

В.М. Маркович

Ленинград

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ПРОЗЫ

Уже неоконченный Вадим /1833-34/ свидетельствовал о том, что Лермонтову-прозаику принадлежит особое место в современной ему русской литературе. Не зная о замыслах Пушкина, написавшего в ту пору Дубровского /1832-33/ и работавшего над Капитанской дочкой /1833-36/, Лермонтов обратился к аналогичным темам, но, как оказалось, разрабатывал их в совершенно ином направлении.

В Дубровском тема дворянина - "разбойника", объединившегося во имя мести с восставшими крестьянами, была решена не столько в романтическом, сколько в эпическом ключе. Превращение героя в отщепенца и врага своей среды мотивировано объективной картиной общественных нравов. В "разбойничестве" открывается высокое этическое содержание, проясняется его связь с идеей справедливости, с непреходящими ценностями народной нравственности. Тема не разорвана изнутри междуклассовыми конфликтами: лучшие силы дворянства и крестьянства борются против социального зла в патриархально-гармоническом согласии, сохраняя в его рамках традиционные отношения главенства и подчинения.

В Капитанской дочке устремленность Пушкина к эпосу становится еще более отчетливой. Мотив индивидуального мщения обществу, отзвук которого еще сохранялся в первоначальном замысле повести, в ее печатном тексте исчезает, уступая место повествованию о крестьянской войне, охватившей половину России. Крестьян-

ская война впервые в русской литературе понята как война гражданская, как великая историческая драма, сущность которой - в расколе и непримиримом столкновении общественных сил, все еще сохраняющих связь с единой основой национального бытия¹. Изображение "пугачевщины" ведет к открытию антагонизма, разделяющего основные классы русского общества, но одновременно - к поискам выхода из открывшихся противоречий. В глубине драматического переплетения событий и судеб вырисовывается идеал общественной гармонии, способной возникнуть на месте современных конфликтов. Пафос этого идеала - в соединении нравственных ценностей человеческого духа с материальной силой государственной власти, в преобразении самой природы государства, в переменах, означающих превращение человечности в его единственный закон².

Пушкин находит реальные предпосылки идеальной гармонии: это - мощный потенциал добра, проявляющийся в атмосфере ожесточенных раздоров, возможность неограниченного расширения нравственных горизонтов личности /именно она способствует почти мгновенному преобразению недоросля - в рыцаря/, наконец, родство духовных побуждений, определяющих лучшие поступки русских людей, к какому бы сословию эти люди не принадлежали. Молодой дворянин и его крепостной слуга, предводитель бунтовщиков и законная императрица неожиданно сближены сходством своего поведения в критических ситуациях.

И прежде всего - способностью действовать, повинаясь чисто человеческим душевным движениям, не порывая в главном со своей общественной ролью, но и не стесняя себя ее ограничениями.

Все это становится уместным и убедительным в особой художественной атмосфере "малой" эпопеи, синтезирующей структурные

принципы мемуарной прозы, исторического романа и волшебной сказки³. Ее своеобразнейшая форма позволяет совместить действительность "жесточкого века" и гармонический идеал, связав их в единство чисто пушкинской поэтической реальности, которая есть "не только самая правда, но еще как бы лучше ее" /Гоголь/.

У Лермонтова те же темы служат разворачиванию "антиэпического" по своей сути лирико-трагедийного конфликта. Основа этого конфликта - необратимое, бескомпромиссное отпадение титанической личности от мира, жажда мести ему и полного его уничтожения. Дух мести воплощается в героя, попирающем все божеские и человеческие установления, не признающем никаких положительных идеалов. Герой этот при явной двойственности его обрисовки возвеличен и вознесен над всеми. Его положение в романе диктует субъективный ракурс изображения действительности: мир должен предстать здесь как предмет возмущения и ненависти героя, как арена его разрушительной активности. Разработка такого конфликта в прозаическом жанре, на материале преданий о "пугачевщине" открывала недоступные поэзии дополнительные возможности. Пафос романтического протеста, воодушевлявший лирического героя юношеских стихотворений Лермонтова, в Вадиме впервые обретает действительное осуществление, воплощаясь в ужасающих картинах реального возмездия миру.

Стремясь найти форму для воплощения этого конфликта, Лермонтов опирался на опыт Марлинского, успевшего к середине 1830-х гг. утвердить в литературе определенный тип романтической прозы. Наследуя и в то же время решительно преобразуя традиции "поэтической" прозы Карамзина, Марлинский создал новую форму повести, в которой идеализированная и окруженная особым эстетическим

ореолом исключительная личность вытеснила "обыкновенного" героя сентиментальной прозы, а пафос романтической непримиримости подавил компромиссные тенденции, неизменно сохраняемые литературной сентиментализма.

Вадим близок к бестужевской прозе и особенностями сюжетной структуры, и субъективно-лирическим колоритом повествования, его приподнятой риторичностью и метафоричностью, и характером героя /понятым в духе позднего Марлинского - как выражение "неистовых" страстей, взятых на пределе их внутреннего напряжения/, близок, наконец, мелодраматизмом многих стиливых эффектов⁴. Вместе с тем, "марлинизм" в его "чистом" виде явно не отвечает в полной мере эстетическим запросам молодого Лермонтова. В повестях Марлинского даже в 1830-е гг. ощущается связь с традициями просветительской культуры: в известной мере сохраняется инерция однозначной нравственной оценки, действует презумпция конечного торжества справедливости.

В неоконченном романе Лермонтова очевиден разрыв с этими традициями. Отсюда - пристальный интерес к заимствованиям французской "неистовой словесности", объединившей в смелом синтезе форму исторического повествования, созданную В. Скоттом, с элементами "байронической" поэмы, "готического" романа и мелодрамы⁵. Поэтический арсенал "марлинизма" дополняется в Вадиме крайне острым использованием контрастов, осложняется идеей двойственности человеческой природы, концепцией неустранимой дисгармоничности бытия. Выделяются и другие моменты, восходящие к поэзии Байрона и к прозе Нодье, Гюго, раннего Бальзака.

