

И.А. Поплавская

Томский государственный университет

**Взаимодействие поэтического и прозаического начал
в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

Аннотация: Статья посвящена анализу взаимодействия поэтического и прозаического начал в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Ключевые слова: русская литература, роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», художественная речь, поэзия, проза.

Как известно, роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» вышел из печати в апреле 1840 г. Второе издание этой книги было осуществлено в феврале (I часть) и в мае (II часть) 1841 г. Второму изданию было предпослано Предисловие, которое по не зависящим от автора причинам было напечатано перед «Княжной Мери», в дальнейшем же помещалось традиционно в начале романа. Предисловие, которым открывается роман, является неотъемлемой частью как самого романа, так и романного метаповествования в целом. Определяющими в нем оказываются две взаимосвязанных эстетических проблемы: соотношение категорий автора, героя и читателя и проблема возможных «кодов» прочтения романа. В Предисловии автор позиционирует себя в качестве автора-творца и одновременно в качестве читателя. Такая двойственная позиция мотивирована положением Предисловия в самой структуре произведения, которое является начальным элементом в общей композиции книги и в то же время хронологически создается после написания романа и выхода его из печати. В этом смысле «во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь» [Лермонтов, 1957, с. 202, далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы]. В результате возникает осознаваемое несоответствие между речевой линейностью текста романа и ретроспективной дискретностью, инверсией моделируемого в нем художественного мира, иными словами, наблюдается «несовпадение текста и мира» [Фарино, 2004, с. 505]. В то же время в Предисловии выстраивается определенная градация в системе отношений автор – герой – читатель. Автору как творцу и автору как читателю противопоставлены в Предисловии авторы и читатели другого уровня: это журнальные критики и «публика». И если журналы, как пишет Лермонтов в черновой редакции Предисловия, «почти все были более чем благосклонны к этой книге» (VI, 563), то на «недоразумение публики» автору приходится жаловаться. И в отношении к главному герою тоже наблюдается определенная градация. Ср.: «Иные ужасно обиделись и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой нашего времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...» (VI, 202). Как видим, градация как художественный прием играет конструктивную роль не только в Предисловии к роману, но и в системе образов, и в структуре романного повествования в целом. Формирующаяся в нем система персонажей-рассказчиков (Максим Максимыч, странствующий офицер, Печорин) реализует особую нарративную стратегию, для которой характерно од-

новременное нарастание признака истинности и убывание (сокращение) дистанции между читателем и Печориным [Фарино, 2004, с. 504].

В Предисловии к «Герою нашего времени» автор предлагает читателю свои «коды» написания и прочтения романа, главные из них – риторический «код» и «код» «литературности». Оба этих «кода» актуализируют «двойственную» эстетическую природу романа. Так, еще А.Ф. Мерзляков в «Кратком начертании теории изящной словесности» основным критерием отделения прозы от поэзии считает цель. Он пишет: «Поучение, объяснение, убеждение разума есть *первая* цель Прозы и *вторая* Поэзии, которая <...> действует больше на воображение и чувства, нежели на рассудок» [Мерзляков, 1822, с. 61]. В романе же, как считает В.В. Виноградов, «обе эти цели смешиваются в разных пропорциях, поэтому роман приближается то к поэзии, то к прозе» [Виноградов, 1980, с. 108]. Риторический «код» присутствует в романе как «код» читательского ожидания и восприятия, с одной стороны, и как система узнаваемых «общих мест» – с другой. К этим «общим местам», в частности, относятся упоминаемые в Предисловии нравоучение, ирония, портрет (описание), характер. «Код» «литературности», внутренне связанный с риторическим, раскрывает важнейшие особенности сознания автора, читателей, а также эпохи, изображенной в романе. Упоминание в Предисловии жанров басни и волшебной сказки, «трагических и романтических злодеев», в числе которых, как указывается в черновой редакции Предисловия, Мельмот и Вампир, упоминание «вымыслов ужасных и уродливых» создают определенный литературно-полемический контекст, на фоне которого описывается и «прочитывается» история «современного человека».

