

ФЕНОМЕН РУССКОЙ КЛАССИКИ

*Дорогим
Анне Ивановне и Всеволоду Николаевичу
как всецелый знак
невсуетливой откровенной
любви, восхищения и надежд на
будущие встречи в предполагаемой
долгой жизни, лучше бы без юбилеев,
но в простом и искреннем отношении.*

С искренними поздравлениями

Ваш А. Дубинин

6.01.2005





JA.

А.И. Журавлева

ДВЕ ЗАМЕТКИ О ЛЕРМОНТОВЕ

I

*“Герой нашего времени” : еще о близости автора и героя;
два предисловия в составе текста.*

Наиболее заметная особенность лермонтовского романа, конечно, та, что он состоит из пяти повестей, да еще три из них (“Бэла”, “Фаталист”, и “Тамань”) первоначально были опубликованы по отдельности как фрагменты из “Записок офицера о Кавказе”. Редакция “Отечественных записок” обещала скорое появление “Собрания повестей” Лермонтова, но весной 1840 г. отдельной книгой вышел “Герой нашего времени”. Жанр не был обозначен, но слова “сочинение Лермонтова” указывали на то, что автор предъявил публике не сборник повестей, а именно цельное, единое произведение. В его состав вошли и новые, и прежде опубликованные повести, но в иной, известной теперь последовательности. После общего заглавия “Журнал Печорина” следовало предисловие, перед “Княжной Мери” стояло обозначение: “часть вторая”.

С этого времени текст обсуждался именно как роман, и наибольшее внимание привлекли три момента: во-первых, нарушение хронологии событий в пространстве художественного, т.е. фабульного времени; во-вторых, мера близости автора и героя; наконец, в-третьих, право на название: можно ли считать Печорина героем времени? Последний аспект — чисто идеологический, споры об этом вскоре остались в прошлом. Первые же два вопроса продолжают обсуждаться в литературоведческих работах разных жанров, от научных трудов до школьных учебников, любимая тема которых “восстановление реальной последовательности событий” в этом вымышленном повествовании. Обсуждается также и вопрос, зачем она была нарушена. Наиболее важным объединяющим фактором (и, конечно, справедливо, если только помнить, что фактором наиболее очевидным, но не единственным) признают фигуру Печорина. Естественно, поэтому нарушение хронологии связывают с тем, что его личность при избранной Лермонтовым последовательности как бы приближается к читателю и понимание ее углубляется. К этому я бы добавила еще одно сообра-

жение: нарушение последовательности событий, происходящих в жизни Печорина, препятствует нам воспринимать роман как “жизнь и приключения” героя, особенно потому, что о его смерти мы узнаем прежде, чем углубимся в перипетии его душевной смуты. Таким образом, в дополнение к обычным объяснениям причин выбранного Лермонтовым расположения повестей необходимо иметь в виду, что авторское решение подчеркивает намерение рассказать не “историю” Печорина, а “историю души” современного человека. Некоторая загадочность житейской судьбы героя перемещает внимание на его внутренний мир, его мысли и чувства.

Теперь о мере близости автора и героя. В первом издании романа, помимо новых повестей, появилось предисловие. Однако, вопреки обыкновению, это было предисловие, принадлежащее *не автору*, а персонажу — повествователю.

В 1841 г. вышло второе издание романа, в которое было включено никак не озаглавленное авторское предисловие ко всему роману. Это был ответ на критические отзывы о первом издании. Перед повестью “Бэла” стояли слова “Часть первая”. Издание 1841 г. отражало последнюю авторскую волю Лермонтова, и с тех пор именно таким — достаточно сложно построенным — стал текст романа. Между тем то обстоятельство, что не только предисловие к журналу Печорина, находящееся в сфере романного вымысла, но и предисловие самого Лермонтова *вошло в текст романа* (что достаточно необычно), как представляется, не в полной мере нами осознается. Тем не менее оба предисловия необходимо учитывать, рассуждая о мере близости героя и автора.

Появление общего предисловия к роману означало введение непосредственного слова автора, его прямого суждения о герое и описанных событиях. Здесь высказаны — с присущим Лермонтову емким лаконизмом — и его важнейшие художественные принципы.