Оппозиционная окраска "неистового" стиля сближала его с "марлинизмом" в восприятии современников и облегчала слияние обеих форм в художественном строе Вадима. Благодаря такому сли-

янию наметился новый, лермонтовский вариант "неистового" романтизма, представляющий собой наиболее острое выражение его основных тенденций в русской прозе 1830-х г.г.

Одновременно Лермонтов максимально углубляет мотивировки конфликта, приближая свой роман к мистико-философским модификациям русского романтизма. В Вадиме появляется "мистериальный" план, намекающий на прямую зависимость характера и судьбы героя от высших субстанциональных сил. Этот намек звучит не только в монологах героя⁶, но и в авторском повествовании⁷, как бы получая подтверждение своего права на читательское доверие. "Провиденциальный" смысл несут в себе и некоторые метафорически лейтмотивы /"коршун", "змея", "волшебный круг", "лампада", "солнечный луч" и др./, аккомпанирующие в пейзажных, интерьерных и портретных описаниях основному действию.

Подобный смысловой план лишь изредка и смутно намечается в прозе Марлинского, не получая там существенного значения. Категории "судьбы" и "провидения" хотя и фигурируют в поздних бестужевских повестях, но не наполняются сколько-нибудь явно трансцендентным содержанием. У Лермонтова, напротив, обозначена "потусторонняя" природа аналогичных действующих сил. В написанных главах Вадима успевают обрисоваться контуры концепции, объясняющей изначальный демонизм героя и катастрофичность его судьбы в духе романтической мистики. Главный конфликт романа поднят на уровень борьбы героя с Провидением и явно подчинен закону двоемирия. Охватывая таким образом весь миропорядок, вместе с его высшей первопричиной, романтический конфликт впервые приобретает здесь абсолютный характер.

Этому не мешает его конкретизация. Локализуя конфликт и

добиваясь его социального заострения, Лермонтов насыщает роман историческим и бытовым материалом, который отчасти уже подчинен законам эмпирически точного и вместе с тем типизирующего изображения /аналогичная установка появляется в те же годы в прозе Марлинского/. Образуется нравоописательный план, принципиально отграниченный от "мистериально"-метафизического /как реальность иного порядка/, но при этом всюду сосуществующий с ним. Сцепление исторически-бытового и мистико-философского планов не обеспечено органическим единством сюжета. Нет необходимой внутренней связи и в системе мотивировок центрального характера, и в сцеплении отдельных бытовых картин, а этих последних - с определенной эпохой, с темой "пугачевщины"⁸. Главными объединяющими силами многоплановой структуры являются романтический конфликт и непрерывно излучаемая им энергия субъективного лиризма. По-разному преломляясь во всех разнородных компонентах романа, романтический конфликт формирует иерархическую художественную систему, внутри которой разность образующих ее элементов служит их распределению по "вышим" и "низшим" ступеням иерархии. Организующая сила центрального конфликта поддержана типично романтической позицией автора-демиурга, которая предполагает неограниченную свободу творящего субъекта и тем самым оправдывает любые переходы и любые сочетания разнородных величин в поэтическом строе романа.

Но столь радикальное осуществление конструктивных установок романтического стиля, по-видимому, сразу же привело автора Вадима к своеобразному эстетическому пресыщению. Поиски иных возможностей начинаются тут же, в Вадиме, намечая несколько перспектив "прорыва" господствующей здесь художественной системы.

Неорганичность связей между метафизической драмой героя и картинами нравов или темой народного восстания дает необычный для прозы 1830-х гг. результат. Сфера конкретного изображения, получая некоторую самостоятельность, обнаруживает свою независимую от романтического конфликта специфическую художественную ценность. В начале 30-х годов подобная же тенденция дает себя знать в исторических романах Загоскина, Лажечникова, Н. Полевого, где часто встречается скопление историко-бытовых эпизодов, слабо связанных с главной линией действия. Но в отличие от своих современников Лермонтов не стремится тщательно выдержать в таких эпизодах колорит времени и места. В нравоописательных фрагментах Вадима формируется собственно лермонтовский тип конкретности изображения, основанный не столько на подборе тех или иных локальных "примет", сколько на узнавании закономерностей человеческого поведения.

Поэтические клише "неистового" стиля отчасти уравновешиваются и отдельными проявлениями скептически-трезвого, аналитического психологизма, расчленяющего изображаемое переживание, иногда снижающего его /и, в общем, выводящего авторскую интерпретацию этого переживания за пределы декламативной патетики и субъективного лиризма⁹.

Таким образом, максимально приблизившись к основным канонам поэтики Марлинского, обогатив их заимствованиями иных течений "неистового" романтизма, Лермонтов в то же время устремляется к более широким эстетическим горизонтам.

В романе Княгиня Лиговская /1836/ явный перевес получают реалистические тенденции. Лермонтов освобождается от прежнего пристрастия к "неистойой" стилистике, на смену ей приходит забота о полноценной объективности изображения. Усиливается внимание к обрисовке социально-бытовых условий человеческой жизни, осознается огромная сила их воздействия на личность, какой бы незаурядной эта личность не была. Впервые у Лермонтова главный герой не только противопоставлен окружающей среде, но и связан с нею сущностью своих побуждений: его борьба за победу над светом оказывается борьбой за место в свете, потому что и конкретные цели и средства борьбы продиктованы светскими понятиями и нравами¹⁰. Социальная детерминированность жизненных позиций, характеров и судеб сближает всех основных персонажей романа. Все они, независимо от различия индивидуальностей, положений, биографий, оказываются жертвами противоестественных социальных законов, разъединяющих и сталкивающих людей, подавляющих или искажающих их лучшие чувства.

