса юнкеров достигала своей цели, переламывая натуры, попорченные домашним воспитанием, что, в сущности, и не трудно было сделать, потому что одной личности нельзя же было устоять противу всех. Нужно сказать, что средства, которые употреблялись при этом, не всегда были мягки, и если весь эскадрон невзлюбит кого-нибудь, то ему было не хорошо. Особенно преследовались те юнкера, которые не присоединялись к товарищам, когда были между ними какие-нибудь соглашения, не любили также и тех, которые передавали своим родным, что делалось в школе, и это потому, что родные, в особенности маменьки, считали своей обязанностью доводить их жалобы до сведения начальства. Предметом общих нападок были вообще те, которые отделялись от общества с юнкерами или заискивали в начальстве, а также натуры вялые, хилые и боязливые. Более всего подвергались преследованию новички, не бывшие до поступления в школу в каком-нибудь казенном или общественном заведении и являвшиеся на службу прямо из-под маменькиного крылышка, в особенности если они, как тогда выражались, подымали нос. Нельзя не заметить при этом, что школьное перевоспитание, как оно круто ни было, имело свою хорошую сторону в том отношении, что оно формировало из юнкеров дружную семью, где не было места личностям, не подходящим под общее настроение».

А.М. Меринский: «Между товарищами своими Лермонтов ничем не выделялся особенно от других. В школе Лермонтов имел страсть приставать с своими острыми и часто даже злыми насмешками к тем из товарищей, с которыми он был более дружен. Разумеется, многие платили ему тем же, и это его очень забавляло».

А.М. Меринский: «Лермонтов не был из числа отъявленных шалунов, но любил иногда пошкольничать. По вечерам, когда бывали свободны от занятий, мы часто собирались вокруг рояля (который на зиму мы брали напрокат); на нем один из юнкеров, знавших хорошо музыку, аккомпанировал товарищам, певшим хором разные песни. Лермонтов

немедленно присоединялся к поющим, прегромко запевал совсем иную песню и сбивал всех с такта; разумеется, при этом поднимался шум, хохот и нападки на Лермонтова. Певали иногда романсы и проч., которые для нашей забавы переделывал Лермонтов, применяя их к многим из наших юнкеров <…>».

А.М. Меринский: «В юнкерской школе Лермонтов был хорош со всеми товарищами, хотя некоторые из них не очень любили его за то, что он преследовал их своими остротами и насмешками за все ложное, натянутое и неестественное, чего никак не мог переносить. Впоследствии и в свете он не оставил этой привычки, хотя имел за то много неприятностей и врагов. Между юнкерами он особенно дружен был с В.А. Вонлярлярским (известным беллетристом, автором «Большой барыни» и проч.), которого любил за его веселые шутки. Своими забавными рассказами Вонлярлярский привлекал к себе многих. Бывало, в школе, по вечерам, когда некоторые из нас соберутся, как мы тогда выражались, «поболтать», рассказы Вонлярлярского были неистощимы; разумеется, при этом Лермонтов никому не уступал в остротах и веселых шутках».

Д.А. Столыпин, А.В. Васильев: «Лермонтов жил с товарищами вообще дружно, и офицеры любили его за высоко ценившуюся тогда «гусарскую удаль». Не сходился только он с одними поляками, в особенности он не любил одного из наиболее чванных из них – Понятовского, бывшего впоследствии адъютантом великого князя Михаила Павловича. Взаимные их отношения ограничивались холодными поклонами при встречах».

К.В. Браницкий: «В 1839 году в Петербурге существовало общество молодых людей, которое называли, по числу его членов, кружком шестнадцати. Это общество составилось частью из университетской молодежи, частью из кавказских офицеров. Каждую ночь, возвращаясь из театра или бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем и все обсуждали с полнейшей непринужденностью и свободой, как будто бы III Отделения собственной его императорского величества канцелярии вовсе и не существовало: до того они были уверены в скромности всех членов общества».

М.Б. Лобанов-Ростовский: «Он был некрасив и мал ростом, но у него было милое выражение лица, и глаза его искрились умом. С глазу на глаз и вне круга товарищей он был любезен, речь его была интересна, всегда оригинальна и немного язвительна. Но в своем обществе это был настоящий дьявол, воплощение шума, буйства, разгула, насмешки. Он не мог жить без того, чтобы не насмехаться над кем-либо; таких лиц было несколько в полку, и между ними один, который был излюбленным объектом его преследований. Правда, это был смешной дурак, к тому же имевший несчастье носить фамилию Тиран; Лермонтов сочинил песню о злоключениях и невзгодах Тирана, которую нельзя было слушать без смеха; ее распевали во все горло хором в уши этому бедняге».

К.Х. Мамацев: «В кругу своих товарищей, гвардейских офицеров, участвующих вместе с ним в экспедиции, он был всегда весел, любил острить, но его остроты часто переходили в меткие и злые сарказмы, не доставлявшие особого удовольствия тем, на кого были направлены. Когда он оставался один или с теми людьми, которых любил, он становился задумчив, и тогда лицо его принимало необыкновенно выразительное, серьезное и даже грустное выражение; но стоило появиться хотя одному гвардейцу, как он тотчас же возвращался к своей банальной веселости, точно стараясь выдвинуть вперед одну пустоту светской петербургской жизни, которую он презирал глубоко. В эти минуты трудно было узнать, что происходило в тайниках его великой души. Он имел склонность и к музыке, и к живописи, но рисовал одни карикатуры, и если чем интересовался – так это шахматною игрою, которой предавался с увлечением».

М.И. Цейдлер: «По пути заехал я в полк проститься с товарищами и покончить с мелкими долгами, присущими всякому офицеру. Пробыв в полку сутки и распростившись со всеми, я отправился уже окончательно в дальний путь. Товарищи, однако, непременно вздумали устроить, по обычаю, проводы. Хор трубачей отправлен был вперед, а за ним моя кибитка и длинная вереница саней с товарищами покатила к Спасской Полести, то есть на станцию Московского шоссе, в десяти верстах от полка. Станционный дом помещался в длинном каменном одноэтажном строении, похожем на огромный сундук. Уже издали видно было, что казенное здание времен аракчеевских: оно более походило на казарму, хотя и носило название дворца. Все комнаты, не исключая так называемой царской половины, были блистательно освещены. Хор трубачей у

подъезда встретил нас полковым маршем, а в большой комнате накрыт был стол, обильно уставленный всякого рода напитками. Меня усадили, как виновника прощальной пирушки, на почетное место. Не теряя времени начался ужин, чрезвычайно оживленный. Веселому расположению духа много способствовало то обстоятельство, что товарищ мой и задушевный приятель Михаил Юрьевич Лермонтов, входя в гостиную, устроенную на станции, скомандовал содержателю ее, почтенному толстенькому немцу, Карлу Ивановичу Грау, немедленно вставить во все свободные подсвечники и пустые бутылки свечи и осветить, таким образом, без исключения все окна. Распоряжение Лермонтова встречено было сочувственно, и все в нем приняли участие; вставлялись и зажигались свечи; смех, суета сразу расположили к веселью. Во время ужина тосты и пожелания сопровождались спичами и экспромтами. Один из них, сказанный нашим незабвенным поэтом Михаилом Юрьевичем, спустя долгое время потом, неизвестно кем записанный, попал даже в печать. Экспромт этот имел для меня и отчасти для наших товарищей особенное значение, заключая в конце некоторую, понятную только нам, игру слов. Вот он:

Русский немец белокурый
Едет в дальнюю страну,
Где косматые гяуры
Вновь затеяли войну.
Едет он, томим печалью,
На могучий пир войны;
Но иной, не бранной, *сталью*
Мысли юноши полны.

Само собою разумеется, что ужин кончился обильным излиянием чувств и вина. Предшествуемый снова хором полковых трубачей, несомый товарищами до кибитки, я был наконец уложен в нее, и тройка в карьер умчала меня к Москве».

Творчество

М.Н. Лонгинов: «После обеда Лермонтов позвал меня к себе вниз, угостил запрещенным тогда плодом – трубкой, сел за фортепьяно и пел презабавные русские и французские куплеты (он был живописец и немного музыкант). Как-то я подошел к окну и увидел на нем тетрадь in-folio и очень толстую; на заглавном листе крупными буквами было написано: «Маскарад, драма». Я взял ее и спросил Лермонтова: его ли

это сочинение? Он обернулся и сказал: «Оставь, оставь, это секрет». Но потом подошел, взял рукопись и сказал, улыбаясь: «Впрочем, я тебе прочту что-нибудь; это сочинение одного молодого человека», – и действительно, прочел мне несколько стихов, но каких, этого за давностью лет вспомнить не могу».

Д.А. Столыпин, А.В. Васильев: «Граф Васильев числился в полку старшим корнетом, когда Лермонтов был произведен в офицеры, и поэт, по заведенному порядку, после представления начальству явился к нему с визитом. Представлял его, как старший и знакомый со всеми в полку, А.А. Столыпин. После обычных приветствий любезный хозяин обратился к своему гостю с вопросом:

– Надеюсь, что вы познакомите нас с вашими литературными произведениями?

Лермонтов нахмурился и, немного подумав, отвечал:

– У меня очень мало такого, что интересно было бы читать.

– Однако мы кое-что читали уже.

– Все пустяки! – засмеялся Лермонтов. – А впрочем, если вас интересует это, заходите ко мне, я покажу вам.

Но когда приходили к нему любопытствовавшие прочитать что-либо новое, Лермонтов показывал немногое и, как будто опасаясь за неблагоприятное впечатление, очень неохотно. Во всяком случае, некоторые товарищи, как, например, Годеин и *другие*, чтили в нем поэта и гордились им».

А.Н. Муравьев: «Однажды его товарищ по школе, гусар Цейдлер, приносит мне тетрадку стихов неизвестного поэта и, не называя его по имени, просит только сказать мое мнение о самых стихах. Это была первая поэма Лермонтова «Демон». Я был изумлен живостью рассказа и звучностью стихов и просил передать это неизвестному поэту. Тогда лишь, с его дозволения, решился он мне назвать Лермонтова, и когда гусарский юнкер надел эполеты, он не замедлил ко мне явиться. Таково было начало нашего знакомства. Лермонтов просиживал у меня по целым вечерам; живая и остроумная его беседа была увлекательна, анекдоты сыпались, но громкий и пронзительный его смех был неприятен для слуха, как бывало и у Хомякова, с которым во многом имел он сходство; не один раз просил я того и другого «смеяться проще». Часто читал мне молодой гусар свои стихи, в которых отзывались пылкие страсти юношеского возраста…»

А. Шан-Гирей: «…у него не было чрезмерного авторского самолюбия; он не доверял себе, слушал охотно критические замечания тех, в чьей дружбе был уверен и на чей вкус надеялся, притом не побуждался меркантильными расчетами, почему и делал строгий выбор произведениям, которые назначал к печати».

В воспоминаниях В.П. Бурнашева Юрьев говорит Синицыну: «…он очень неподатлив на рассказы о своей особе, да в особенности при новом лице…»

Досуги

Е.А. Сушкова: «Всякий вечер после чтения затевались игры, но не шумные, чтобы не беспокоить бабушку. Тут-то отличался Лермонтов. Один раз он предложил нам сказать всякому из присутствующих, в стихах или в прозе, что-нибудь такое, что бы приходилось кстати. У Лермонтова был всегда злой ум и резкий язык, и мы, хотя с трепетом, но согласились выслушать его приговоры».

А. Чарыков *об одном вечере в Ставрополе, на котором был Лермонтов (1840)*: «…когда солидные посетители уселись за карточными столами, молодежь окружила Лермонтова. Он, казалось, был в самом веселом расположении духа и очаровал нас своею любезностью. <…>

Михаил Юрьевич роздал нам по клочку бумаги и предложил написать по порядку все буквы и обозначить их цифрами; потом из этих цифр по соответствующим буквам составить какой-либо вопрос; приняв от нас эти вопросы, он уходил в особую комнату и спустя некоторое время выносил каждому ответ; и все ответы до того были удачны, что приводили нас в изумление. Любопытство наше и желание разгадать его секрет было сильно возбуждено, и, должно быть, по этому поводу он изложил нам целую теорию в довольно длинной речи, из которой, к сожалению, в моей памяти остались только вступительные слова, а именно, что между буквами и цифрами есть какая-то таинственная связь; потом упоминал что-то о высшей математике. Вообще же речь его имела характер мистический; говорил он очень увлекательно, серьезно; но подмечено было, что серьезность его речи как-то плохо гармонировала с коварной улыбкой, сверкавшей на его губах и в глазах».

В.И. Чиляев и Н.П. Раевский *о жизни в Пятигорске в 1841 году*: «Лермонтов тоже играл, но редко, с соблюдением известного расчета и

выше определенной для проигрыша нормы не зарывался. Весь лермонтовский кружок, несколько товарищей кавказцев и два-три петербургских туза собрались в один из прелестных июньских вечеров и от нечего делать метнули банчишко. В.И. Чиляев был тоже в числе приглашенных, и вот что записал он об этом вечере. «Я не играл, но следил за игрою. Метали банк по желанию. Если банк разбирали или срывали, банкомет оставлял свое место и садился другой. Игра шла оживленная, но не большая: ставились рубли и десятки, сотни редко. Лермонтов понтировал. Весьма хладнокровно ставил он понтерки, гнул и загибал: «на пе», «углы» и «транспорты», и примазывал «куши». При проигрыше бросал карты и отходил. Потом, по прошествии некоторого времени, опять подходил к столу и опять ставил. Но ему вообще в этот вечер не везло. Около полуночи банк метал подполковник Лев Сергеевич Пушкин, младший брат поэта А.С. Пушкина, бывший в то время на водах. Проиграв ему несколько ставок, Лермонтов вышел на балкон, где сидели в то время не игравшие в карты князь Владимир Сергеевич Голицын, с которым еще поэт не расходился в то время, князь Сергей Васильевич Трубецкой, Сергей Дмитриевич Безобразов, доктор Барклай-де-Толли, Глебов и др., перекинулся с ними несколькими словами, закурил трубку и, подойдя к Столыпину, сказал ему: «Достань, пожалуйста, из шкатулки старый бумажник!» Столыпин подал. Лермонтов взял новую колоду карт и с увлечением продекламировал:

В игре, как лев, силен
Наш Пушкин Лев,
Бьет короля бубен,
Бьет даму треф.
Но пусть всех королей
И дам он бьет:
«Ва-банк!» – и туз червей
Мой – банк сорвет!