Прямых суждений Лермонтова эстетического характера сохранилось так мало, что оба предисловия постоянно используются исследователями как важнейший *документальный* источник для характеристики лермонтовской прозы, литературной позиции, творческого метода в его индивидуальных и общезначимых аспектах. В нашем сознании как бы ослабела художественная связь этих предисловий с текстом романа и стерлось различие между ними, то обстоятельство, что одно из них — слово Лермонтова, а другое — вымышленного персонажа, хотя и близкого автору по культурному уровню.

И еще об одной “странности” второго предисловия. Оно начинается словами: “Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением”.

И по смыслу, и по стилю, с его язвительной парадоксальностью, перед нами, бесспорно, голос повествователя. Но вот слова “я воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением”... Чье же имя стоит под этим “чужим произведением”? Да и что это за “произведение”? Судя по всему — “Журнал Печорина”. Из этого же “произведения” и обещанная в будущем “толстая тетрадь”, где Печорин “рассказывает всю жизнь свою”. Тогда “Бэла” и “Максим Максимыч” — “произведения” повествователя, “Журнал Печорина” и обещанная “толстая тетрадь” — произведение Печорина, присвоенное повествователем, а всё это в целом — “Сочинение Лермонтова”, как значилось на обложке. Получалась конструкция, напоминающая “матрешку”, которой, впрочем, предстояло появиться намного позже.

Что это? Рудименты обычая печатать циклы анонимно от имени вымышленного повествователя — Ивана Петровича Белкина, Рудого Панька, при том что имя настоящего автора все равно было известно “литературной общественности”, а потому и всем читателям? Там оно как бы изымалось из художественного поля и перемещалось в поле литературного быта. Лермонтов, вопреки традиции, подписывает своим именем именно *книгу*. Думается, это можно рассматривать как некоторый качественный скачок в истории развитой в это время традиции масок, мистификаций и квазимистификаций с авторскими подписями — по крайней мере внутри русской литературы.

Действительно, ведь Лермонтов просто в силу природы жанра лирической поэзии работает именно с подлинностью, аутентичностью авторского голоса и, пожалуй, как никакой другой русский лирик остро ставит проблемы отношений лирического героя, персонажа и автора. Можно бы даже сказать, что максимальное обострение, перенапряжение проблематики и рефлексии и приводит к выходу в романную прозу, где “голоса” почти обретают персонификацию, так сказать, полувоплощаются перед тем, как получить обличия уже вполне реальных образов классической реалистической прозы... Такое предварительное существование и составляет некоторую гармоническую разноголосицу этих предисловий и отступлений — по-своему глубоко органичную и необходимую. Конечно, фигура лермонтовского повествователя куда прямее оказывается задействована, она куда

функциональнее в системе проблематики “Героя”, чем фигуры и Рудого Панька, и Ивана Петровича Белкина, при всей их художественной важности — но все-таки важности качественно иного характера. За обликом удобной литературной манеры у Лермонтова здесь, собственно, можно видеть те самые проблемы расслоения и противоречивости самого сознания эпохи — все та же его тема...

Предисловие к роману, войдя в состав его окончательного текста, важно стало тем, что недвусмысленно разделило автора и героя, который теперь оказывался описан извне, объективно. Вместе с тем Лермонтов подчеркнул, что герой — портрет всего “нашего поколения”. Здесь очень важно слово “нашего”: одновременно с работой над романом Лермонтов пишет и “Думу”, где впервые лирический герой осознает себя не над историей и временем, но внутри него, чувствует себя причастным к бедам и вине поколения. Отделив себя от героя, дав ему “другую жизнь”, другие поступки, другие попытки преодолеть давление времени и обстоятельств, т.е. другую индивидуальность и другую судьбу, Лермонтов объединен с героем принадлежностью к одному историческому поколению. Таким образом, рефлексия, критицизм по отношению к герою оказывается одновременно и самокритикой.

Голос повествователя, автора второго предисловия, ироничен. Принадлежа к тому же кругу, что автор и герой романа, повествователь склонен к “едким истинам” в своих наблюдениях, в оценках людей и жизни своего круга (но не Максим Максимыча — о нем он говорит с теплотой, пониманием и сочувствием, в чем, как известно, состояло признанное открытие Лермонтова). И представляется очень важным, что именно этим вымышленным повествователем высказана знаменитая мысль: “История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно, когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление”.