Правда, отношение обоих главных героев к миру отмечено чертами, обычно присущими романтическому конфликту. И Печорин, и Краснский оба - одинокие, никем не понятые люди, выделенные из "толпы" обостренным личностным самосознанием, разладом со своей средой, мстительными чувствами и побуждениями. Но очевидная связь форм и направленности романтического протеста с влиянием той же самой среды радикально изменяет характер традиционной для романтизма художественной "модели".

Не менее важно удвоение центрального конфликта и неожиданное взаимопересечение обоих его вариантов. В пределах одного

из конфликтных планов Печорин противопоставлен окружающей среде как антагонист и жертва этой жестокой, косной, враждебной всему человеческому безличной силы. Однако в рамках другого аналогичного конфликта, по отношению к бедному чиновнику Красинскому, гвардеец-аристократ выступает уже как частица такой же точно безличной и косной силы, жестоко противостоящей мечтам и притязаниям личности. Иерархия персонажей этим не уничтожается /мера исключительности у Печорина более значительна, чем у Красинского/, но она утрачивает свой абсолютный характер, составляющий ее непеременимое качество в рамках романтической поэтики. Становясь относительной, иерархия приобретает реалистическую природу и позволяет ввести общий для всех персонажей масштаб оценки, сделать их соизмеримыми.

Трансформация центрального конфликта отражается на всех слагаемых романа. Ослабляется резкость контрастов, принципиально важных для романтической стилистики. Сводится на-нет романтическая стилевая иерархия: герой и окружающий его мир изображаются в таких стилистических формах, между которыми уже нет ощутимого разрыва¹¹.

Лермонтов отказывается от традиционной романтической позиции автора-демиурга. Позиция, с которой теперь ведется повествование, теряет четкую определенность и становится внутренне неоднородной. Повествователь то вторгается в изложение событий на правах рассказчика, ведущего речь о происходящем с иронической дистанции /и ясно обозначающего специфический речевой колорит своей "партии" в повествовании/, то вдруг снимает дистанцию между собой и предметом изображения, как бы исчезая в нем. Партия "активного" рассказчика тоже неоднородна внутри себя:

она оказывается многоголосой, совмещая в себе суждения, оценки, речевые приметы, которые невозможно возвести к представлению о какой-то единой личности¹².

Права повествователя, в общем, колеблются между двумя противоположностями. Всеобъемлюще-абстрактная позиция, допускающая свободные переходы от предмета к предмету и едва ли не любую степень углубления в сущность каждого из них, действует, коль скоро разворачивается общая "социологическая" характеристика персонажа или изображается его среда¹³. Но такая позиция сразу же сменяется иной - локализованной, жестко ограниченной кругозором непосредственного очевидца, - как только заходит речь о конкретных сиюминутных переживаниях того же персонажа¹⁴. Композиционная и стилистическая разнородность повествования не мотивирована ничем, кроме тона непринужденной и небрежной болтовни с читателем /тон этот часто служит косвенным оправданием для художественных манер, еще не достигших цельности и последовательности/. Но именно внутренняя несогласованность повествовательной системы обеспечивает в Княгине Лиговской постоянную подвижность освещения и оценки изображаемого.

На этой основе формируются новые принципы характеристики персонажей. В системе объяснения их характеров и судеб исчезает мистериально-метафизический план. Автор стремится иметь дело только с эмпирической реальностью; избегая любых форм образности, не связанных с нею прямо и непосредственно. Такая установка приводит к отмежеванию от воплотивших романтическую метафизику стихий открыто субъективного лиризма. Напротив, резко возрастает роль психологического раскрытия характера, психологических мотивировок сюжетного действия.

Психологизм Лермонтова в Княгине Лиговской несет печать сдержанности и повышенной осторожности. Это проявляется прежде всего в широком использовании образных средств, позволяющих показать изображаемое переживание строго извне — в его зримых, фактических проявлениях. Конечно, не менее активно применяются приемы, открывающие возможность углубленного анализа самих переживаний. Но аналитическое проникновение в психологию персонажей обнажает противоречивость связей между побуждением, поступком и его "внешней" оценкой, выявляет ситуации, допускающие различные толкования и даже различные восприятия одних и тех же фактов. Психологическая характеристика начинает включать в себя оговорки, декларирует предположительный характер многих своих "заключений" и в конечном счете создает ощущение загадочности изображаемого переживания, а вместе с тем ощущение относительности и условности любых суждений о нем¹⁵.

Словом, отказ от романтической метафизики /и прежде всего от "мистериальной" концепции мира и человека/ лишает силы действовавшие в Вадиме принципы и способы изображения. Складывается поэтика нового типа, утверждающая творческие установки социально-психологического реализма. Новая система сразу же обнаруживает предел своих возможностей: коль скоро встает вопрос о том, что составляет самую сущность человеческой индивидуальности или отдельного неповторимого переживания /вообще любого явления, не вместилимого в рамки стереотипов/, анализ уклоняется от определенных ответов и решений: мир "сущностей" остается за гранью изображаемого и подлежащего объяснению. Все эти ограничения с необходимостью предполагаются законом системы — собственно, она утверждается ради них, ради той специфической сдержанности,

к которой они обязывают.

И опять своеобразие найденной Лермонтовым художественной манеры определяет сложность ее соотношения с основными направлениями эволюции современной ему русской прозы. Творческие искания автора Княгини Лиговской пересекаются с аналогичными поисками Пушкина и Гоголя прежде всего в русле общих идеологических тенденций - обличительного изображения света, разработки демократических критериев для оценки общества и человека и т.п. В то же время намечается несколько линий более близкого чем раньше соприкосновения между лермонтовским стилем и поэтикой пушкинской и гоголевской прозы. Наиболее очевидно сходство с некоторыми особенностями гоголевского стиля, иногда объясняемое влиянием Гоголя на Лермонтова, но чаще свидетельствующее о параллелизме стилевых исканий того и другого. Внутренняя близость двух художников сказывается и в описании быта столичной бедноты, и в некоторых приемах сатирических описаний, и в свободе употребления разговорных речевых конструкций, обоснованной опытом гоголевской прозы, и наконец в появлении "сказового" повествовательного слоя, организуемого специфическим образом рассказчика, который тоже подготовлен и обоснован гоголевским опытом¹⁶.