Все маленькое общество, бывшее в тот вечер у Лермонтова, заинтересовалось ставкой и окружило стол. Возгласы умолкли, все с напряженным вниманием следили и ждали выхода туза. Банкомет медленно и неуверенно метал. Лермонтов курил трубку и пускал большие клубы дыма. Наконец возглас «бита!» разрешил состязание в пользу Пушкина. Лермонтов махнул рукой и, засмеявшись, сказал: «Ну, так я, значит, в дуэли счастлив!» Несколько мгновений продолжалось молчание, никто не нашелся сказать двух слов по поводу легкомысленной коварности червонного туза, только Мартынов, обратившись к Пушкину и ударив

его по плечу рукой, воскликнул: «Счастливчик!» Между тем Михаил Юрьевич, сняв с карты бумажник, спросил банкомета: «Сколько в банке?» – и пока тот подсчитывал банк, он стал отпирать бумажник с серебряным в полуполтинник замком с нарезанным на нем циферблатом из десяти цифр, на одну из которых, по желанию, замок запирался. Повернув раза два-три механизм замка и видя, что он не отпирается, Лермонтов с досадой вырвал клапан, на котором держался запертый в замке стержень, вынул деньги, швырнул бумажник под диван и, поручив Столыпину рассчитаться с банкометом, вышел к гостям, не игравшим в карты, на балкон. Игра еще некоторое время продолжалась, но как-то неохотно и вяло и скоро прекратилась совсем. Стали накрывать стол. Лермонтов как ни в чем не бывало был весел, переходил от одной группы гостей к другой, шутил, смеялся и острил. Подойдя к Глебову, сидевшему в кабинете в раздумье, он сказал:

Милый Глебов,
Сродник Фебов,
Улыбнись.
Но на Наде,
Христа ради,
Не женись!

А Мартынова, жаловавшегося на жару, подарил таким экспромтом:

Скинь бешмет свой, друг Мартыш,
Распояшься, сбрось кинжалы,
Вздень броню, возьми бердыш
И блюди нас, как хожалый!

Когда сели за стол, князь С.В. Трубецкой повел разговор на тему «о пире жизни» и высказал мысль, что пир этот надо уметь продолжить как можно долее и окончить, когда вино все будет выпито. Лермонтов покрутил ус и ответил на это:

Смело в пире жизни надо
Пить фиал свой до конца,
Но лишь в битве смерть – награда,
Не под стулом, для бойца».

В.И. Чиляев и Н.П. Раевский: «После одного из балов Лермонтов на вопрос: «Ну, как веселились вчера?» – отвечал: «Ах, как все ваши грации жеманны – мухи дохнут!»

Парадоксы поведения

А.П. Шан-Гирей: «Идеал, к которому стремилась вся праздная молодежь того времени: львы, львенки и проч. коптители неба, как говорит Гоголь, олицетворен был Лермонтовым в Печорине. Высший дендизм состоял тогда в том, чтобы ничему не удивляться, ко всему казаться равнодушным, ставить свое я выше всего; плохо понятая англомания была в полном разгаре, откуда плачевное употребление богом дарованных способностей. Лермонтов очень удачно собрал эти черты в герое своем, которого сделал интересным, но все-таки выставил пустоту подобных людей и вред (хотя и не весь) от них для общества. Не его вина, если вместо сатиры многим угодно было видеть апологию».

А.И. Васильчиков: «…в Лермонтове была черта, которая трудно соглашается с понятием о гиганте поэзии, как его называют восторженные его поклонники, о глубокомысленном и гениальном поэте, каким он действительно проявился в краткой и бурной своей жизни.

Он был шалун в полном ребяческом смысле слова, и день его разделялся на две половины между серьезными занятиями и чтениями, и такими шалостями, какие могут прийти в голову разве только пятнадцатилетнему школьному мальчику; например, когда к обеду подавали блюдо, которое он любил, то он с громким криком и смехом бросался на блюдо, вонзал свою вилку в лучшие куски, опустошал все кушанье и часто оставлял всех нас без обеда. Раз какой-то проезжий стихотворец пришел к нему с толстой тетрадью своих произведений и начал их читать; но в разговоре, между прочим, сказал, что едет из России и везет с собой бочонок свежепросольных огурцов, большой редкости на Кавказе; тогда Лермонтов предложил ему прийти на его квартиру, чтобы внимательнее выслушать его прекрасную поэзию, и на другой день, придя к нему, намекнул на огурцы, которые благодушный хозяин и поспешил подать. Затем началось чтение, и покуда автор все более и более углублялся в свою поэзию, его слушатель Лермонтов скушал половину огурчиков, другую половину набил себе в карманы и, окончив свой подвиг, бежал без прощанья от неумолимого чтеца-стихотворца.

Обедая каждый день в Пятигорской гостинице, он выдумал еще следующую проказу. Собирая столовые тарелки, он сухим ударом в голову слегка их надламывал, но так, что образовывалась только едва заметная трещина, а тарелка держалась крепко, покуда не попадала при мытье посуды в горячую воду; тут она разом расползалась, и несчастные служители вынимали из лохани вместо тарелок груды лома и черепков.

Разумеется, что эта шутка не могла продолжаться долго, и Лермонтов поспешил сам заявить хозяину о своей виновности и невинности прислуги и расплатился щедро за свою забаву».

В.П. Бурнашев: «…подходя уже к дверям квартиры Синицына, я почти столкнулся с быстро сбегавшим с лестницы и жестоко гремевшим шпорами и саблею по каменным ступеням молоденьким гвардейским гусарским офицером в треугольной, надетой с поля, шляпе, белый, перистый султан которой развевался от сквозного ветра. Офицер этот имел очень веселый, смеющийся вид человека, который сию минуту видел, слышал или сделал что-то пресмешное. Он слегка задел меня или, скорее, мою камлотовую шинель на байке (какие тогда были в общем употреблении) длинным капюшоном своей распахнутой и почти распущенной серой офицерской шинели с красным воротником и, засмеявшись звонко на всю лестницу (своды которой усиливали звуки), сказал, вскинув на меня свои довольно красивые, живые, черные, как смоль, глаза, принадлежавшие, однако, лицу бледному, несколько скуластому, как у татар, с крохотными тоненькими усиками и с коротким носом, чуть-чуть приподнятым <…>: «Извините мою гусарскую шинель, что она лезет без спроса целоваться с вашим гражданским хитоном», – и продолжал быстро спускаться с лестницы, все по-прежнему гремя ножнами сабли, не пристегнутой на крючок, как делали тогда все светски благовоспитанные кавалеристы, носившие свое шумливое оружие с большою аккуратностью и осторожностью, не позволяя ему ни стучать, ни греметь. Это было не в тоне. Развеселый этот офицерик не произвел никакого особенного впечатления, кроме только того, что взгляд его мне показался каким-то тяжелым, сосредоточенным; да еще, враг всяких фамильярностей, я внутренно нашел странною фамильярность его со мною, которого он первый раз в жизни видел, как и я его». *Синицын, хлопочущий по дому, наводящий порядок в квартире, рассказывает*: «…вдруг откуда ни возьмись влетает к вам товарищ по школе, курит, сыплет пепел везде, где попало, тогда как я ему указываю на пепельницу, и вдобавок швыряет окурки своих проклятых трабукосов в мои цветочные горшки и при всем этом без милосердия болтает, лепечет, рассказывает всякие грязные истории о петербургских продажных красавицах, декламирует самые скверные французские стишонки, тогда как самого-то бог наградил замечательным талантом писать истинно прелестные русские стихи. Так небось не допросишься, чтоб что-нибудь свое прочел! Ленив, пострел, ленив страшно, и что ни напишет, все или

прячет куда-то, или жжет на раскрутку трубок своих же сорвиголов гусаров. А ведь стихи-то его – это просто музыка! Да и распречестный малый, превосходный товарищ! Вот даже сию минуту привез мне какие-то сто рублей, которые еще в школе занял у меня «Курок»… Да, ведь вы «Курка» не знаете: это один из наших школьных товарищей, за которого этот гусарчик, которого, вы, верно, сейчас встретили, расплачивается. Вы знаете, Владимир Петрович, я не люблю деньги жечь; но, ей-богу, я сейчас предлагал этому сумасшедшему: «Майошка, напиши, брат, сотню стихов, о чем хочешь – охотно плачу тебе по рублю, по два, по три за стих с обязательством держать их только для себя и для моих друзей, не пуская в печать!» Так нет, не хочет, капризный змееныш этакой, не хочет даже «Уланшу» свою отдать целиком и в верном оригинале, и теперь даже божился, греховодник, что у него и «Монго» нет, между тем Коля Юрьев давно у него же для меня подтибрил копию с «Монго». <…> Еще у этого постреленка, косолапого Майошки, страстишка дразнить меня моею аккуратною обстановкою и приводить у меня мебель в беспорядок, сорить пеплом и, наконец, что уж из рук вон, просто сердце у меня вырывает, это то, что он портит мои цветы, рододендрон вот этот, и, как нарочно, выбрал же он рододендрон, а не другое что, и забавляется, разбойник этакой, тем, что сует окурки в землю, да и хоронит. Ну далеко ли до корня? Я ему резон говорю, а он заливается хохотом! Просто отпетый какой-то Майошка, мой любезный однокашник!»

И.И. Панаев: «Лермонтов знал силу своих глаз и любил смущать и мучить людей робких и нервических своим долгим и пронзительным взглядом. Однажды он встретил у г. Краевского моего приятеля М.А. Языкова… Языков сидел против Лермонтова. Они не были знакомы друг с другом. Лермонтов несколько минут не спускал с него глаз. Языков почувствовал сильное нервное раздражение и вышел в другую комнату, не будучи в состоянии вынести этого взгляда. Он и до сих пор не забыл его.

Я много слышал о Лермонтове от его школьных и полковых товарищей. По их словам, он был любим очень немногими, только теми, с которыми был близок, но и с близкими людьми он не был сообщителен. У него была страсть отыскивать в каждом своем знакомом какую-нибудь комическую сторону, какую-нибудь слабость, и, отыскав ее, он упорно и постоянно преследовал такого человека, подтрунивал над ним

и выводил его наконец из терпения. Когда он достигал этого, он был очень доволен.

– Странно, – говорил мне один из его товарищей, – в сущности, он был, если хотите, добрый малый: покутить, повеселиться – во всем этом он не отставал от товарищей; но у него не было ни малейшего добродушия, и ему непременно нужна была жертва, – без этого он не мог быть покоен, – и, выбрав ее, он уж беспощадно преследовал ее. Он непременно должен был кончить так трагически: не Мартынов, так кто-нибудь другой убил бы его.

Лермонтов по своим связям и знакомствам принадлежал к высшему обществу и был знаком только с литераторами, принадлежавшими к этому свету, с литературными авторитетами и знаменитостями. Я в первый раз увидел его у Одоевского и потом довольно часто встречался с ним у г. Краевского. Где и как он сошелся с г. Краевским, этого я не знаю; но он был с ним довольно короток и даже говорил ему *ты*.

Лермонтов обыкновенно заезжал к г. Краевскому по утрам (это было в первые годы «Отечественных записок», в сороковом и сорок первом годах) и привозил ему свои новые стихотворения. Входя с шумом в его кабинет, заставленный фантастическими столами, полками и полочками, на которых были аккуратно расставлены и разложены книги, журналы и газеты, Лермонтов подходил к столу, за которым сидел редактор, глубокомысленно погруженный в корректуры, в том алхимическом костюме, о котором я упоминал и покрой которого был снят им у Одоевского, – разбрасывал эти корректуры и бумаги по полу и производил страшную кутерьму на столе и в комнате. Однажды он даже опрокинул ученого редактора со стула и заставил его барахтаться по полу в корректурах. Г. Краевскому, при его всегдашней солидности, при его наклонности к порядку и аккуратности, такие шуточки и школьничьи выходки не должны были нравиться; но он поневоле переносил это от великого таланта, с которым был на *ты*, и, полуморщась, полуулыбаясь, говорил:

– Ну, полно, полно… перестань, братец, перестань. Экой школьник…

Г. Краевский походил в такие минуты на гётевского Вагнера, а Лермонтов на маленького бесенка, которого Мефистофель мог подсылать к Вагнеру нарочно для того, чтобы смущать его глубокомыслие.

Когда ученый приходил в себя, поправлял свои волосы и отряхал свои одежды, поэт пускался в рассказы о своих светских похождениях,

прочитывал свои новые стихи и уезжал. Посещения его всегда были очень непродолжительны».