Это высказывание, которое часто воспринимается в суждениях о романе как собственно лермонтовское, на самом деле принадлежит повествователю. Оно и стилистически близко остальному тексту предисловия к журналу Печорина своей заостренной, парадоксальной формой (сравним с рассуждением о “естественности” предательства друзей, например). Но хотя оно и заострено, и выглядит благодаря этому несколько односторонне, тем не менее оно подчеркивает важнейшую задачу романа — заглянуть в душу героя, проанализировать ее, обнаружив тем самым глубинные причины внешнего — поступков.

И здесь повествователь и автор сближаются. Можно предположить, однако, что в системе рассуждений самого автора понятия “история души” и “история народа” сопоставлены более сложно. Ведь в своем авторском предисловии Лермонтов как раз всячески подчеркивает, что его герой — *исторический* человек. Этот историзм и отражен в названии, ставшем формулой, вошедшей в язык, в культурную память: “герой нашего времени”.

II

*Спонтанность. Лирика Лермонтова как новый этап русской поэзии
(проект работы)*

1. Место поэзии Лермонтова в русской литературе определяется *отличием* Лермонтова, вышедшего из периода ученичества, от *мейнстрима*, который в его время, конечно, определял Пушкин и уже сформировавшийся “пушкинский канон”.

Известно, что у историков чуть ли не аксиомой считается афоризм “история не знает сослагательного наклонения”. И как бы ни подвергалась в настоящее время сомнению концепция истории как линейной причинно-следственной цепи (“Конец истории?” Френсис Фукуяма 1989 г., т. е. конец социального времени, определяемого борьбой идеологий, а также концепции вероятностного детерминизма), всё это, мне представляется, проблемы *истории как интерпретации* материально воплотившихся фактов бытия человечества во времени.

Что касается литературы, которая есть, так сказать, реальность умопостигаемая, а потому, в отличие от воплотившихся путей истории — государств и институтов социальной и политической жизни, здесь множественность и альтернативность путей практически безгранична.

Поэзия Лермонтова и Тютчева (если говорить о самых состоявшихся, хотя и весьма разных художественных системах) — это альтернатива пушкинскому мейнстриму, выросшая на почве культуры Москвы и московского университета 1820—30-х гг. (включая Благородный пансион), московского типа образованности: преобладание интереса к философскому знанию над социально-политической проблематикой, философской эстетики над практической критикой, отстаивание приоритетной значимости для русской современности немецкой философии и вытеснение французского влияния. Замечу попутно, что философская осведомленность Лермонтова, следы которой обстоятельно выявлены еще в первой половине XX в. Асмусом и

Эйхенбаумом, получила документальное подтверждение в книге Т.Т. Уразаевой¹, где проанализированы её истоки: университетский благородный пансион, его программы и библиотека. Я далека от мысли представлять Лермонтова философом (хотя бы и в русском смысле, каким был, например, Веневитинов), но немецкая классическая философия — это был воздух его ранней юности, который, конечно, формировал его художнический взгляд на мир.

Итак, альтернативность лермонтовской поэзии по отношению к пушкинскому варианту я описываю следующим образом. Пушкинская поэзия — речевой поток, стремящийся охватить всё, длящаяся речь, развертывающая мысль (и уже поэтому *организованная*), заполняющая пространство между точками напряжения логическим воссозданием картины мира; длящаяся речь, связываемая плавным стиховым потоком (это у больших поэтов) или рутинной правильной стиха и набором традиционных тропов у продолжателей-подражателей.

У Лермонтова этому противостоит понимание поэзии как серии вспышек, предметом становится не всё на свете (отбор у его предшественников, кстати сказать, всё же ещё достаточно жёсткий), а только *спонтанно* возникающее переживание.

2. В философии спонтанность понимается как “самопроизвольные явления, возникающие без внешних организующих воздействий”. Спонтанность — результат самодвижения, непреднамеренности, по Спинозе — природы, по Гегелю — познания. Иначе говоря, это нечто такое, в чем не просматривается целенаправленное воздействие человеческой воли.

Философия — или, точнее сказать, идея — спонтанности в применении к поэзии и поэтической речи — что это такое?

В этом пункте рассуждения обнаруживается некая развилка, от которой можно пойти двумя путями.