Однако черты сходства неотделимы от существенных различий. Если у Гоголя образ рассказчика и соответствующая ему речевая "партия" проводятся последовательно через все повествование, то в Княгине Лиговской подобная же позиция то намечается, то исчезает, сменяясь полным "растворением" повествователя в объективном саморазвитии сюжета и характеров. Лермонтовские описания и характеристики /при несомненном композиционном сход-

стве с гоголевскими/ далеки от гоголевской техники, от гоголевской обстоятельной детализации, от резких стилевых переходов и изломов. Описательный метод, применяемый в Княгине Лиговской, как уже не раз отмечалось, временами тяготеет к формам концентрированного, лаконично-сдержанного изображения - скорее пушкинским, чем гоголевским.

В сатирических зарисовках света иногда используются приемы "манекенного" и "масочного" остранения образов, явно перекликающиеся с поэтикой "светских" повестей и Пестрых сказок В. Одоевского¹⁷. Однако применяются эти приемы в ином контексте: Лермонтову оказывается чужды самые основы творческих манер Гоголя и Одоевского - тяготение к аллегоризму, фантастике и гротеску, очевидная социальная и нравственно-философская тенденциозность. Княгиня Лиговская отражает поиски иной позиции изображения - глубоко личностной и целеустремленной, но вместе с тем глубоко завуалированной, скрывающей свои основания и свой внутренний пафос.

Такая установка приближает поэтику Княгини Лиговской к манере Пушкина-прозаика, но соотношение двух стилей опять-таки оказывается противоречивым. Тяготение Лермонтова к стилевым принципам пушкинской прозы выражается, как известно, в ориентации на ее синтаксис, словарный строй, на характерные для нее способы изображения человеческой психологии извне. Некоторые конфликтные ситуации Княгини Лиговской отчетливо соотносятся с важнейшими конфликтами Повестей Белкина /1830/ и Пиковой дамы /1834/. Есть здесь и перекличка с принципом, объединяющим в Повестях Белкина сюжетные судьбы персонажей из самых разных общественных сфер: ведь и там почти все действующие лица испы-

тывают на себе давление предрассудков и косных законов господствующего социального уклада. Рядом с локальными общественными противоречиями и там и тут открывается присутствие "вечных противоречий сущности" /Пушкин/. В то же время близкие к пушкинскому прозаическому стилю изобразительные принципы осложняются у Лермонтова широко развернутым аналитическим и сентенциозным авторским комментарием, совершенно чуждым пушкинской манере. На фоне лаконично-стройных, цельных, внутренне органичных фабул и повествовательных форм Повестей Белкина громоздкой и неслаженной выглядит сюжетно-композиционная структура Княгини Лиговской: единый сюжет здесь образуется и движется с трудом, мотивировки композиционных переходов и смены позиций в повествовании, как правило, отсутствуют, авторский комментарий явно перегружен возложенными на него связующими и организующими функциями.

Так дает себя знать принципиальное различие направлений, в которых развиваются искания Пушкина и Лермонтова в области прозы. Аналитический психологизм чужд, да и не нужен Пушкину-прозаику. В мире Повестей Белкина социальное, индивидуальное, национальное, общечеловеческое, вечное сливаются естественно и непринужденно, не требуя для своего воссоединения каких-либо аналитических форм. Легкость такого слияния определяется законами эпического художественного мышления, организующими структуру пушкинского прозаического цикла. Повести Белкина обнажают вседуший конфликт личности и общества, но показывают его как всего лишь одну из граней в беспредельной подвижности бытия. Главное здесь - не отдельная человеческая личность или судьба, а

связь, переплетение множества судеб, в конце концов - сама жизнь, игра ее таинственных сил, способных повернуться к отдельным людям то "доброй", то разрушительной стороной.

У Лермонтова личность /пусть детерминированная и сниженная своей связью с окружающей средой/ остается центром романа, проблема ее конфликтных взаимоотношений с обществом подчиняет себе все элементы лермонтовского реализма. В установленных новой поэтикой рамках мир предстает противоречивым и разорванным, являя резкое расхождение особенного и общего, внешнего и внутреннего, формы и сущности. Аналитический, расчленяющий психологизм, который один только и мог проложить дорогу объективно-описательному изображению этого разорванного мира, стал для лермонтовской манеры необходимостью.

Однако новый подход не позволял уловить единство, скрытое за несовпадениями и противоречиями. Перспективы, прямо ведущие к универсальным проблемам человеческого существования, были закрыты исчезновением "мистериального" плана. Герой и конфликт утратили прежнюю масштабность. Возникли затруднения, мешающие лирической сублимации героя и лирическому звучанию его "партии" в повествовании. Все это, видимо, и послужило причиной неудачи, которую потерпела предпринятая в новом романе попытка широкого жанровостилевого синтеза.

Лермонтов пытался связать в неожиданном сочетании стиливые приемы, характерные для наиболее оригинальных русских прозаиков середины 1830-х гг.¹⁸ Не менее существенным было другое направление поисков - попытка объединить такие пласты материала, типы характеров, сюжетные ситуации, которые в совре-

менной русской прозе разрабатывались разными жанрами. Однако для реального осуществления такого синтеза не доставало прочной внутренней опоры. Опорой уже не могла быть лирически окрашенная позиция автора-демиурга, утратившая смысл после отказа от романтической метафизики. А полноценной замены ей так и не нашлось.