П.А. Висковатов записал такое воспоминание **А.А. Краевского**: «Как-то вечером <…> Лермонтов сидел у меня и, полный уверенности, что его наконец выпустят в отставку, делал планы своих будущих сочинений. Мы расстались в самом веселом и мирном настроении. На другое утро часу в десятом вбегает ко мне Лермонтов и, напевая какую-то невозможную песню, бросается на диван. Он, в буквальном смысле слова, катался по нем в сильном возбуждении. Я сидел за письменным столом и работал. «Что с тобою?» – спрашиваю у Лермонтова. Он не отвечает и продолжает петь свою песню, потом вскочил и выбежал. Я только пожал плечами. У него таки бывали странные выходки – любил школьничать! Раз он меня потащил в маскарад, в дворянское собрание; взял у кн. Одоевской ее маску и домино и накинул его сверх гусарского мундира, спустил капюшон, нахлобучил шляпу и помчался. На все мои представления Лермонтов отвечает хохотом. Приезжаем; он сбрасывает шинель, надевает маску и идет в залы. Шалость эта ему прошла безнаказанно. Зная за ним совершенно необъяснимые шалости, я и на этот раз принял его поведение за чудачество. Через полчаса Лермонтов снова вбегает. Он рвет и мечет, снует по комнате, разбрасывает бумаги и вновь убегает. По прошествии известного времени он опять тут. Опять та же песня и катание по широкому моему дивану. Я был занят; меня досада взяла: «Да скажи ты, ради бога, что с тобою, отвяжись, дай поработать!» Михаил Юрьевич вскочил, подбежал ко мне и, схватив за борты сюртука, потряс так, что чуть не свалил меня со стула. «Понимаешь ли ты! мне велят выехать в сорок восемь часов из Петербурга». Оказалось, что его разбудили рано утром. Клейнмихель приказывал покинуть столицу в дважды двадцать четыре часа и ехать в полк в Шуру. Дело это вышло по настоянию гр. Бенкендорфа, которому не нравились хлопоты о прощении Лермонтова и выпуске его в отставку».

И.И. Панаев: «Я также встретился у г. Краевского с Лермонтовым в день его дуэли с сыном г. Баранта, находившимся тогда при французском посольстве в Петербурге. Лермонтов приехал после дуэли прямо к г. Краевскому и показывал нам свою царапину на руке. Они дрались на шпагах. Лермонтов в это утро был необыкновенно весел и разговорчив».

И.П. Забелла *передает рассказ Колюбакина, который познакомился с Лермонтовым в 1837 году на Кавказе*: «Они вскоре познакомились для того, чтобы скоро раззнакомиться благодаря невыносимому характеру и тону обращения со всеми безвременно погибшего впоследствии поэта»; «Колюбакин рассказывал, что их собралось однажды четверо, отпросившихся у Вельяминова недели на две в Георгиевск, они наняли немецкую фуру и ехали в ней при оказии, то есть среди небольшой колонны, периодически ходившей из отряда в Георгиевск и обратно. В числе четверых находился и Лермонтов. Он сумел со всеми тремя своими попутчиками до того перессориться на дороге и каждого из них оскорбить, что все трое ему сделали вызов, он должен был наконец вылезть из фургона и шел пешком до тех пор, пока не приискали ему казаки верховой лошади, которую он купил. В Георгиевске выбранные секунданты не нашли возможным допустить подобной дуэли: троих против одного, считая ее за смертоубийство, и не без труда уладили дело примирением, впрочем, очень холодным».

И.И. Панаев: «Белинский часто встречался у г. Краевского с Лермонтовым. Белинский пробовал было не раз заводить с ним серьезный разговор, но из этого никогда ничего не выходило. Лермонтов всякий раз отделывался шуткой или просто прерывал его, а Белинский приходил в смущение.

– Сомневаться в том, что Лермонтов умен, – говорил Белинский, – было бы довольно странно; но я ни разу не слыхал от него ни одного дельного и умного слова. Он, кажется, нарочно щеголяет светскою пустотою.

И действительно, Лермонтов как будто щеголял ею, желая еще примешивать к ней иногда что-то сатанинское и байроническое: пронзительные взгляды, ядовитые шуточки и улыбочки, страсть показать презрение к жизни, а иногда даже и задор бретера. Нет никакого сомнения, что если он не изобразил в Печорине самого себя, то, по крайней мере, идеал, сильно тревоживший его в то время и на которой он очень желал походить.

Когда он сидел в ордонанс-гаузе после дуэли с Барантом, Белинский навестил его; он провел с ним часа четыре глаз на глаз и от него пришел ко мне.

Я взглянул на Белинского и тотчас увидел, что он в необыкновенно приятном настроении духа. Белинский, как я замечал уже, не мог скры-

вать своих ощущений и впечатлений и никогда не драпировался. В этом отношении он был совершенный контраст Лермонтову.

– Знаете ли, откуда я? – спросил Белинский.

– Откуда?

– Я был в ордонанс-гаузе у Лермонтова и попал очень удачно. У него никого не было. Ну, батюшка, в первый раз я видел этого человека настоящим человеком!!! Вы знаете мою светскость и ловкость: я взошел к нему и сконфузился по обыкновению. Думаю себе: ну, зачем меня принесла к нему нелегкая? Мы едва знакомы, общих интересов у нас никаких, я буду его женировать [стеснять], он меня… Что еще связывает нас немного – так это любовь к искусству, но он не поддается на серьезные разговоры… Я, признаюсь, досадовал на себя и решился пробыть у него не больше четверти часа. Первые минуты мне было неловко, но потом у нас завязался как-то разговор об английской литературе и Вальтер Скотте… «Я не люблю Вальтер Скотта, – сказал мне Лермонтов, – в нем мало поэзии. Он сух». И начал развивать эту мысль, постепенно одушевляясь. Я смотрел на него – и не верил ни глазам, ни ушам своим. Лицо его приняло натуральное выражение, он был в эту минуту самим собою… В словах его было столько истины, глубины и простоты! Я в первый раз видел настоящего Лермонтова, каким я всегда желал его видеть. Он перешел от Вальтера Скотта к Куперу и говорил о Купере с жаром, доказывал, что в нем несравненно более поэзии, чем в Вальтер Скотте, и доказывал это с тонкостью, с умом и – что удивило меня – даже с увлечением. Боже мой! Сколько эстетического чутья в этом человеке! Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!.. Недаром же меня так тянуло к нему. Мне наконец удалось-таки его увидеть в настоящем свете. А ведь чудак! Он, я думаю, раскаивается, что допустил себя хотя на минуту быть самим собою, – я уверен в этом… <…> Белинский после возвращения Лермонтова с Кавказа, зимою 1841 года, несколько раз виделся с ним у г. Краевского и у Одоевского, но между ними не только не было никаких дружеских отношений, а и серьезный разговор уже не возобновлялся более…».

Первую встречу с Лермонтовым **Фр. Боденштедт** описывает так: «Зимой 1840–1841 года в Москве, незадолго до последнего отъезда Лермонтова на Кавказ, в один пасмурный воскресный или праздничный день мне случилось обедать с Павлом Олсуфьевым, очень умным молодым человеком, во французском ресторане, который в то время усердно посещала знатная московская молодежь.

Легкая шутливость, искрящееся остроумие, быстрая смена противоположных предметов в разговоре, – одним словом, французский esprit [остроумие] также свойственен знатным русским, как и французский язык.

Мы пили уже шампанское. Снежная пена лилась через край бокалов, и через край пенились из уст моих собеседников то плоские, то меткие остроты. В то время мне не исполнилось еще двадцати двух лет, я был толстощеким юнцом, довольно неловким и сентиментальным, и больше слушал, чем участвовал в разговоре, и, вероятно, казался несколько странным среди этой блестящей, уже порядочно пожившей молодежи.

«А, Михаил Юрьевич!» – вдруг вскричали двое-трое из моих собеседников при виде только что вошедшего молодого офицера, который слегка потрепал по плечу Олсуфьева, приветствовал молодого князя словами: «Ну, как поживаешь, умник!», – а остальное общество коротким: «Здравствуйте!» У вошедшего была гордая, непринужденная осанка, средний рост и необычайная гибкость движений. <…>

Мы говорили до тех пор по-французски, и Олсуфьев, говоря по-французски, представил меня вошедшему. Обменявшись со мною несколькими беглыми фразами, он сел с нами обедать. При выборе кушаньев и в обращении к прислуге он употреблял выражения, которые в большом ходу у многих, чтобы не сказать у всех русских, но которые в устах у этого гостя – это был Михаил Лермонтов – неприятно поразили меня. Эти выражения иностранец прежде всего научается понимать в России, потому что слышит их повсюду и беспрестанно; но ни один порядочный человек – за исключением грека или турка, у которых в ходу точь-в-точь такие выражения, – не решится написать их в переводе на свой родной язык.

После того как Лермонтов быстро отведал несколько кушаньев и выпил два стакана вина (при этом он не прятал под стол свои красивые, выхоленные руки), он сделался очень разговорчив, и, надо полагать, то, что он говорил, было остроумным и смешным, так как слова его несколько раз прерывались громким смехом. К сожалению, для меня его остроты оставались непонятными, так как он нарочно говорил по-русски и к тому же чрезвычайно быстро, а я в то время недостаточно хорошо понимал русский язык, чтобы следить за разговором. Я заметил только, что шпильки его часто переходили в личности; но, получив несколько раз резкий отпор от Олсуфьева, он счел за лучшее избрать мишенью своих шуток только молодого князя.

Некоторое время тот добродушно переносил остроты Лермонтова; но наконец и ему уже стало невмочь и он с достоинством умерил его пыл, показав этим, что при всей ограниченности ума он порядочный человек.

Казалось, Лермонтова искренне огорчило, что он обидел князя, своего друга молодости, и он всеми силами старался помириться с ним, в чем скоро и успел.

Я уже знал и любил тогда Лермонтова по собранию его стихотворений, вышедших в 1840 году, но в этот вечер он произвел на меня столь невыгодное впечатление, что у меня пропала всякая охота ближе сойтись с ним. Весь разговор, с самого его прихода, звенел у меня в ушах, как будто кто-нибудь скрёб по стеклу. <…> У меня правило основывать мнение о людях на первом впечатлении: но в отношении Лермонтова мое первое, неприятное впечатление вскоре совершенно изгладилось приятным.

Не далее как на следующий вечер я встретил его в гостиной г-жи Мамоновой, где он предстал передо мной в самом привлекательном свете, так как он вполне умел быть любезным».

Н.И. Магденко *вспоминает свою встречу на станции с Лермонтовым и Столыпиным*: «Через несколько минут вошел только что прискакавший фельдъегерь с кожаною сумой на груди. Едва переступил он за порог двери, как Лермонтов с кликом: «а, фельдъегерь, фельдъегерь!» – подскочил к нему и начал снимать с него суму. Фельдъегерь сначала было заупрямился. Столыпин стал говорить, что они едут в действующий отряд и что, может быть, к ним есть письма из Петербурга. Фельдъегерь утверждал, что он послан «в армию к начальникам»; но Лермонтов сунул ему что-то в руку, выхватил суму и выложил хранившееся в ней на стол. Она, впрочем, не была ни запечатана, ни заперта. Оказались только запечатанные казенные пакеты; писем не было. Я не мало удивлялся этой проделке. Вот что, думалось мне, могут дозволять себе петербуржцы».

Жизненное перепутье

Е.П. Ростопчина *о последней встрече с Лермонтовым*: «Отпуск его подходил к концу, а бабушка не ехала. Стали просить об отсрочках, в которых сначала было отказано, а потом они были взяты штурмом благодаря высокой протекции. Лермонтову очень не хотелось ехать, у него

были всякого рода дурные предчувствия. Наконец, около конца апреля или начала мая мы собрались на прощальный ужин, чтобы пожелать ему доброго пути. Я одна из последних пожала ему руку. Мы ужинали втроем, за маленьким столом, он и еще другой друг, который тоже погиб насильственной смертью в последнюю войну. Во время всего ужина и на прощанье Лермонтов только и говорил об ожидавшей его скорой смерти. Я заставляла его молчать и стала смеяться над его, казавшимися пустыми, предчувствиями, но они поневоле на меня влияли и сжимали сердце. Через два месяца они осуществились…».

А.И. Арапова *(дочь Н.Н. Гончаровой) рассказывает о последнем вечере, проведенном Лермонтовым у Карамзиных*: «Общество оказалось многолюднее обыкновенного, но, уступая какому-то необъяснимому побуждению, поэт, к великому удивлению матери, завладев освободившимся около нее местом, с первых слов завел разговор, поразивший ее своей необычайностью.

Он точно стремился заглянуть в тайник ее души и, чтобы вызвать ее доверие, сам начал посвящать ее в мысли и чувства, так мучительно отравлявшие его жизнь, каялся в резкости мнений, в беспощадности осуждений, так часто отталкивавших от него ни в чем перед ним не повинных людей».