Первый. Известно, что некоторые идеи Спинозы (и, безусловно, та, о которой у нас идет речь) были усвоены и переработаны Шеллингом. Из шеллингианского признания интуиции как мгновенного, спонтанного, логически нерасчлененного и линейно не вытянутого в цепочку умозаключений познания, совершающегося помимо *ratio*, логически вытекает концепция абсолютной свободы художника. Всё это стержневые элементы романтической эстетики. В системе представлений о романтизме и можно описать поэзию Лермонтова. Всегда так делалось и делается, и тут спорить не с чем. Да, Лермонтов — романтик. Можно вычленить и некоторые примеры поэтики романтизма,

¹ Уразаева Т.Т. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995.

общие для всех: контрасты и антитезы, абсолютное противостояние героя и мира и т. п. Это элементы, диктуемые романтическим миропониманием. Анализируя эволюцию этих признаков в поэзии Лермонтова, не говоря уже о его прозе, в сущности, можно в определенной мере обосновать и столь мало популярную ныне формулу “от романтизма к реализму”. Это путь пройденный, и я не призываю его отменять. Однако в этом Лермонтов *похож* на всех своих современников-романтиков.

Второй путь, по которому я предлагаю попытаться пройти, касается того, что, может быть, приблизит к лермонтовской неповторимости. Её я вижу в этой *дискретности* лирического потока, его членности на замкнутые и завершённые в себе сгустки переживания. Именно в этом Лермонтов уникален среди своих современников. Это и есть предложение другой парадигмы поэтической речи, обозначившей альтернативную линию русской лирики, иногда называемую “московская поэзия” в оппозиции и диалоге с “петербургской”.

3. Как эта спонтанность реализуется в поэтике — вот что нужно теперь выяснять. Предлагаю некоторые соображения.

Думаю, что внешним выражением замкнутости и завершённости этих спонтанных сгустков лирического переживания было тяготение позднего Лермонтова к тому, чтобы это лирическое переживание *замкнуть* в пластическую картинку, зарисовку. Отсюда так называемые стихотворения с символическим образом (“Листок”, “Утес”, “Тучи” и др.) и с более развитыми, “балладными” сюжетами, но тоже сжатыми (“Три пальмы”, “Ветка Палестины” и др.).

В системе мотивов у позднего Лермонтова реализуется особая пространственно-временная модель. Тяготение к вертикали (об этом подробно см. у Е. Отрощенко¹), с моей точки зрения, можно рассматривать как признак такой концентрации переживания. Что касается концепта времени, то мотив остановленного мгновения, нередко противопоставленного вечности (особенно в ранней лирике), — антитеза растекающемуся в пространстве, развивающемуся, как свиток. Вершинным проявлением этого мотива в поэзии Лермонтова, на мой взгляд, становится миг, развернувшийся в вечность в стихотворении “Выхожу один я на дорогу”. Разумеется, анализ мотивов необходимо продолжить, а также обратить внимание на их эволюцию.

В поэтической речи спонтанность отражается в неожиданных речевых сломах. Эти внезапные толчки прозаизмов взрывают регуляр-

¹ Отрощенко Е.В. К проблеме композиционного построения лирики Лермонтова // В честь 60-летия профессора А.И. Журавлевой. М., 1998.

ность и выводят речь в другое пространство. Прозаизмы вроде “Бог знает, чем” (“Сон”), “Посмотришь – как давно расстались” или там же “Сказать по правде, очень / Никто не озабочен” (“Завещание”), скорее, не “примета реализма”, включение “реальных жизненных впечатлений”, а что-то еще. Может быть, речевой портрет чужого сознания? Но, во всяком случае, результат острой художественной рефлексии. Чаще всего именно художественной, а не идеологической, хотя это и может сочетаться, как в “Родине” — “люблю, за что — не знаю сам”.

4. Нарастающий интерес позднего Лермонтова к менее распространенным стихотворным размерам, трехсложникам, теряющим у него свою жанровую прикрепленность к балладе в строгом смысле слова, а скорее противостоящим ямбическому стиховому потоку. На этой почве вырастают уникальные *стиховые мелодии* Лермонтова, у позднейших подражателей и пародистов так безошибочно опознаваемые как лермонтовские.