Но показательно, что затруднения, с которым столкнулся Лермонтов, не заставили его прибегнуть к помощи рационалистических концепций человеческой природы и обоснованных ими эстетических принципов. Релятивизм и стилевая эклектика оказались предпочтительнее. И не случайно: это была позиция, обеспечившая сохранность связей с художественно-философскими концепциями романтизма, возможность какого-то их использования в не-романтическом контексте. Так открывалась перспектива движения к новым эстетическим целям. Отказ от романтической метафизики исключал "прямой" путь к сущностям человека и жизни, путь, позволяющий искусству "разгадывать" их. Но тем самым были стимулированы поиски иных путей.

ж ж ж

Эти поиски достигли своей кульминации в Герое нашего времени /1837-41/. Новый роман принес плодотворные решения проблем, оставшихся нерешенными в Княгине Лиговской.

С одной стороны, здесь происходит новая перестройка лермонтовской повествовательной системы, еще более резко отдалившая ее от романтических форм. Совершается - впервые в прозе Лермонтова - физически осязаемое отделение героя от автора.

Иллюзия доподлинной реальности изображаемых лиц и событий приобретает всеобъемлющий характер. Продолжается разработка аналитических форм реалистического психологизма, начатая в предшествующем романе. Присущие им возможности расширены введением в систему повествования исповедального самоанализа героя. Теперь становится уместным и оправданным прямое проникновение во внутреннее содержание его переживаний, выяснение их скрытой сущности. В то же время анализ "изнутри" оказывается лишь одним из ракурсов психологической характеристики. Психология Печорина раскрывается в разных измерениях и с разных точек зрения - интроспекцией, описанием, развитием действия, объективным смыслом сюжетных ситуаций, восприятием и реакциями других лиц, композиционно-смысловой соотнесенностью его характера с другими и т.п. Многообразие направлений и способов характеристики придает образу героя объемность, закрепляя его объективизацию. Параллельно усиливается конкретизация самых различных аспектов изображения. Всем этим сдвигам сопутствует полемика с основными принципами "неистового" стиля Марлинского и его школы, а также активное преодоление "марлинизма" в традиционно принадлежавших ему жанровых, тематических и языковых сферах¹⁹.

Однако, с другой стороны, у сопоставлении с Княгиней Лиговской становится заметным мощное усиление тенденций, восходящих к романтической поэтике. В Герое нашего времени характер Печорина уже не связан так ясно и непосредственно с воздействиями окружающей героя сословной среды. Герой показан вне своей обычной социальной сферы, вне "своего" быта; сословно-типичные черты в нем не акцентируются. Самая детерминированность характера обстоятельствами, воспитанием, воздействиями среды оказы-

вается несколько проблематичной, потому что мотивировки такого рода даны не как объективная информация, а вводятся монологами Печорина и звучат в таких ситуациях, когда вопрос об их отношении к истине не может быть решен однозначно²⁰. Ослаблению бытовых, нравоописательных и "социологических" начал в новом романе сопутствует изменение характера конфликтов: столкновения, обусловленные сословно-классовыми противоречиями, вытесняются или приглушаются конфликтами нравственно-психологическими. Контуры эволюции Печорина намечены в самой общей и приблизительной форме, к тому же "перевернутая" композиция романа, нарушая хронологический порядок, затемняет их и в конце концов вообще отвлекает внимание читателя от этой проблемы.

В Герое нашего времени восстанавливается характерный для романтической прозы и, казалось бы, бесповоротно отвергнутый в Княгине Лиговской сюжетно-композиционный моноцентризм, принцип концентрации основных компонентов романа вокруг образа главного героя, его сюжетной и лирической темы. Воссоздается и традиционный "каркас" центрального романтического конфликта. Дело не только в том, что Печорин наделен важнейшими типологическими признаками романтического героя /напряженной рефлексией, чертами демонического индивидуализма, максимализмом, разочарованием и т.п./ . Само соотношение с другими персонажами, с фоном, на котором он выступает, соответствует традициям романтизма. Хотя Печорин и не становится предметом эстетического апофеоза, каким обычно был герой байронических поэм или повестей в духе Марлинского, его образ отделен от всех прочих ореолом исключительности, даже избранности. Превосходство героя над всеми остальными персонажами выражается в типично романтических фор-

мах — в подавляющем, часто гипнотическом воздействии на окружающих, в способности пережить "тотальное" отъединение от мира и людей, в титаническом масштабе духовных возможностей, в приближении к абсолютной внутренней свободе, за которую герой расплачивается невозможностью жить. Разлад героя с миром отмечен печатью фатальной неизбежности, изначальной предназначенности для трагической судьбы, а его смерть удостоверяет неразрешимость конфликта, сущность которого оказывается глубже любой конкретной мотивировки.

Возрождается и такой важный момент романтического конфликта как параллелизм судеб и основных контуров психологии героя и повествователя²¹, тоже возвышающий героя над остальными персонажами. Вновь становится ощутимой лирическая связь между героем и автором, сведенная в Княгине Лиговской к едва уловимому минимуму. Наконец, опять появляется органически связанная с самой природой романтического конфликта, двуплановость изображения и возможной интерпретации изображаемого.

В Герое нашего времени явственно ощущается дополнительный смысл, расширяющий непосредственно данное содержание романа и как бы освежающий его изнутри. Подтекст формируется целым комплексом настойчиво повторяющихся символических мотивов, проходящих через весь роман и подспудно взаимодействующих между собой. Чаще всего они образуют многозначительные антитезы /"север" — "юг", "дружба" — "вражда", "любовь" — "презрение" — "ненависть", "скука" — "веселье", "мирное" — "разбойничье" и т.п./ и так, уже совместно, вовлекаются во взаимодействие более сложного порядка /особую группу составляют "сквозные" поэтические мотивы "звезд", "гор" и "моря"/²². Все эти мотивы вступают в сцепление

помимо событийных и психологических связей, скрепляемые ассоциациями, эмоционально-тематическим родством, семантической однотонностью, определенным ритмом их повторения.