Н.И. Магденко: «…я только что принялся пить чай, как в комнату вошли Лермонтов и Столыпин. Они поздоровались со мною, как со старым знакомым, и приняли приглашение пить чай. Вошедший смотритель на приказание запрягать лошадей отвечал предостережением в опасности ночного пути. Лермонтов ответил, что он старый кавказец, бывал с экспедициях и его не запугаешь. Решение продолжать путь не изменилось и от смотрительского рассказа, что позавчера в семи верстах от крепости зарезан был черкесами проезжий унтер-офицер. Я с своей стороны тоже стал уговаривать лучше подождать завтрашнего дня, утверждая что-то вроде того, что лучше же приберечь храбрость на время какой-либо экспедиции, чем рисковать жизнью в борьбе с ночными разбойниками. К тому же разразился страшный дождь, и он-то, кажется, сильнее доводов наших подействовал на Лермонтова, который решился-таки заночевать. Принесли что у кого было съестного, явилось на стол кахетинское вино, и мы разговорились, они расспрашивали меня о цели моей поездки, объяснили, что сами едут в отряд за Лабу, чтобы участвовать в «экспедициях против горцев». Я утверждал, что не пони-

маю их влечения к трудностям боевой жизни, и противопоставлял ей удовольствия, которые ожидаю от кратковременного пребывания в Пятигорске, в хорошей квартире, с удобствами жизни и разными затеями, которые им в отряде, конечно, доступны не будут…

На другое утро Лермонтов, входя в комнату, в которой я со Столыпиным сидели уже за самоваром, обратясь к последнему, сказал: «Послушай, Столыпин, а ведь теперь в Пятигорске хорошо, там Верзилины (он назвал еще несколько имен); поедем в Пятигорск». Столыпин отвечал, что это невозможно. «Почему? – быстро спросил Лермонтов, – там комендант старый Ильяшенков, и являться к нему нечего, ничто нам не мешает. Решайся, Столыпин, едем в Пятигорск». С этими словами Лермонтов вышел из комнаты. На дворе лил проливной дождь. Надо заметить, что Пятигорск стоял от Георгиевского на расстоянии сорока верст, по тогдашнему – один перегон. Из Георгиевска мне приходилось ехать в одну сторону, им – в другую.

Столыпин сидел, задумавшись. «Ну, что, – спросил я его, – решаетесь, капитан?» – «Помилуйте, как нам ехать в Пятигорск. Ведь мне поручено везти его в отряд. Вон, – говорил он, указывая на стол, – наша подорожная, а там инструкция – посмотрите». Я поглядел на подорожную, которая лежала раскрытою, а развернуть сложенную инструкцию посовестился и, признаться, очень о том сожалею.

Дверь отворилась, быстро вошел Лермонтов, сел к столу и, обратясь к Столыпину, произнес повелительным тоном:

«Столыпин, едем в Пятигорск! – С этими словами вынул он из кармана кошелек с деньгами, взял из него монету и сказал: – Вот, послушай, бросаю полтинник, если упадет кверху орлом – едем в отряд; если решеткой – едем в Пятигорск. Согласен?»

Столыпин молча кивнул головой. Полтинник был брошен, и к нашим ногам упал решеткою вверх. Лермонтов вскочил и радостно закричал: «В Пятигорск, в Пятигорск! позвать людей, нам уже запрягли!» Люди, два дюжих татарина, узнав, в чем дело, упали перед господами и благодарили их, выражая непритворную радость. «Верно, – думал я, – нелегка пришлась бы им жизнь в отряде».

Лошади были поданы. Я пригласил спутников в свою коляску. Лермонтов и я сидели на задней скамье, Столыпин на передней. Нас обдавало целым потоком дождя. Лермонтову хотелось закурить трубку, – оно оказалось немыслимым. Дорогой и Столыпин и я молчали. Лермонтов говорил почти без умолку и все время был в каком-то возбужденном состоянии. Между прочим, он указывал нам на озеро, кругом которого

он джигитовал, а трое черкес гонялись за ним, но он ускользнул от них на лихом своем карабахском коне.

Говорил Лермонтов и о вопросах, касавшихся общего положения дел в России. Об одном высокопоставленном лице я услыхал от него тогда в первый раз в жизни моей такое жестокое мнение, что оно и теперь кажется мне преувеличенным.

Промокшие до костей, приехали мы в Пятигорск и вместе остановились на бульваре в гостинице, которую содержал армянин Найтаки. Минут через двадцать в мой номер явились Столыпин и Лермонтов, уже переодетыми, в белом как снег белье и халатах. Лермонтов был в шелковом темно-зеленом с узорами халате, опоясанный толстым снурком с золотыми желудями на концах. Потирая руки от удовольствия, Лермонтов сказал Столыпину: «Ведь и Мартышка, Мартышка здесь. Я сказал Найтаки, чтобы послали за ним».

Именем этим Лермонтов приятельски называл старинного своего хорошего знакомого, а потом скоро противника, которому рок судил убить надёжу русскую на поединке».

В.И. Чиляев и Н.П. Раевский: «Столыпин с Лермонтовым были введены в кабинет [к коменданту Пятигорской крепости].

– А, здравствуйте, господа, – приветствовал их нахмуренный представитель власти, сделав шаг вперед, – зачем и надолго ли пожаловали?

– Болезнь загнала, господин полковник, – начал было речь Лермонтов, но Ильяшенков, желая выказать строгость, перебил его словом: «позвольте!» – и, обратясь к Столыпину, сказал:

– Вы – старший, отвечайте.

Столыпин объяснил причину прибытия и подал медицинское свидетельство и рапорт о дозволении лечиться в Пятигорске. Его примеру последовал и Лермонтов.

Комендант, прочитав рапорты, передал их плац-адъютанту с приказанием представить их в штаб, а молодым людям, пожав руки, сказал:

– Хотя у меня в госпитале и нет мест, ну, да что с вами делать, оставайтесь! Только с уговором, господа, не шалить и не бедокурить! В противном случае вышлю в полки, так и знайте!

– Больным не до шалостей, господин полковник, – отвечал с поклоном Столыпин.

– Бедокурить не будем, а повеселиться немножко позвольте, господин полковник, – поклонился, в свою очередь, почтительно Лермонтов. – Иначе ведь мы можем умереть от скуки, и вам же придется хоронить нас.

– Тьфу, тьфу! – отплюнулся Ильяшенков. – Что это вы говорите! Хоронить людей я терпеть не могу. Вот если бы вы, который-нибудь, женились здесь, тогда бы я с удовольствием пошел к вам на свадьбу.

– Жениться!.. тьфу, тьфу! – воскликнул с притворным ужасом Лермонтов, пародируя коменданта. – Что это вы говорите, господин полковник, да я лучше умру!

– Ну вот, ну вот! я так и знал, – замахал руками Ильяшенков, – вы неисправимы, сами на себя беду накликаете. Ну, да идите с богом и устраивайтесь!.. а там что бог даст, то и будет.

И он откланялся. Аудиенция кончилась».

А.М. Меринский: «Покойный П.А. Гвоздев, тоже его товарищ по юнкерской школе, бывший в то время на кавказских водах, рассказал мне о последних днях Лермонтова.

Восьмого июля он встретился с ним довольно поздно на пятигорском бульваре. Ночь была тихая и теплая. Они пошли ходить. Лермонтов был в странном расположении духа: то грустен, то вдруг становился он желчным и с сарказмом отзывался о жизни и обо всем его окружавшем. Между прочим, в разговоре он сказал: «Чувствую – мне очень мало осталось жить». Через неделю после того он дрался на дуэли, близ пятигорского кладбища, у подошвы горы Машук».

Э.А. Шан-Гирей: «…13 июля собралось к нам несколько девиц и мужчин, и порешили не ехать в собрание, а провести вечер дома, находя это и приятнее и веселее. Я не говорила и не танцевала с Лермонтовым, потому что в этот вечер он продолжал свои поддразнивания. Тогда, переменив тон насмешки, он сказал мне: «M-lle Emilie? je vous en prie, un tour de valse seulement, pour la dernière fois de ma vie» [Мадемуазель Эмилия, прошу Вас на один только тур вальса, последний раз в моей жизни»]. – «Ну уж так и быть, в последний раз, пойдемте». Михаил Юрьевич дал слово не сердить меня больше, и мы, провальсировав, уселись мирно разговаривать. К нам присоединился Л.С. Пушкин, который также отличался злоязычием, и принялись они вдвоем острить свой язык á gui mieux [наперебой]. Несмотря на мои предостережения, удержать их было трудно. Ничего злого особенно не говорили, но смешного много; но вот увидели Мартынова, разговаривающего очень любезно с младшей сестрой моей Надеждой, стоя у рояля, на котором играл князь Трубецкой. Не выдержал Лермонтов и начал острить на его счет, называя его «montagnard au grand poignard» [горец с большим кинжалом]

(Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал). Надо же было так случиться, что, когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово poignard [кинжал] раздалось по всей зале. Мартынов побледнел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом; он подошел к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: «Сколько раз просил я вас оставить свои шутки при дамах», – и так быстро отвернулся и отошел прочь, что не дал и опомниться Лермонтову, а на мое замечание: «Язык мой – враг мой», – Михаил Юрьевич отвечал спокойно: «Ce n'est rien; demain nous serons bons amis» [Это ничего, завтра мы будем добрыми друзьями]. Танцы продолжались, и я думала, что тем кончилась вся ссора. На другой день Лермонтов и Столыпин должны были ехать в Железноводск. После уж рассказывали мне, что когда выходили от нас, то в передней же Мартынов повторил свою фразу, на что Лермонтов спросил: «Что ж, на дуэль, что ли вызовешь меня за это?» Мартынов ответил решительно «да», и тут же назначили день».

Встречи

М.Е. Меликов: «Живо помню, как, отдохнув в одной из беседок сада и отыскивая новую точку для наброска, я вышел из беседки и встретился лицом к лицу с Лермонтовым после десятилетней разлуки. Он был одет в гусарскую форму. В наружности его я нашел значительную перемену. Я видел перед собой не ребенка и юношу, а мужчину во цвете лет, с пламенными, но грустными по выражению глазами, смотрящими на меня приветливо, с душевной теплотой. Казалось мне в тот миг, что ирония, скользившая в прежнее время на губах поэта, исчезла. Михаил Юрьевич сейчас же узнал меня, обменялся со мною несколькими вопросами, бегло рассмотрел мои рисунки, с особенной торопливостью пожал мне руку и сказал последнее прости… Заметно было, что он спешил куда-то, как спешил всегда, во всю свою короткую жизнь. Более мы с ним не виделись».

Ю.Ф. Самарин: «В первый раз я встретился с Лермонтовым на вечере на Солянке. Он возвращался с Кавказа. Я был в восторге от его стихов на смерть Пушкина. После двух или трех свиданий он пленил меня простым обращением, детскою откровенностью. После того я увидел его несколько лет спустя на обеде у Гоголя. Это было после его дуэли с Барантом. Лермонтов был очень весел. Он узнал меня, образовался; мы разговорились про Гагарина; тут он читал свои стихи – Бой мальчика с барсом. Ему понравился Хомяков. Помню его суждение о Петер-

бурге и петербургских женщинах. Лермонтов сделал на всех самое приятное впечатление. Ко мне он охотно обращался в своих разговорах и звал к себе.

Два или три вечера мы провели у Павловых и у Свербеевых. Лермонтов угадал меня. Я не скрывался. Помню последний вечер у Павловых. К нему приставала Каролина Карловна Павлова. Он уехал грустный. Ночь была сырая. Мы простились на крыльце. Встретились мы после того в его проезд с Кавказа у Россетти. Молодежь собралась провожать его. Лермонтов сам пожелал меня видеть и послал за мной. Он имел обо мне выгодное мнение, как сказывал Р. Он очень мне обрадовался. Р. пенял мне, что я обошелся с ним холодно. Через три месяца он снова приехал в Москву. Я нашел его у Розена. Мы долго разговаривали. Он показывал мне свои рисунки. Воспоминания Кавказа его оживили. Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой… Его голос дрожал, он был готов прослезиться. Потом ему стало стыдно, и он, думая уничтожить первое впечатление, пустился толковать, почему он был растроган, сваливая все на нервы, расстроенные летним жаром. В этом разговоре он был виден весь».

В.В. Боборыкин: «…я жил во Владикавказе. <…> Однажды базарный пришел мне сказать, что какой-то приезжий офицер желает меня видеть. Я пошел в заезжий дом, где застал такую картину:

М.Ю. Лермонтов, в военном сюртуке, и какой-то статский (оказалось, француз-путешественник) сидели за столом и рисовали, во все горло распевая <…>

Тогда это меня несколько озадачило, а еще более озадачило, что Лермонтов, не пригласив меня сесть и продолжая рисовать, как бы с участием, но и не без скрываемого высокомерия, стал расспрашивать меня, как я поживаю, хорошо ли мне.

Мне в Лермонтове был только знаком шалун, руководивший «Нумидийским эскадроном», чуть не сбившим меня с ног в первый день моего вступления в юнкерскую школу, а потом закатившим мне в затылок залп вареного картофеля. О Лермонтове как о поэте я ничего еще не знал и даже не подозревал: таково было полученное мною направление. <…> Все это, вместе с моею владикавказскою обстановкою, не могло не внушать мне некоторого чувства собственного достоинства, явно оскорбленного тем покровительственным тоном, с которым относился ко мне Лермонтов. А потому, ограничась кратким ответом, что мне живется недурно, я спросил, что они рисуют, и узнал, что в проезд через

Дарьяльское ущелье, отстоящее от Владикавказа, как известно, в двадцати–сорока верстах, француз на ходу, вылезши из перекладной телеги, делал croquis [наброски] окрестных гор; а они, остановясь на станциях, совокупными стараниями отделывали и даже, кажется, иллюминировали очертания.

На том разговор наш и кончился, и я, пробыв несколько минут, ушел к себе, чтобы в третий раз встретиться с Лермонтовым уже в Москве, где я в 1840 году находился в годовом отпуску».

Я.И. Костенецкий

«На Кавказе, в 1841 году, находился я в Ставрополе, в штабе командующего войсками в то время генерала Граббе, где я, в должности старшего адъютанта, заведовал первым, то есть строевым, отделением штаба. Однажды входит ко мне в канцелярию офицер в полной форме и рекомендуется поручиком Тенгинского пехотного полка Лермонтовым. В то время мне уже были известны его поэтические произведения, возбуждавшие такой восторг, и поэтому я с особенным волнением стал смотреть на него и, попросив его садиться, спросил, не учился ли он в Московском университете? Получив утвердительный ответ, я сказал ему мою фамилию, и он припомнил наше университетское с ним знакомство. После этого он объяснил мне свою надобность, приведшую его в канцелярию штаба: ему хотелось знать, что сделано по его запросу об нем военного министра. Я как-то и не помнил этой бумаги, велел писарю отыскать ее, и когда писарь принес мне бумагу, то я прочитал ее Лермонтову. В бумаге этой к командующему войсками военный министр писал, что государь император, вследствие ходатайства бабки поручика Тенгинского полка Лермонтова (такой-то, не помню фамилии) об отпуске его в С.-Петербург для свидания с нею, приказал узнать о службе, поведении и образе жизни означенного офицера. «Что же вы будете отвечать на это?» – спросил меня Лермонтов. По обыкновению в штабе по некоторым бумагам, не требующим какой-либо особенной отписки, писаря сами составляли черновые отпуски, и вот в эту-то категорию попал как-то случайно и запрос министра о Лермонтове, и писарь начернил ответ на него. «А вот вам и ответ», – сказал я, засмеявшись, и начал читать Лермонтову черновой отпуск, составленный писарем, в котором было сказано, что такой-то поручик Лермонтов служит исправно, ведет жизнь трезвую и добропорядочную и ни в каких злокачественных поступках не замечен… Лермонтов расхохотался над такой аттестацией и просил меня нисколько не изменять выражений и этими

же самыми словами отвечать министру, чего, разумеется, нельзя было так оставить.

После этого тотчас же был послан министру самый лестный об нем отзыв, вследствие которого и был разрешен ему двадцативосьмидневный отпуск в Петербург. Это было в начале 1841, рокового для Лермонтова года, зимою. В мае месяце я по случаю болезни отправился в Пятигорск для пользования минеральными водами. Вскоре приехал туда и Лермонтов, возвратившийся уже из Петербурга. В Пятигорске знакомство мое с Лермонтовым ограничивалось только несколькими словами при встречах. Сойтиться ближе мы не могли.

Во-первых, он был вовсе не симпатичная личность, и скорее отталкивающая, а главное, в то время, даже и на Кавказе, был особенный, известный род изящных людей светских, считавших себя выше других по своим аристократическим манерам и светскому образованию, постоянно говорящих по-французски, развязных в обществе, ловких и смелых с женщинами и высокомерно презирающих весь остальной люд, которые с высоты своего величия гордо смотрели на нашего брата армейского офицера и сходились с нами разве только в экспедициях, где мы, в свою очередь, с презрением на них смотрели и издевались над их аристократизмом. К этой категории принадлежала большая часть гвардейских офицеров, ежегодно тогда посылаемых на Кавказ, и к этой же категории принадлежал и Лермонтов…».

М.И. Цейдлер вспоминает о встрече с Лермонтовым в Пятигорске в 1841 году: «…встретил там <…> Лермонтова, который при возникающей уже своей славе рисовался – и сначала сделал вид, будто меня не узнает, но потом сам бросился ко мне на грудь и нежно меня обнял и облобызал».

В.А. Соллогуб *воспроизводит ситуации в форме диалога, т.е. Лермонтов в реальной коммуникативной ситуации. Может быть, это гораздо ярче рисует его стиль общения.*

Вот одна ситуация на балу, накануне отъезда в ссылку на Кавказ.

«Я знал, что он, как все люди, живущие воображением, и в особенности в то время, жаждал ссылки, притеснений, страданий, что, впрочем, не мешало ему веселиться и танцевать до упаду на всех балах; но я все-таки несколько удивился, застав его таким беззаботно веселым накануне его отъезда на Кавказ; вся его будущность поколебалась от

этой ссылки, а он как ни в чем не бывало кружился в вальсе. Раздосадованный, я подошел к нему.

– Да что ты тут делаешь? – закричал я на него, – убирайся ты отсюда, Лермонтов, того и гляди, тебя арестуют! Посмотри, как грозно глядит на тебя великий князь Михаил Павлович!

– Не арестуют у меня! – щурясь сквозь свой лорнет, вскользь проговорил граф Иван, проходя мимо нас.

В продолжение всего вечера я наблюдал за Лермонтовым. Его обуяла какая-то лихорадочная веселость; но по временам что-то странное точно скользило на его лице; после ужина он подошел ко мне.

– Соллогуб, ты куда поедешь отсюда? – спросил он меня.

– Куда?.. домой, брат, помилуй – половина четвертого!

– Я пойду к тебе, я хочу с тобой поговорить!.. Нет , лучше здесь… Послушай, скажи мне правду. Слышишь – правду… Как добрый товарищ, честный человек… Есть у меня талант или нет?.. говори правду!..

– Помилуй, Лермонтов, – закричал я вне себя, – как ты *смеешь* меня об этом спрашивать! – человек, который, как ты, который написал…

– Хорошо, – перебил он меня, – ну, так слушай: государь милостив; когда я вернусь, я, вероятно, застану тебя женатым, ты остепенишься, образумишься, я тоже, и мы вместе с тобою станем издавать толстый журнал.

Я, разумеется, на все соглашался, но тайное скорбное предчувствие как-то ныло во мне.

<…> На другой день я ранее обыкновенного отправился вечером к Карамзиным. У них каждый вечер собирался кружок, состоявший из цвета тогдашнего литературного и художественного мира. Глинка, Брюллов, Даргомыжский, словом, что носило известное в России имя в искусстве, прилежно посещало этот радушный, милый, высокоэстетический дом. Едва я взошел в этот вечер в гостиную Карамзиных, как Софья Карамзина стремительно бросилась ко мне навстречу, схватила мои обе руки и сказала мне взволнованным голосом:

– Ах, Владимир, послушайте, что Лермонтов написал, какая это прелесть! Заставьте сейчас его сказать вам эти стихи!

Лермонтов сидел у чайного слота; вчерашняя веселость с него «соскочила», он показался мне бледнее и задумчивее обыкновенного. Я подошел к нему и выразил мое желание, мое нетерпение услышать тотчас вновь сочиненные им стихи.

Он нехотя поднялся со своего стула.

– Да я давно написал эту вещь, – проговорил он и подошел к окну.

Софья Карамзина, я и еще двое, трое гостей окружили его; он оглянул нас всех беглым взглядом, потом точно задумался и медленно начал:

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане…

И так далее. Когда он кончил, слезы потекли по его щекам, а мы, очарованные этим едва ли не самым поэтическим его произведением и редкой музыкальностью созвучий, стали горячо его хвалить.

– C'est du Pouchkine cela [Это по-пушкински]? – сказал кто-то из присутствующих.

– Non, c'est du Лермонтов, ce qui vaudra son Pouchkine [Нет, это по-лермонтовски, одно другого стоит]! – вскричал я.

Лермонтов покачал головой.

– Нет, брат, далеко мне до Александра Сергеевича, – сказал он, грустно улыбнувшись, – да и времени работать мало остается; убьют меня, Владимир!»

Ситуации из бытового, салонного общения той поры

Е.А. Сушкова: «Меня охотно к ней [Верещагиной. – *И.Ю.*] отпускали, но не для моего удовольствия, а по расчету: ее хотели выдать замуж за одного из моих дядей – вдовца с тремя почти взрослыми детьми, и всякий раз, отпуская меня к ней, приказывали и просили расхваливать дядю и намекать ей о его любви.

Он для своих лет был еще хорош собою, любезен по-своему, то есть шутник (чего я никогда не терпела ни в ком); и всячески старался пленить Сашеньку, слывшую богатой невестой; но обе мы трунили над стариком, как говорится, водили его за нос, обе мы давали ему несбыточные надежды на успех, она из кокетства, а я из опасения, чтоб меня не разлучили с ней, и мы сообща все проволочки, все сомнения, все замедления сваливали на бессловесную старушку, мать ее».

М.Н. Лонгинов: «Хастатов был большой чудак и, между прочим, имел иногда обыкновение произносить речи, как говорят, по-театральному, «в сторону», но делал это таким густым басом, что те, от которых он хотел скрыть слова свои, слышали их как нельзя лучше. Когда «бабушка» повторила утешительное известие [о том, что участь Лермонтова после дуэли с Барантом будет смягчена. – *И.Ю.*], он обратился к кому-то из присутствовавших и сказал ему по-своему «в сторону»: «Как же! Напротив того, говорят, что упекут голубчика». Старушка услышала это и пришла в отчаяние».

Ситуация в светской гостиной,
когда хозяин избегает опасного разговора …

В.П. Бурнашев: «В одно воскресенье, уже в конце поста, кажется, на вербной, я обедал у Петра Никифоровича Беклемищева и встретился там с Афанасием Ивановичем Синицыным, который тут говорил нам, что он был аудитором военного суда над кавалергардским поручиком Дантесом. В числе гостей, как теперь помню, был молодой, очень молодой семеновский офицер Линдфорс с золотым аксельбантом Военной академии. Этот молодой человек с восторгом говорил о Пушкине и в юношеском увлечении своем уверял, что непременно надо Дантеса за убийство славы России не просто выслать за границу, как это решили, а четвертовать, то есть предать такой казни, которая не существует с незапамятных времен, и пр. При этом он из стихов Лермонтова бойко и восторженно читал те несколько стихов, в которых так достается Дантесу. Затем он сказал, что Лермонтов написал еще шестнадцать новых стихов, обращенных к нашей бездушной и эгоистичной аристократии, которые он, Линдфорс, знает наизусть. Я и некоторые другие, бывшие тут, молодые люди стали просить Линдфорса продиктовать нам эти стихи. Не успев хорошо заучить эти стихи, Линдфорс сбивался, и никто из нас не мог ничего записать толково. Само собой разумеется, что весь этот разговор и эти тирады читаемых рукописных стихов совершались не в гостиной и не в столовой, а до обеда, на половине молодого Беклемищева, Николая Петровича, тогда штаб-ротмистра Харьковского белого уланского полка (того самого, в котором служил и Глинка) и носившего аксельбант Военной академии. Дело в том, что в присутствии стариков, особенно такого придворного старика, каким был шталмейстер двора его величества Петр Никифорович Беклемищев, этого рода беседы считались «либеральною» контрабандою в те времена, когда либерализм, то есть мало-мальское проявление самобытности, считался наряду с государственными преступлениями. Почтеннейшие старички в наивности своей и называли все это [отрыжкой злосчастной памяти декабризма].

В то время как бесновался Линдфорс, Синицын, всегда спокойный и сдержанный, шепнув мне, что он имеет кое-что мне сказать наедине, вышел со мною в пустую тогда бильярдную и, чтоб никто не подумал, что мы секретничаем, предложил мне, проформы ради, шарокатствовать, делая вид, будто играем партию.

– Я с намерением, – сказал Синицын, – удалил вас от того разговора, какой там завязался между молодыми людьми, еще не знающими, что

случилось с автором этих дополнительных стихов, с тем самым Лермонтовым, которого, помнится, в сентябре месяце вы встретили на моей лестнице. Дело в том, что он написал эти дополнительные шестнадцать стихов вследствие какого-то горячего спора с своим родственником. Стихи эти у меня будут сегодня вечером в верном списке, и я их вам дам списать даже сегодня же вечером… <…>

Я дружески поблагодарил Афанасья Ивановича за его внимание, повторив пословицу: «Береженого бог бережет», – и мы вместе перешли в столовую, где какой-то сенатор с тремя звездами и с немецкою, выпарившеюся из моей памяти, фамилией рассказывал очень положительно о разных городских новостях и, между прочим, о том, что один из гусарских офицеров, недовольный тем, что будто бы Пушкин пал жертвою каких-то интриг, написал «самые революционные стихи» и пустил их по всему городу; он достоин был за это надеть белую лямку, но вместо того, что «сорванец этот» заслуживал, государь по неисчерпаемому своему милосердию только перевел его тем же чином в армию на Кавказ. Пылкий Линдфорс не утерпел и стал было доказывать превосходительному звездоносцу из немцев, что стихи вовсе не «революционные», и в доказательство справедливости своих слов задекламировал было:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов, –

как вдруг почтенный Петр Никифорович, громко засмеявшись, остановил порыв юноши и вперил в него свои строгие глаза, хотя все лицо его для всех сохраняло вид веселости.

– Помилуй бог, – воскликнул он по-суровски, – стихи, стихи, у меня за столом стихи! Нет, душа моя, мы люди не поэтические, а я, хозяин-хлебосол, люблю, чтобы гости кушали во здравие мою хлеб-соль так, чтобы за ушами пищало. А тут вдруг ты со стихами: все заслушаются, и никто не узнает вполне вкуса этого фрикасе из перепелок, присланных мне замороженными из Воронежских степей.

И тотчас хозяин-хлебосол, перебив весь разговор о новостях и о контрабандных стихах, самым подробным образом стал объяснять трехзвездному сенатору и дамам высокие достоинства перепелов и самый способ их ловли соколами с такими любопытными и живописными подробностями, что поистине гости все от мала для велика слушали с величайшим интересом и вниманием мастерской рассказ хозяина, повидимому, страстного охотника».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Айхенвальд Ю.И.* Заметка о «Герое нашего времени» // *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 99–103.

2. *Александрова Н.В.* Повесть «Штосс» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Романтизм и его исторические судьбы. Тверь: ТГУ, 1998. Ч. 1. – С. 164–168.

3. *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. 7–11.

4. *Афанасьева Э.М.* Образ читателя и феномен чтения в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Изв. Уральского госун-та. № 41 (2006). Гуманитарные науки. Вып. 11. С. 35–45.

5. *Белкина М.А.* «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 516–551.