"Мистерияльный" план не восстанавливается в своей прежней романтической форме, но появляется такой уровень философской обобщенности, который равнозначен ему по своему онтологическому "рангу". Образуется лирико-символический "второй сюжет", возносящийся над фабульным действием и вместе с тем неразрывно с ним связанный. Его формирование и придает центральному конфликту дуалистический характер: за осязаемо-конкретными, "эмпирическими" ситуациями, событиями, характерами угадывается универсальное содержание.

Перспектива осмысления характера и судьбы героя оказывается неограниченной. Драма исключительной личности, соотношенная с локальной ситуацией российского "безвременья", предстает вместе с тем одним из проявлений всемирного кризиса, достигшего той стадии, когда распадение первоначальной связи человека с обществом и природой начинает приобретать катастрофический характер. И тут же улавливается намек на "последнюю" тайну человеческого существования - тайну роковой "промежуточности" самой природы человека, равно причастного "земле" и "небу", и в то же время не принадлежащего всецело ни одной из этих сфер. Все эти уровни скрещиваются в объяснении печоринской неприкаянности, но не образуют замкнутой системы: трагическое содержание образа перерастает любые мотивировки, уходя в какую-то неопределенную /и потому беспредельную/ глубину.

Подобное углубление смысловой перспективы становится воз-

можным благодаря проникновению дуализма в архитектуру Героя нашего времени. Сквозь характерные черты большой прозаической формы, образуемой циклизацией новелл и повестей, проступает структура, близкая к лирической композиции. Роман строится по кольцевому принципу и развивается концентрически²³. Не менее существенны некоторые особенности центрального образа - прежде всего внутренняя "неплотность" его структуры, сопрягающей категории разного масштаба - от бытовых до трансцендентальных, не проясняя характера их сцепления и вообще не сводя концы с концами.

Используя таким образом традиционную конструкцию романтического конфликта, Лермонтов максимально приближается к её "крайнему" варианту, который остался чужд прозе русских романтиков, но четко обрисовался в романтической поэме, особенно в поэмах-мистериях Байрона, Мура, Виньи и самого Лермонтова /единственным русским прозаическим произведением тех лет, развивавшим подобный вариант романтического конфликта, был неопубликованный Вадим/.

В соответствии с канонами романтизма конфликт не варьируется и не дробится. Но при всем том же логика трансформируется в направлении реалистической диалектики.

В этом отношении важны опять-таки структурные особенности центрального образа. Многоплановой была и система мотивировок, детерминирующей образ демонического героя в Вадиме. Но там эмпирические мотивировки /например, распря отцов Юрия Палицына и Вадима/ служили всего лишь для конкретизации мотивировок "провиденциальных". В Герое нашего времени мотивировки

разных уровней в равной мере существенны и в равной мере проблематичны — тем самым намечается их подвижное, диалектическое соотношение. Таково же соотношение героя и его окружения: в новом романе раскрывается многостороннее взаимодействие внутренних сил человеческой души с различными силами внешнего мира. Взаимодействие внешних и внутренних сил как раз и строит характер, сообщая ему типично реалистическую способность саморазвития.

ж ж ж

Новые художественные решения возникли на пересечении двух одинаково важных для Лермонтова тенденций, определившихся в его творчестве в конце 1830-х гг. С одной стороны, неудача, постигшая попытку широкого жанрово-тематического и стилистического синтеза, задуманного, но так и не завершеного в Книжке Лиговской, выявила необходимость более масштабного типического образа, вокруг которого можно было бы собрать объединяемые элементы. С другой стороны, в Мцыри /1839/ и в поздних редакциях Демона /1838-1841/ усиливается тяготение к символическо-философскому и, в частности, "мистерияльному" осмыслению драм современной личности и современного сознания, к углублению их содержания до масштабов вселенской драмы, в которой человек выступает на разных правах с высшими субстанциональными силами бытия.

Некоторые пути и принципы объединения двух аналогичных задач были намечены пушкинским Евгением Онегиным, где драматическая судьба "современного человека" была просвечена лирико-философской символикой, окружающий сюжет ореолом потен-

циальных метафизических смыслов. Именно здесь определялись принципы многопланового построения центрального образа, "неплотность" его внутренней структуры, особая роль ассоциативно-тематических связей между фабульными эпизодами и внефабульными поэтическими мотивами. Здесь же обнаружилась возможность естественного соединения этих особенностей с элементами собственно романной поэтики - иллюзией реальности, объективацией героя, задачами типизации, принципом саморазвития и самораскрытия характеров. Поэтому опыт пушкинского романа в стихах явился наиболее существенным для прозаического романа Лермонтова. Ориентация на поэтику Онегина, развитие "онегинской" традиции /включавшее, конечно, и полемическое переосмысление некоторых пушкинских мотивов/ оказали могущественное воздействие на структуру Героя нашего времени.

Но пушкинская форма синтеза была обеспечена стихотворной структурой Онегина и унаследованной от романтизма позицией автора-демиурга, парадоксально соединявшейся у Пушкина с ролью автора-хроникера и определявшей своим особым "статусом" все сцепления и пересечения художественных противоположностей. Лермонтов находит другую "формулу" объединения романых и мистериальных начал, "формулу", позволяющую обойтись без позиции демиурга и его специфической партии в повествовании. Решающее значение при этом имело глубоко оригинальное использование принципа фрагментарности.

Поискам в этом направлении опять-таки способствовал пушкинский опыт, но уже не поэтический, а прозаический. Повести Белкина показали, что фрагментарность и недосказанность, столь

важные для романтической поэмы /и прежде всего для возвышения главного ее героя/, могут быть пледетворно использованы и для решения реалистических задач. Нерасшифрованность внутренних состояний действующих лиц, незаполненность интервалов между "вершинными" событиями фабулы, непроясненность связей, соединяющих эти события, создают атмосферу загадочности, намекающей на неисчерпаемость смысла изображаемого. В этой атмосфере простые характеры и житейские ситуации обрели значительность. А главное - в сюжетных разрывах возникало ощущение единой и всепроникающей жизненной стихии, пронизывавшей отдельные характеры и человеческие истории, приобщая их к таинственной сущности бытия /а тем самым вновь и вновь повышая их значительность/.

Лермонтов использует пушкинский прием недосказанности для обрисовки второстепенных персонажей /Вера, Грушницкого, Вернера, Вулича, "ундин"/, когда возникает необходимость выйти за пределы нечерниского кругозора /и вообще за пределы аналитического подхода/, чтобы намеком обозначить ускользнувшую от любых "сторонних" интерпретаций, искажаемую такими интерпретациями собственную сущность характеров. Есть очевидное сходство и в использовании "прерывистого" построения: фрагментарная конструкция лермонтовского романа превращает в тайну сущность характера главного героя. И так же, как и у Пушкина, "пунктирное" изображение создает ощущение значительности своего предмета.

Но сходство пушкинской и лермонтовской поэтики и в этом плане оказалось лишь частичным. У Пушкина фрагментарность

и недоговоренность не скрадывали эволюцию характеров. Напротив, они-то и концентрировали на ней внимание читателя: ошеломляющая внезапность фабульных поворотов вынуждала задуматься о том, что произошло в промежутках между воссозданными эпизодами жизни героев. Вообще, при явном тяготении Пушкина к фрагментарным построениям, фабула остается в Повестях Белкина основным конструктивным и смыслообразующим фактором - фрагментарность лишь регулирует реализацию ее потенциала, активизируя одни ее возможности и приглушая другие. У Лермонтова отказ от сплошной последовательной фабулы ослабил конструктивную роль и смысловую важность фабульного действия. Одновременно приобрели существенное значение лирико-символические мотивы и динамика их взаимодействия, подобная развитию музыкальных тем.

Связь фрагментарности сюжетного построения с "музыкальным" развитием философских тем и символических мотивов была закономерным явлением в русской прозе на рубеже 1830-х и 1840-х гг. У В. Одоевского именно такой связью организуется /по существу даже образуется/ прозаическая форма романного типа. Книга Русские ночи /1836-1844/, построенная на ассоциативных сцеплениях символических мотивов-идей, на их вариационных повторениях или "контрапунктовых" столкновениях, проходящих сквозь композиционно обособленные фабульные эпизоды, позволяет говорить о моментах параллелизма в исканиях обоих писателей.

В то же время очевидно, что, ставя сходные задачи, Лермонтов находит иной путь их решения, не совпадающий и с на-

правлением, в котором работает В. Одоевский. В Русских ночах отсутствует обычный романский сюжет, Лермонтову же фрагментарность и недосказанность позволяют достичь равнозначности фабульных и "музыкально" - лирических начал. И соответственно - равновесия различных смысловых планов изображения, открывающего перспективу неограниченного углубления его интерпретаций.

Соединение первых достижений социально-психологического романа с важнейшими конструктивными и "концептуальными" элементами романтической поэмы-мистерии отвечало одной из главных тенденций развития становящегося русского реализма. Стремясь освоить и воссоздать фактическую реальность индивидуального и общественного бытия людей, реалистическое сознание 30-х гг. XIX в. с немалой силой рвалось за пределы этой реальности - к "последним" сущностям общества, истории, человека, мира. Таким образом, уже в начальной стадии своего существования русский реализм претендовал на то, чтобы стать "реализмом в высшем смысле" /Достоевский/.

Отсюда - хрупкость, а нередко и неуловимость граней, отделявших его от романтизма. И особая важность художественных открытий, обогащающих опыт новой реалистической литературы освоением и трансформацией романтических традиций. Ценность лермонтовских решений состояла в том, что они позволяли объединить романно-прозаические и "мистерально" - поэтические начала наиболее объективным образом - как бы помимо автора и его очевидной активности. Путь, избранный Лермонтовым, привел к "внесубъективной" форме авторской позиции, выражающей себя в объективной логике композиционных сцеплений, самодвижения сюжета, самораскрытия характеров, в пересечениях различных точек зрения на

изображаемое. Субъективный авторский пафос был скрыт в глубине изображения, стал незаметным и благодаря этому образ возможность неотразимого воздействия на читателя.

В те же годы Гоголь находит иной вариант художественного синтеза, формирующего "реализм в высшем смысле". В первом томе Мертвых душ /1841/ возникает поэтическая образная система, для которой также характерны многоплановость и "неплетность" образа, тяготение к лирическим и символическим структурам /символичность образной системы становится здесь даже более напряженной и очевидной/, разворачивание смысла вглубь - от реальностей социально-бытовых к "мистернально"-вселенским. Но центром и обоснованием этой системы являются у Гоголя образ и позиция автора.

В Мертвых душах концепция автора-демиурга напоминает о себе уже довольно слабо. Здесь появляется автор-пророк, автор "мессии", чья партия звучит как голос коллективного национального самосознания, как слово, вдохновляемое высшими силами. Особая природа и особые права авторской "партии" равно обосновывает и пафос ничем не ограниченного социального и нравственного обличения, и утопизм положительных идеалов, и взлеты к универсальным обобщениям, и символический подтекст.

Такая система не могла закрепиться как устойчивая основа для последующих попыток подобного же синтеза. По мере развития реализма ситуации, оправдывавшие пророческую /и уж тем более "мессианскую"/ позицию автора, становились все более редкими и исключительными. Напротив, "объективный" вариант синтетического реализма обретах все более надежную опору в системе изобра-

жения, снимающей дистанцию между его объектом и субъектом, скрывавшей автора в жизнеподобной, как бы независимо от него существующей реальности созданного им образного мира. Поэтому традиции двух крупнейших прозаиков "последующей" поры часто воспринимались их преемниками в разных плоскостях: если в области изобразительной стилистики заметнее влияние Гоголя, то в плоскости фундаментальных структурообразующих принципов важнее лермонтовский опыт. Именно здесь — главный источник его воздействия на развитие русской прозы XIX века.