6. *Беляева И.А.* Вопросы поэтики в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза: ПГПИ, 1991. С. 17–23.

7. *Болдина Н.Н.* Цветовая антитеза в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Тарханский вестник. Вып. 14. Гос. Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы», 2001. С. 58–60.

8. *Боровой Л.Я.* Диалог, или «Размена чувств и мыслей». – М.: Советский писатель, 1969. 267 с.

9. *Бочарова А.К.* Об одном повествовательном пласте в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза: ПГПИ, 1991. С. 23–33.

10. *Бояринцева Г.С.* «Герой нашего времени»: Языковые контрасты // Русская речь. 1978. № 2. С. 96–101.

11. *Брезницкая Г.В.* О работе М.Ю. Лермонтова над текстом романа «Герой нашего времени» // Вопросы русской литературы. Вып. 2 (20). Львов: ЛГУ, 1972. С. 68–72.

12. *Бродский Н.Л.* М.Ю.Лермонтов. Биография. Т. 1. 1812–1832. М.: Гослитиздат, 1945. 348 с.

13. *Буланов А.М.* Проблема автора в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов. Тезисы междунар. науч.

конф., посвящ. 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь: СГПУ, 1994. С. 4–6.

14. *Буланов А.М.* Рациональное и эмоциональное в художественной мотивации героев романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза: ПГПИ, 1991. С. 11–16.

15. *Васильева О.В.* Мотив игры в главе «Княжна Мери» «Героя нашего времени»: (К вопросу о творческом методе М.Ю. Лермонтова) // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания Том. гос. ун-та, 8–10 дек. 1998 г. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1999. Ч. 1. С. 167–173.

16. *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994.

17. *Вацуро В.Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое издательство, 2008.

18. *Видяева Н.Н* «Штосс» М.Ю. Лермонтова: открытые вопросы и новые аспекты изучения повести // Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX веков как явление европейской культурной жизни. Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2. С. 56–60.

19. *Видяева Н.Н.* «Они на судьбу пошли» (Тема судьбы и рока в творчестве М.Ю. Лермонтова) // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия. Пенза: РИО ПГСХА, 2004. С. 22–26.

20. *Виноградов Б.С.* Бэла и песня Казбича // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1963. № 2. С. 187–198.

21. *Виноградов Б.С.* Горцы в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1963. С. 54–66.

22. *Виноградов Б.С.* Образ повествователя в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Литература в школе. 1956. № 1. С. 20–28.

23. *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990. С. 182–270; Лит. наследство. Т. 43–44. М., 1941. С. 517–628.

24. *Виноградов И.И.* Философский роман Лермонтова // Виноградов И.И. По живому следу: Духовные искания русской классики. М.: Советский писатель, 1987. С. 7–48.

25. *Виролайнен М.Н.* Гоголь и Лермонтов (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 104–130.

26. *Висковатов П.А.* М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М.: Современник, 1987.

27. *Владимирская Н.М.* Пространственно-временные связи в сюжете романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: Проблемы типологии и историзма. Рязань, 1980. С. 48–59.

28. *Владимирская Н.М.* Элементы романтического сюжета в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир: ВГПИ, 1989. С. 61–68.

29. *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. 298 с.

30. *Гайтукаев К.Б.* Проблема инонационального характера в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Актуальные вопросы современного лермонтоведения: Литературоведение. Киев, 1989. С. 119–121.

31. *Галкин А.* Об одном символе в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Вопросы литературы. 1991. № 7. С. 114–120.

32. *Гелюх Д.* Ритмическая структура романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Материалы XXVI науч. студ. конф. Литературоведение, лингвистика. Тарту, 1971. С. 90–91.

33. *Гербстман А.И.* «Цицероновы авгуры» // Проблемы поэтики. Ташкент: Фан, 1968. С. 20–23.

34. *Гербстман А.И.* К вопросу о жанре, проблематике и композиции романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы жанра в истории русской литературы. Ученые записки. Т. 320. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1969. С. 87–102.

35. *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова М.: Худож. лит., 1986. 352 с.

36. *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М.: Худож. лит., 1976. 176 с.

37. *Герштейн Э.Г.* Лермонтов и петербургский «свет» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 171–187.

38. *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. М.: Худож. лит., 1986. 351 с.

39. *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова // *Гинзбург Л.Я.* Работы довоенного времени: Статьи. Рецензии. Монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. С. 415–614.

40. *Глассе* А. Лермонтов и Е.А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, ЛО, 1979.

41. *Глухов В*. «Герой нашего времени» и «Евгений Онегин». К вопросу о творческом методе // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1964. М.: Наука, 1964. С. 285–310.

42. *Головко В.М*. «Опыты» Монтеня как один из источников романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь: Изд-во СГПИ, 1994. С. 28–34.

43. *Голосовкер Я*. Секрет автора («Штосс» М.Ю. Лермонтова) // Русская литература. 1991. № 4.

44. *Гольдфаин И*. Еще раз о Печорине: [Печорин в сцене дуэли с Грушницким в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»] // Вопросы литературы. М., 2000; Вып. 2. С. 310–311.

45. *Грехнёв В.А*. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 9. Л.: Наука, ЛО, 1979. С. 100–109.

46. *Грехнёв В.А*. О психологических принципах «Княгини Лиговской» М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1975. № 1. С. 36–46.

47. *Грехнёв В.А*. Русский «гамлетизм» и философия действия в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Лермонтовский выпуск. № 7. Пенза: ПГПУ, 2004. С. 132–135.

48. *Григорьян К.Н*. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л.: Наука, 1975. 348 с.

49. *Григорьян К.Н*. Лермонтов и романтизм. М.-Л.: Наука, 1964. 300 с.

50. *Гурвич И.А*. Лермонтов: Вариативность в аналитической прозе // *Гурвич И.А*. О развитии художественного мышления в русской литературе (Конец XVIII – первая половина XIX века). Ташкент: Фан, 1987. С. 98–119.

51. *Гуторов А*. Герой времени и человек времени // Studia rossica posnan. Poznan. 1982. Zesz.16. S. 51–57.

52. *Дрозда М*. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener slawist. Alm. Wien. 1985. Bd.15. S. 5–34.

53. *Дурылин С.Н*. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. М.: Мультиратура, 2006. 296 с.

54. *Душбан Л.С.* О художественном решении и литературном источнике одного из эпизодов повести «Бэла» // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 267–277.

55. *Дюшен Э*. Поэзия М.Ю. Лермонтова в ея отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914. 156 с.

56. *Евзерихина В.А*. «Бэла» и путевые записи 30-х гг. XIX в. // Вопросы истории русской и зарубежной литературы. Красноярск, 1960. С. 51–71.

57. *Евзерихина В.А*. «Княжна Мери» М.Ю. Лермонтова и «светская повесть» 1830-х годов // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. А.И. Герцена. Кафедра русской литературы. 1961. Т. 219. С. 51–72.

58. *Евзерихина В.А*. К вопросу об истоках и проблематике «Фаталиста» М.Ю. Лермонтова // Вопросы творчества и языка русских писателей. XVIII-XIX вв. Вып. 1. Новосибирск: НПГИ, 1960. С. 3-16.

59. *Евзерихина В.А*. Мастерство Лермонтова в «Тамани» // Вопросы методики литературы. Научные труды Новосибирского пединститута. Вып. 40. Новосибирск, 1969. С. 51–63.

60. *Елкин В.Г*. «Под бременем познанья и сомненья…» О гносеологических истоках «Героя нашего времени» // Вопросы литературы. К 160-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Вып. 10. Владимир: Изд-во ВГПИ, 1975. С. 23–49.

61. *Ермакова Н.А*. «Один из героев начала века» как этап в становлении романной структуры «Героя нашего времени» Лермонтова // Проблема художественности и анализ литературного произведения в вузе и школе. Пермь: ПГПИ, 1989. С. 29–30.

62. *Ермакова Н.А*. К проблеме романного хронотопа в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Проблемы литературных жанров. Томск: Изд-во ТГУ, 1990. С. 52–53.

63. *Ермакова Н.А*. Мотив судьбы в романной структуре «Героя нашего времени» // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1989. С. 34–45.

64. *Ермакова Н.А*. Соотношение «автор–герой» на разных этапах становления структуры романа «Герой нашего времени» // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь, 1991. С. 16–18.

65. *Еселев М., Сцепуро П*. Чем болел Печорин?: К биографии героя романа М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» // Наука и жизнь. 1992. № 1. С. 92–94.

66. *Есин А.Б*. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. 176 с.

67. *Жук А.А*. Лермонтов и натуральная школа. К постановке вопроса // Проблемы теории и истории литературы: Сб. статей, посв. памяти проф. А.Н. Соколова. М.: МГУ, 1971. С. 226–233.

68. *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 288 с.

69. *Журавлева А.И.* Печорин и печоринство в 1840–1850-е годы: Жизнь литературного образа в истории // Вестник МГУ. Филология. 1991, № 6. С. 3–11.

70. *Зайцева И.А.* Интонация в прозе М.Ю. Лермонтова // Русская речь. 1984. № 5. С. 15–20.

71. *Зайцева И.А.* Особенности художественного психологизма в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Науч. докл. высшей школы. Филологические науки. 1982. № 2. С. 50–58.

72. *Зайцева И.А.* Формирование художественного психологизма в прозе М.Ю. Лермонтова: Автореф. дис… канд. филол. наук. М., 1984. 22 с.

73. *Западов А.В.* Как написана «Тамань»? // *Западов А.В.* В глубине строки. О мастерстве читателя. М.: Советский писатель, 1972. С. 111–138.

74. *Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.: Русская панорама, 2003. 704 с.

75. *Зимина Г.В.* Тема русского человека на Кавказе в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. С. 131–133.

76. *Зотов С.Н.* Художественное пространство – мир Лермонтова. Таганрог: ТГПИ, 2001. 322 с.

77. *Иваненко О.П.* Лирические источники и контекст романа М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» // Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс. Вологда: ВГПИ, 1987. С. 16–24.

78. *Иеромонах Нестор* (Кумыш В.Ю.) Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Литература в школе. 2007. № 4. С. 6–10.

79. *Казаков Н.А., Файбисович В.М.* Мундир и судьба: Военные реалии в «Княгине Лиговской» и «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Персонаж и предметный мир в художественном произведении. Сыктывкар: СГУ, 1988. С. 53–73.

80. *Казарин В.П.* Проблемы художественного метода русской литературы 30-х годов XIX века: (Пушкин, Лермонтов, Гоголь). Автореф. дисс… д-ра филол. наук. Киев, 1987. 43 с.

81. *Калачева С.В.* Лермонтов и Брюллов // Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посв. памяти проф. А.Н. Соколова. М.: МГУ, 1971. С. 234–245.

82. *Канделаки Э.П.* Особенности речи персонажей в прозе М.Ю. Лермонтова // Труды Сухумского пединститута. Сухуми, 1971. Т. 21–22. С. 423–435.

83. *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX века). Томск: ТГУ, 1973. – 307 с.

84. *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е гг.). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 304 с.

85. *Каранчи Л.* Самоанализ и психологическое изображение (К вопросу эволюции психологического метода Лермонтова) // Slavica. Debrecen. 1981. Т. 17. С. 95–109.

86. *Картавцев М.* Тайна Печорина: (Анатомия одного преступления): [анализ сцены дуэли в романе «Герой нашего времени»] // Подъем. 1995. № 9. С. 208–215.

87. *Кафанова О.Б.* Жорж Санд и русская литература XIX века (мифы и реальность). 1830–1860 гг. Томск: Изд-во ТГПИ, 1998. 410 с.

88. *Кедров К.А.* Эпическое начало в русском романе первой половины XIX века. «Евгений Онегин А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Мертвые души» Н.В. Гоголя: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М, 1973. 24 с.

89. *Кийко Е.И.* «Герой нашего времени» Лермонтова и психологическая традиция во французской литературе // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 181–193.

90. *Киселева Л.Ф.* Переход к мотивированному повествованию. М.Ю. Лермонтов // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX веков. М.: Наука, 1974. С. 299–344.

91. *Князев А.В.* Герой-индивидуалист в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова // Проблемы художественной типизации и читательского восприятия литературы. Стерлитамак: Стерлитамак. гор. тип. госкомиздата БАССР, 1990. С. 90–92.

92. *Козьмина М.А.* Проблема «человек и мир» в художественно-философских исканиях М.Ю. Лермонтова // Концепции человека в русской литературе. Воронеж: ВГУ, 1982. С. 3–12.

93. *Козьмина М.А.* Художественное пространство и время в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1979. С. 53–63.

94. *Копытцева Н.М.* Жанровое своеобразие романа М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» // XXVIII герценовские чтения. Литературоведение. Л., 1976. С. 11–16.

95. *Копытцева Н.М.* Проблема сюжета в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Науч. докл. высшей школы. Филологические науки. 1985. № 4. С. 20–25.

96. *Кормилов С.И.* О своеобразии социально-исторического аспекта в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь: СГПУ, 1996. С. 2–14.

97. *Коровашко А.В.* «Горизонт ожидания» в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Грехнёвские чтения. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2001. С. 78–84.

98. *Коровин В.И.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М: Просвещение, 1973. 288 с.

99. *Короткова Л.В.* К проблеме становления «Героя нашего времени»: М.Ю. Лермонтов и французский исповедальный роман // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков: В творческой лаборатории писателя: К проблеме метода. Саратов: СГУ, 1992. Вып. 2. С. 55–58.

100. *Краснов Г.В.* Мотив «антигероя» в творчестве Лермонтова // Актуальные вопросы современного лермонтоведения: Литературоведение. Киев, 1989. С. 109–110.