СНОСКИ

- ¹Подробнее об этой связи: В. Блименфельд, Художественные элементы в "Истории Пугачева" Пушкина, "Вопросы литературы", 1968, № 1, с. 171-174
- ²Д. Лотман, Идеальная структура "Капитанской дочки", /В кн.:/ Пушкинский сборник, Псков 1962, с. 18
- ³О взаимодействии сказочных и романских начал в структуре Капитанской дочки: В. Шкловский, О сходстве несходного, Москва 1970, с. 217-220; И. П. Смирнов, От сказки к роману, ТОДРЛ-XXII, История жанров в русской литературе X-XVII вв., Ленинград 1972, с. 305-320
- ⁴А. В. Федоров, Лермонтов и литература его времени, Ленинград 1967, с. 197-200
- ⁵Б. Томашевский, Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция, Литературное наследство, т. 43-44, Москва 1941, с. 470-480
- ⁶"Насмешливый голос шептал мне: ты способен обнять своею мыслию все сотворенное; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый". /М. Ю. Лермонтов, Собр. соч. в 4-т.т., т. 4, Москва 1958, с. 190. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию/
- ⁷"Его душа еще не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переполнить жизнь и прежде времени вырваться в вечность" /166/

- ⁸ Эта особенность структуры Вадима убедительно раскрыта в указанной работе Б. В. Томашевского, с. 481-482
- ⁹ "... Ольга слушала, и что-то похожее на зависть встревожило ее. "Если бы обо мне так говорили, если бы на мне блистали кружева и дорогие камни ..., я была бы счастливей!.." - всякой восемнадцатилетней девушке на ее месте эти мысли пришли бы в голову ... "..." Я желал бы представить Юрия истинным героем, но что же мне сделать, если он был таков же, как вы и я ... против правды слов нет; я уж прежде сказал, что только в глазах Ольги он почерпал неистовый пламень, бурные желания, гордую волю, что вне этого круга он был человек, как и другой ..." /243/
- ¹⁰ Е. Михайлова, Проза Лермонтова, Москва 1957, с. 139
- ¹¹ О принципиальной важности этого сдвига: Г. Фридендер, Лермонтов и русская повествовательная проза, "Русская литература", 1965, 1 №, с. 37-38
- ¹² Обстоятельная характеристика новой позиции повествователя дана в статье В. А. Грехнева, О психологических принципах "Княгини Лиговской" М. Ю. Лермонтова, "Русская литература", 1975, №1, с. 39-40
- ¹³ Так характеризуется, например, отношение Печорина к петербургскому свету /начало главы II/ или побуждения, определяющие поведение в свете Лизаветы Николаевны Негуровой /глава III/. Так строится характеристика князя Степана Степановича Лиговского.

- ¹⁴ Ср., например, характеристику страданий Лизаветы Николаевны во время ее разговора с родителями в той же III главе.
- ¹⁵ Там же, с. 37-38
- ¹⁶ В. Виноградов, Стиль прозы Лермонтова, Литературное наследство, т. 43-44, с. 544-545, 550; Б. В. Нейман, Лермонтов и Гоголь, Уч. зап. МГУ, вып. 118, Труды кафедры русской литературы, кн. 2, Москва 1946, с. 130-131; А. В. Федоров, Лермонтов и литература его времени, с. 201-205
- ¹⁷ Отмечено В. В. Виноградовым, см. ук. соч., с. 551
- ¹⁸ В. Виноградов, ук. соч., с. 552
- ¹⁹ Об этом см., например, В. Вацуро, Лермонтов и Марлинский, /В сб./, Творчество Лермонтова 1814-1964, Москва, с. 343-355
- ²⁰ Одна из таких ситуаций рассматривается в статье В. Левина Об истинном смысле монолога Печорина, /В кн./ Творчество М. Ю. Лермонтова, Москва 1964, с. 276-282
- ²¹ Об этой особенности романтических художественных структур: Ю. В. Манн, Поэтика русского романтизма, Москва 1976, с. 157-174, 246-248
- ²² Характеристика некоторых мотивов такого рода дана в статье Л. Ф. Киселевой Переход к мотивированному повествованию - М. Ю. Лермонтов, /В кн./ Смена литературных стилей, Москва 1974, с. 324-330. См. также: А. И. Журавлева, Поэтическая проза Лермонтова, "Русская речь", 1974, № 5, с. 21-26

- ²³Б. Удодов, Герой нашего времени как явление историко-литературного процесса, /В кн.:/ М. Д. Лермонтов, Исследования и материалы, Воронеж, 1964, с. 82-85.

Z PROBLEMATYKI EWOLUCJI PROZY LERMONTOWSKIEJ

Podstawą rozważań autora stały się trzy utwory M. Lermontowa: "Wadim", "Księżna Ligowska" oraz "Bohater naszych czasów". W artykule omówione zostały metody i konwencje prozy artystycznej Lermontowa. Przedstawiono ewolucję tej prozy od romantyzmu ku realizmowi psychologicznemu. Najważniejszego osiągnięcia prozatorskiego Lermontowa, "Bohatera naszych czasów", autor nie traktuje jako całkowicie napisanego w konwencji realistycznej. W głównej postaci dostrzega wiele znamion bohatera romantycznego.

ON THE PROBLEMS OF EVOLUTION OF LERMONTOV'S PROSE

Summary

The basis of the author's considerations were three works by M. Lermontov: Vadim, Duchess Ligovska and The Hero of Our Times. Methods and conventions of Lermontov's artistic prose have been discussed in the article.

Evolution of that prose from romanticism towards psychological realism has been presented. The main prosaist's achievement - The Hero of Our Times is not considered by the author to be written entirely in realistic convention. In the main character the author notices a great of characteristics of a romantic hero.