101. *Кривонос В.Ш.* «Прозаический» человек в «Герое нашего времени» (Об одной категории исторической поэтики) // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово: КГУ, 1988. С. 107–115.

102. *Кривошапова С.А.* Демократический герой в прозе М.Ю. Лермонтова и Н.А. Некрасова // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (27). Львов: Вища шк., 1976. С. 33–41.

103. *Крупышев А.* О парной симметрии в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново: Иванов. ун-т, 1991. С. 29–30.

104. *Крупышев А.М.* О предисловиях в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Науч. докл. высшей школы. Филологические науки. 1989. № 6. С. 63–67.

105. *Кулишкина О.Н., Тамарченко Н.Д.* Слово и поступок героя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: эпизод дуэли // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово: КГУ, 1987. С. 115–123.

106. *Ланин Д*. Тема бессмертия в «Фаталисте» // Метафизические исследования. 1999. № 10; То же. [Электронный ресурс] // Peter-Club: Русский либеральный журнал. СПб. <http://www.peter-club.spb.ru/art/Lanin4.html>

107. *Левин В*. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество Лермонтова. 150 лет со дня рождения. М.: Наука, 1964.

108. *Левин В*. Эдуард Ноэль Лонг – предшественник Вулича // Литературная учеба. 1978. № 1. С. 235–236.

109. *Левин В.И*. «Фаталист». Эпилог или приложение? // Искусство слова. К 80-летию Д.Д. Благого. М.: Наука, 1973. С. 161–170.

110. *Левин В.И*. Проблема героя и позиция автора в романе «Герой нашего времени» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван: ЕГУ, 1974. С. 104–126.

111. *Левин Ю.Д.* Русский гамлетизм // От романтизма к реализму: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1978. С. 189–236.

112. *Левина И.Н*. Печорин: попытка самоопределения (некоторые номинации в романе М.Ю. Лермонтова) // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь: СГПУ, 1996. С. 129–140.

113. *Лермонтов М.Ю*. Герой нашего времени / Предисловие В.А. Мануйлова. Комментарии В.А. Мануйлова и О.В. Миллер. – СПб.: Академический проект. 1996. 371 с.

114. Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 784 с.

115. Лермонтовский сборник. М.: Наука: ЛО, 1985. 344 с.

116. *Липич В.В*. Пушкинская и лермонтовская разновидности русского романтизма в их художественно-эстетическом своеобразии. Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2006.

117. *Липич В.В*. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в историко-литературном контексте западноевропейского романа первой половины XIX века // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза: ПГПИ, 1991. С. 100–107.

118. *Липич В.В*. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в контексте русской и западноевропейской литератур первой трети XIX века: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1991. 16 с.

119. *Лисенкова Н.А*. Мотивационная сфера романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Повесть «Княжна Мери» // Творчество М.Ю. Лермонтова. Сб. статей, посвящ. 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Пенза: ПГПИ, 1965. С. 170–224.

120. *Лобова Т.М.* Феномен детства в художественном сознании М.Ю. Лермонтова // Изв. Уральского гос. ун-та. 2008. № 59. С. 219–226.

121. *Локс К.* Проза Лермонтова // Литературная учеба. 1938. № 8. С. 3-21.

122. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

123. *Лотман Ю.М.* К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // *Лотман Ю.М.* О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 794–803.

124. *Лотман Ю.М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: АН СССР, 1985. С. 5–22.

125. *Лотман Ю.М.* «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб., 1997. С. 605–620.

126. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1972. 568 с.

127. М.Ю. Лермонтов в русской критике. М., 1985.

128. М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 2002. 1080 с.

129. М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. М.: Наука, 1979. 432 с.

130. *Макагоненко Г.П.* Лермонтов и Пушкин: Проблема преемственного развития литературы. Л., 1987.

131. *Макогоненко Г.П.* Избранные работы: о Пушкине, его предшественниках и наследниках. Л.: Худож. лит., 1987. 640 с.

132. *Максимова М.Ф.* М.Ю. Лермонтов и Н.Ф. Павлов: Из комментария к циклу новогодних мадригалов и эпиграмм Лермонтова // Вестник МГУ. Филология. 1991. № 6. С. 17–19.

133. *Манаенков В.Ф.* Идейный смысл и художественное значение подтекста в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах. Метод и мастерство. Вологда: ВГПИ, 1969. С. 42–44.

134. *Манаенкова Е.Ф.* Романтическое и реалистическое начала в пейзаже романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: СГПИ, 1991. С. 21–22.

135. *Манн Ю.В*. Динамика русского романтизма. М.: Аспект-Пресс, 1995. 384 с.

136. *Мануйлов В.А*. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.-Л.: Наука, 1964. 198 с.

137. *Мануйлов В.А*. Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? Полемические заметки // Проблемы теории и истории литературы: Сб. статей, посв. памяти проф. А.Н. Соколова. М.: МГУ, 1971. С. 219–225.

138. *Маркович В.М*. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака («Герой нашего времени» – «Доктор Живаго») // *Маркович В.М*. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1997. С. 185–216.

139. *Маркович В.М*. Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // *Маркович В.М*. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1997. С. 157–184.

140. *Маркович В.М*. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // *Маркович В.М*. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1997. С. 136–156.

141. *Маркович Я*. «Исповедь» Печорина и ее читатели // Литературная учеба. 1984. № 5. С. 206–213.

142. *Марченко А.М*. Род литературного дагерротипа… // Литературная учеба. 1989. № 2. С. 123–133.

143. *Медриш Д.Н., Погребная Л.В*. Лермонтовская «Тамань» в фольклорном отражении // Вопросы функционального изучения литературы. Волгоград: ВГПИ, 1982. С. 115–121.

144. *Миллер О.В*. Еще раз о «цицероновых авгурах» // Тарханский вестник. Вып. 17. Пенза, 2004. С. 26–28.

145. *Митрохина В.И*. «Грушницкого страсть была декламировать…» // Русская речь. 1974. № 5. С. 28–31.

146. *Михайлова Е.Н*. Проза Лермонтова. М.: Гослитиздат, 1957. 384 с.

147. *Михельсон В.А*. «Герой нашего времени» на фоне мировой литературы эпохи // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. С. 82–88.

148. *Морозов А.А*. Загадка лермонтовского «Штосса» // Русская литература. 1983. № 1. С. 189–196.

149. *Мусий В.Б*. Об особенностях поэтики повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Актуальные вопросы современного лермонтоведения: Литературоведение. Киев, 1989. С. 108–109.

150. *Найдич* Э. Этюды о Лермонтове. СПб.: Худож. лит., 1994. 254 с.

151. *Найдич Э.Э.* Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 194–212.

152. *Найдич Э.Э.* Лермонтов и Пушкин. К вопросу об эволюции творчества Лермонтова в 1834–1837 гг. // М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1963. С. 88–103.

153. *Нахапетов Б.А*. Образ доктора Вернера из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как объект психологического экспериментирования // Вопросы психологии. 1990. № 2. С. 91–97.

154. *Нахапетов Б.А*. Печорин – акцентуированная личность? О психологизме романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Вопросы психологии. 1994. № 1. С. 111–115.

155. *Недзвецкий В*. Образ современности в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Studia russica. Budapest, 1986. № 10. S. 279–319.

156. *Нейман Б.В*. Женские образы в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Литература в школе. 1961. № 1. С. 65–70.

157. *Нейман Б.В*. Прототип доктора Вернера // Литература в школе, 1967. № 1. С. 75–77.

158. *Нейман Б.В*. Фантастическая повесть Лермонтова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1967. № 2. С. 14–24.

159. *Одесская М.* Мир лермонтовского романа // Литература в школе. 1978. № 1. С. 73–74.

160. *Одиноков В.Г*. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. Новосибирск: Наука, 1971. 192 с.

161. *Одиноков В.Г*. Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-е, 1990. 208 с.

162. *Одинцов В.В*. Заметки о прозе М.Ю. Лермонтова // Русский язык за рубежом. 1981. № 5. С. 18–24.

163. *Орловский Я*. Польский эпизод в прозе Лермонтова // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: СГПИ, 1991. С. 4–5.

164. *Остапцева* В.Н. Лирические принципы композиции романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтовский выпуск. № 6. Пенза: ПГПУ, 2001. С. 75–91.

165. *Остапцева В.Н*. Эволюция лиризма прозы М.Ю. Лермонтова // Лермонтовский выпуск. № 7. Пенза: ПГПУ, 2004. С. 141–157.

166. *Осьмаков Н.В.* «Герой нашего времени» в историко-функциональном аспекте // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван: ЕГУ, 1974. С. 74–103.

167. *Погребная Л.В.* Быличка о русалке и «Тамань» М.Ю. Лермонтова // Проблемы изучения русского народного поэтического творчества: Взаимовлияния фольклора и литературы. М.: МГУ, 1980. С. 100–103.

168. *Подвицкий Н.Б.* Портрет в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Вопросы истории литературы: Ученые записки Ульяновского пединститута. Т. 21. Вып.2. Ульяновск, 1968. С. 49–60.

169. *Пронина В.А.* Ирония и игровой образ в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово: КГУ, 1980. С. 164–174.

170. *Раскольников Ф.А.* «Фаталист» и проблема судьбы в «Герое нашего времени» // Раскольников Ф.А. Статьи о русской литературе. М.: Вагриус, 2002. С. 163–179.

171. *Рассказова Л.В.* Элементы садово-парковой культуры дворянских усадеб в поэтике произведений М.Ю. Лермонтова // Лермонтовский выпуск. № 6. Пенза: ПГПУ, 2001. С. 91–101.

172. *Решетова Л.И.* О своеобразии психологизма в прозе Лермонтова // Проблемы психологического анализа в литературе. Л.: ЛГПИ, 1983. С. 18–30.

173. *Решетова Л.И.* Особенности словесного изображения в русском романе 30-х годов XIX века («Княгиня Лиговская» М.Ю. Лермонтова) // Проблемы литературных жанров. Томск: ТГУ, 1983. С. 45–47.

174. *Родзевич С.* Лермонтов как романист. Киев, 1914.

175. *Родзевич С.И.* Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913.

176. *Рымарь Н.Т.* Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во СГУ, 1990. 255 с.

177. *Савкина И.Л.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и традиция жанра «записок» // Жанр и творческая индивидуальность. Вологда, 1990. С. 61–75.

178. *Савкина И.Л.* Функция записок в художественной структуре романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблема художественности и анализ литературного произведения в вузе и школе. Пермь, 1989. С. 28.

179. *Савченко Т.В.* Герой и автор в прозе М.Ю. Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1985. 25 с.

180. *Саламова С.А*. Деромантизация Кавказа в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. С. 59–63.

181. *Сахаров В*. «Онегинское» у Лермонтова // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 313–317.

182. *Сахаров В.И*. Страницы русского романтизма. М.: Советская Россия, 1988. 352 с.

183. *Сацюк И.Г*. «Странники» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Литература в школе. 1986, № 1. С. 63–65.

184. *Сацюк И.Г*. О некоторых сюжетно-композиционных особенностях романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Вестник ЛГУ. 1980, № 3. История, язык и литература. Вып. 1. С. 67–70.

185. *Сацюк И.Г*. Принципы изображения человека в прозе М.Ю. Лермонтова («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени»): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1981. 21 с.

186. *Сацюк И.Г*. Система мотивировок в прозе М.Ю. Лермонтова («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени») // Науч. докл. высшей школы. Филол. науки. 1987. № 3. С. 13–19.

187. *Сацюк И.Г*. Эволюция позиции повествователя в прозе М.Ю. Лермонтова // Творческий процесс и эстетические принципы писателя. Иркутск: ИрГУ, 1980. С. 50–65.

188. *Серебряков А.А*. Композиционные особенности «Героя нашего времени» и структура немецкого романа первой половины XIX века (На примере романов К.Л. Иммермана) // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь, 1991. С. 60–62.

189. *Серебряков А.А*. Романные традиции Л. Стерна и роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов. Тезисы междунар. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь: СГПУ, 1994. С. 70–72.

190. *Серман И*. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. М.:РГГУ, 2003. 278 с.

191. *Сигида Л.И*. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и повесть «Моя исповедь» Н.М. Карамзина: Жанр, автор, герой // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: СГПИ, 1991. С. 66–67.

192. *Сизова М.А*. Жанр «светской» повести в русской литературе 1830-х годов // Литература в школе. 2006. № 11. С. 47–48.

193. *Скачкова О.Н*. Эволюция повествовательной формы от цикла повестей к роману («Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Герой нашего

времени» М.Ю. Лермонтова) // Актуальные вопросы современного лермонтоведения. Литературоведение. Киев: УМК ВО, 1989. С. 121–122.

194. *Скибин С.М.* Внутренняя мотивация иронического подтекста в «Журналах Печорина» («Тамань») М.Ю. Лермонтова // Проблемы поэтики русской литературы XIX века. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1983. С. 36–44.

195. *Скибин С.М.* Проблема иронии в поэтике М.Ю. Лермонтова. Автореферат дис. … канд. филол. наук. М., 1982.

196. *Скибин С.М.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в историко-функциональном освещении // Историко-функциональное изучение русской литературы. М.: МПИ им. В.И. Ленина, 1984. С. 39–49.

197. *Слащев Е.Е.* О характере пейзажа в творчестве Лермонтова // Материалы 10-й науч. конф. Псковского педин-та. 1968. Вып. 3. Псков, 1969. С. 15–20.

198. *Слащев Е.Е.* Портрет и пейзаж в романе Лермонтова «Княгиня Лиговская» // Ученые записки филологического факультета Киргизского университета. Вып. 10. Славянский сборник 2. Фрунзе, 1964. С. 99–107.

199. *Созина Е.К.* Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. 124 с.

200. *Соколов А.Н.* Михаил Юрьевич Лермонтов. М.: Изд-во МГУ, 1957. 91 с.

201. *Соллертинский Е.Е.* О некоторых формах повествования в «Герое нашего времени» (на материале «Княжны Мери») // Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып. 4. Ярославль, 1970. С. 123–132.

202. *Соллертинский Е.Е.* Пейзаж в прозе Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1964. М.: Наука, 1964. С. 236–275.

203. *Соллертинский Е.Е.* Русский реалистический роман первой половины XIX века. Проблемы жанра. Вологда, 1973. 176 с.

204. *Соллертинский Е.Е.* Формы повествования в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Уроки жанра. Вологда, 1969. С. 31–62.

205. *Стадников Г.В.* Загадка нерусского имени русской княжны // Лермонтовский выпуск. № 5. Пенза: ПГПУ, 1996. С. 65–69.

206. *Сулейманов А.А.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и немецкий «роман об эпохе» 30-х годов XIX века // А.Н. Радищев, В.Г. Белинский, М.Ю. Лермонтов. Жанр и стиль художественного произведения. Рязань: РГПИ, 1974. С. 179–198.

207. *Тамарченко Д.Е.* Из истории русского классического романа. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 167 с.

208. *Тамарченко Н.Д.* «Образ автора» в русском реалистическом романе (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1990. С. 46–51.

209. *Тамарченко Н.Д.* О смысле «Фаталиста» // Рус. словесность. 1994. № 2. С. 26–31.

210. *Тамарченко Н.Д.* Типология реалистического романа: На материале образцов жанра в русской литературе XIX века. Красноярск: КГУ, 1988. 200 с.

211. *Тамахин В.М.* Подтекст в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Русская литература и Кавказ. Ставрополь: СГПИ, 1974. С. 26–41.

212. *Титов А.А.* Художественная природа образа Печорина // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.-Л.: Изд-во АН СССР 1961. С. 76–101.

213. *Тодд III У.М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб.: Академический проект, 1996. 306 с.

214. *Тойбин И.М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Ученые записки Курского пед. института. Курск, 1959. Вып. 3. С. 19–56.

215. *Томашевский Б.В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 469–516.

216. *Тоом А.Л.* Рефлексия в художественной прозе: Разбор романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Семиотика и информатика. М., 1985. Вып. 25. С. 136–152.

217. *Турбин В.Н.* «Ситуация двуязычия» в творчестве Пушкина и Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 91–103.

218. *Турбин В.Н.* Восприятие и интерпретация Лермонтовым жанровой структуры романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Вестник МГУ. Филология. 1989. № 5. С. 17–27.

219. *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М.: Просвещение, 1978. 240 с.

220. *Удодов Б.Т.* «Герой нашего времени» Лермонтова и проблемы типологии русского романа // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. С. 19–33.

221. *Удодов Б.Т.* Идейно-художественная структура романа «Герой нашего времени» // Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж: ВГУ, 1977. С. 46–62.

222. *Удодов Б.Т.* К творческой истории романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж: ВГУ, 1972. С. 3–18.

223. *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: ВГУ, 1973. 703 с.

224. *Удодов Б.Т.* Печорин: Природное и социальное // Классическое наследие и современностью Л.: Наука, 1981. С. 151–159.

225. *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Просвещение, 1989. 191 с.

226. *Удодов Б.Т.* Феномен Печорина: «временное» и «вечное» (К лермонтовской концепции личности) // Концепции человека в русской литературе. Воронеж: ВГУ, 1982. С. 13–30.

227. *Улыбина Е.В.* Развитие жанра «путевых заметок» в пределах одного произведения: На примере романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: СГПИ, 1991. С. 22–23.

228. *Уманская М.М.* Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1971. 264 с.

229. *Уманская М.М.* Психологический анализ М.Ю. Лермонтова-прозаика // Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып. 4. Ярославль, 1970. С. 133–147.

230. *Уманская М.М.* Романтическое начало в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы изучения художественного произведения. Методология, поэтика, методика. Ч. 1. М.: МПИ им. Ленина, 1968. С. 99–101.

231. *Уразаева Т.Т.* «Герой нашего времени» и развитие исповедальной традиции в русской литературе // Проблемы литературных жанров. Томск: ТГУ, 1987. С. 55–56.

232. *Уразаева Т.Т.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Примеры целостного анализа художественного произведения. Томск: ТГУ, 1988. С. 113–131.

233. *Уразаева Т.Т.* «Журнал Печорина»: К проблеме «исповедального» повествования в структуре романа // Проблемы метода и жанра. Томск: ТГУ, 1986. Вып. 13. С. 155–172.

234. *Уразаева Т.Т.* «Штосс» и тип новеллистического повествования в зрелой прозе Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 1978. 18 с.

235. *Уразаева Т.Т.* К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Проблемы метода и жанра. Томск: ТГУ, 1978. С. 3–12.

236. *Уразаева Т.Т.* О жанровой природе романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы метода и жанра. Томск: ТГУ, 1982. Вып. 7. С. 65–70.

237. *Уразаева Т.Т.* О мотиве «путешествия», «странствия» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы метода и жанра. Томск: ТГУ, 1985. Вып. 11. С. 136–148.

238. *Уразаева Т.Т.* О роли французской аналитической традиции в становлении русского психологического романа (Лермонтов и Ларошфуко) // Проблемы литературных жанров. Томск, 1990. С. 72–73.

239. *Усенко Д.В.* Необходимость и свобода в творчестве М. Лермонтова // Романтизм и его исторические судьбы. Тверь: ТГУ, 1998. Ч. 1. С. 42–46.

240. *Усок Е.Н.* Историческая судьба наследия М.Ю. Лермонтова // Время и судьбы русских писателей. М.: Наука, 1981. С. 49–94.

241. *Усок И.Е.* О романе «Герой нашего времени» // Литература в школе. 1974, № 5. С. 2–13.

242. *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л.: Худож. лит., 1967. 364 с.

243. *Федосеенко Н.Г.* Романтическая поэма и эволюция русского реалистического романа («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Кто виноват?» А.И. Герцена, «Рудин» И.С. Тургенева): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л.: ЛГУ, 1988. 17 с.

244. *Фирсова Г.Е.* Функция жестов и мимики в лермонтовском художественном портрете (роман «Герой нашего времени») // М.Ю. Лермонтов. Тезисы междунар. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь: СГПУ, 1994. С. 43–44.

245. *Фишер В.М.* Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.-Пг., 1914. С. 196–236.

246. *Фохт У.Р.* Лермонтов. Логика творчества. М.: Наука, 1975. 190 с.

247. *Фридлендер Г.М.* Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1. С. 33–49.

248. *Фролова О.Е.* Движение персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: (на материале повести «Княжна Мери») // Русский язык как иностранный: лингвистические проблемы. М., 1997. С. 40–45.

249. *Харитонов Г.Ю.* Апокалипсис, его основные мотивы в творчестве М.Ю. Лермонтова // Историко-культурное освещение слова и языковая экология. Липецк, 2002. С. 213–220.

250. *Хихловская Я.В.* «Биография» мифологического героя, этапы «индивидуализации» личности и события жизни Печорина в их романной и действительной последовательности // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь: СГПУ, 1996. С. 89–103.

251. *Хихловская Я.В.* Дилемма «иметь или быть» Э. Фромма в применении к Печорину // М.Ю. Лермонтов. Тезисы междунар. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения поэта. Ставрополь: СГПУ, 1994. С. 28–31.

252. *Хихловская Я.В.* Трагический канон экзистенциализма и роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь, 1991. С. 62–65.

253. *Хихловская Я.В.* Черты архетипа в образе Печорина (Постановка проблемы) // Нравственно-эстетическая позиция писателя. Межвуз. сб. научн. тр. Ставрополь: СПГИ, 1991. С. 124–136.

254. *Ходанен Л.А.* Время в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» («Журнал Печорина») // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII – XIX вв. М.: МГПИ, 1975. С. 82–94.

255. *Ходанен Л.А.* О жанре «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Проблемы литературных жанров. Томск: ТГУ, 1979. С. 44–45.

256. *Ходанен Л.А.* Поэтика времени в русском философском романе конца 30-х – начала 40-х годов XIX века («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова , «Русские ночи» В.Ф. Одоевского): Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1978. 16 с.

257. *Ходанен Л.А.* Эпический мотив «конь и всадник» в романтическом творчества М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: СГПИ, 1991. С. 24–27.

258. *Черная Т.К.* Концепция романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в контексте истории русской критики // М.Ю. Лермонтов.

Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь: СГПИ, 1994. С. 35–52.

259. *Черная Т.К.* Соотношение художественной и литературно-критической концепции романа «Герой нашего времени»: (Белинский и Лермонтов) // Проблемы изучения и преподавания творчества М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: СГПИ, 1991. С. 54–56.

260. *Чистова И.С.* «Кто там в малиновом берете?..» в «Княгине Лиговской» // Русская речь. 1989. № 5. С. 12–16.

261. *Чистова И.С.* Дневник гвардейского офицера // Лермонтовский сб. Л.: Наука, 1985. С. 152–180.

262. *Чистова И.С.* Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116–122.

263. *Шаблий М.И.* Жанровая специфика прозы М.Ю. Лермонтова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1978. 24 с.

264. *Шаблий М.И.* Лермонтов и типология русской художественно-исторической прозы 30-х годов XIX века // Науч. докл. высшей школы. Филологические науки. 1987. № 2. С. 15–22.

265. *Шаблий М.И.* О жанре «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Проблемы литературных жанров. Томск: ТГУ, 1979. С. 42–44.

266. *Шаблий М.И.* Проблема читателя в прозе М.Ю. Лермонтова // Вопросы русской литературы. Львов. 1984. Сб. 1 (43). С. 62–69.

267. *Шаблий М.И.* Проблематика и жанровое своеобразие «Героя нашего времени» // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. С. 40–50.

268. *Шувалов С.В.* Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Сб. первый. Исследования и материалы / Под ред. Н.Л. Бродского и др. М.: ИЛМИ, 1941. С. 251–309.

269. *Шутан М.И.* Роман М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» в контексте русской повествовательной прозы 30-х – середины 40-х годов 19-го века: Автореф дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1994. 18 с.

270. *Щеблыкин И.П.* К трактовке аллегорий символико-философской повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // *Щеблыкин И.П.* Страницы лермонтоведения: Интерпретация, анализы, полемика. Пенза: ПГПУ, 2003. С. 115–126.

271. *Щеблыкин И.П.* Лермонтов. Жизнь и творчество. Саратов: Приволжское книжное изд-во (Пензенское отд-е), 1990. 264 с.

272. *Щеблыкин И.П.* Любил ли Печорин княжну Мери? // Литература в школе. 1994. № 6. С. 11–14.

273. *Щеблыкин И.П.* Православные идеи в творчестве М.Ю. Лермонтова // *Щеблыкин И.П.* Страницы лермонтоведения: Интерпретация, анализы, полемика. Пенза: ПГПУ, 2003. С. 127–137.

274. *Щенников Г.К.* «Журнал Печорина» и «Исповедь» Ставрогина: анализ деструкции личности // Изв. Уральского госун-та. №12 (2001). Гуманитарные науки. Вып. 3.

275. *Эйгес И.Р.* Отзвуки «Вертера» в творчестве Лермонтова // Атеней. Историко-литературный временник. Кн. 3. Л.: Атеней, 1926. (Труды Пушкинского Дома). Она же // Звенья. Т. 2. М.-Л.: Academia.

276. *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М.: Советский писатель, 1987. 541 с.

277. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л.: Художественная литература, 1969.

278. *Эйхенбаум Б.М.* О тексте «Героя нашего времени» // Вопросы литературы. 1959. № 7. С. 168–170.

279. *Эйхенбаум Б.М.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 125–162. [Лит. памятники].

280. *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 372 с.

281. *Эсенбаева Р.М.* Трактовка экзотической темы в новелле П. Мериме «Матео Фальконе» и романе М. Лермонтова «Герой нашего времени» // Науч. тр. Азербайджанского педагогического ин-та русского языка и литературы. Сер. XII. № 2. Баку, 1979. С. 35–41.

282. *Юрина Н.Г.* Творчество М.Ю. Лермонтова в русской критике конца XIX – начала XX века. Саранск: МГУ им. Н.П. Огарева, 2006. 130 с.

283. *Яковченко С.Б.* Становление социально-философской концепции человека у Лермонтова в контексте идеологической борьбы 30-х гг. XIX века // Социально-философские концепции русских писателей-классиков и литературный процесс. Ставрополь: СГПИ, 1989. С. 37–49.

284. *Якунин О.* Фокусник из романа «Герой нашего времени» [Апфельбаум] // Ставрополье, 1988. № 5. С. 90–93.

Bagby Lewis. Narrative Double-Voicing in Lermontov's «A Hero of Our Time» // Slavic and East European Journal. Vol. 22, N 3 (Fall 1976). P. 265–286.

Юхнова Ирина Сергеевна

ПРОБЛЕМА ОБЩЕНИЯ И ПОЭТИКА ДИАЛОГА В ПРОЗЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Монография

Верстка, дизайн обложки С.А. Баженовой

Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 15,8. Усл. печ.л. 12,7. Тираж 200 экз. Заказ № 526.

Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского.
603950, Н. Новгород, пр. Гагарина, 23.

Редакционно-издательское управление (РИУ)
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского.
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23.