Второе предисловие – Предисловие к «Журналу Печорина» – в известном смысле является «зеркальной» проекцией первого. В нем на уровне вторичной нарраторской коммуникации рассматриваются те же эстетические проблемы: соотношение нарратора, персонажа и читателя и проблема художественной интерпретации текста нарратором и читателем («Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? – Мой ответ – заглавие этой книги. “Да это злая ирония!” – скажут они. – Не знаю») (VI, 249). Кроме того, здесь можно выделить еще две проблемы, связанные с категорией вымышленного автора и с художественной формой романа как особой целостностью кумулятивного типа. Так, в начале второго Предисловия странствующий офицер сообщает о полученном им известии о смерти Печорина, которое «давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя под чужим произведением» (VI, 248). В данном случае нарратор позиционирует себя в качестве мистифицированного автора «Журнала» Печорина и одновременно в качестве читателя этого журнала («Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки», VI, 249). Также он предстает перед нами и как персонализированный повествователь, близкий к образу автора в первом Предисловии, и как действующее лицо, как персонаж («Я видел его только раз в моей жизни на большой дороге», VI, 248). Наконец, он заявляет о себе и как об издателе «Журнала»: «одно желание пользы заставило меня напечатать отрывки из журнала, доставшегося мне случайно» (VI, 249). Позицией этого «издателя» обусловлена во многом и форма произведения, которое представляет собой «отрывки из журнала». Эта отрывочность, фрагментарность соответствует одновременно и «дневниковой» прозе, и драматургическому развитию действия в «Журнале», и «поэмному» типу повествования в нем. Такая сложная система самоидентификации странствующего офицера (первичного нарратора) позволяет воспринимать его как многофункциональный художественный образ, соотносимый не только с образом главного героя, но и с различными формами выражения авторского «я» в лирике Лермонтова, включая ролевую лирику, стихотворения с лирическим «я», с образом лирического героя и лирического повествователя.

Как видим, наличие двух Предисловий в тексте романа оказывается принципиальным. Оба Предисловия позволяют не только осознать неслиянность автора (Лермонтова), повествователя (странствующего офицера) и героя (Печорина), передать расслоение и противоречивость сознания эпохи, но и зафиксировать внимание на самой поэтической фигуре повтора – повтора отдельных мотивов, образов, сюжетных ситуаций и жанровых форм. При этом повтор выступает здесь и как языковое средство, и как «важнейший механизм связи между частями текста» [Гиндин, 1986, с. 358], и как один из способов самоописания текста. Поэтика повтора обеспечивает не только синтагматическое развертывание текста, но и одновременно актуализирует его парадигматическую членимость, что позволяет говорить об активизации поэтических приемов в сюжетостроении, композиции и повествовании романа «Герой нашего времени». В этой связи не случайно два Предисловия к роману, как и две части его, связаны друг с другом, по словам В.В. Виноградова, отношениями «семантического параллелизма» [Виноградов, 1941, с. 565], которые также раскрывают поэтическую природу романа Лермонтова.

Вслед за Р. Бартом при анализе художественной структуры романа выделим три уровня описания: уровень «функций», уровень «действий» и уровень «повествования» [Барт, 1987, с. 393]. Если под «функциями» понимать «любой сюжетный элемент, связанный с другими элементами отношениями корреляции» [Там же, с. 394], то в качестве важнейших «функций» в романе Лермонтова выступают такие «ключевые» мотивы, как мотивы дороги, гор, моря, звезд, мотив открытого / закрытого окна, мотив «подслушивания» и пейзажные «включения». Своеобразие образа дороги в романе Лермонтова видится в том, что этот образ не только становится символом индивидуальной судьбы главного героя и поколения в целом, но и в том, что он моделирует особую структуру пространства, которое определенным образом соотносится и с «линией жизни» героя, и с философией истории автора. Так, в романе «Герой нашего времени» многократно варьируется одна и та же пространственная структура, которая объединяет одновременно и вертикальное, и горизонтальное движение в пространстве. Повествование в «Бэлле», как известно, начинается с описания въезда странствующего офицера в Койшаурскую долину, подъема его на Койшаурскую гору, затем на Гуд-гору и спуска с нее и завершается прибытием в Чертову долину. В «Тамани» возле хаты, в которой остановился Печорин, «берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее». В ходе повествования главный герой два раза спускается и поднимается ночью по этому обрыву. Здесь же описывается и движение лодки Янко, которая «медленно поднимаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу». В «Княжне Мери» главному герою, живущему в Пятигорске «на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука», каждый день приходится спускаться в город и затем подниматься «по узкой тропинке к Елисаветинскому источнику». Этот же тип пространственных отношений, напоминающий волнообразное, синусоидное движение, повторяется потом и в «Княжне Мери», проецируясь не только на судьбу главного героя, на его «внутреннюю» динамику, но и на закономерности исторического развития мира.

Мотив подслушивания многократно используется в «Герое нашего времени» и оказывается полифункциональным. Как указывает В.В. Набоков в предисловии к осуществленному им английскому переводу романа, Лермонтов обращается к этому мотиву не менее 13 раз. По его мнению, данный мотив выполняет, прежде всего, сюжетообразующую и композиционную функции, без него «фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше» [Набоков, 1988, с. 192]. Вместе с тем сюжетный мотив подслушивания получает в романе и глубокий содержательный смысл, связанный с раскрытием диалектики судьбы и случая и с восприятием Печорина одновременно как «героя случая» и как «героя судьбы». На связь этого мотива с философией судьбы и случая также указывает

В.В. Набоков, видя в нем и «разновидность более общего приема под названием случайность», и «почти житейские проявления судьбы» [Там же, с. 191, 192]. Амбивалентная философская природа этого мотива соотносится с внутренней противоречивостью главного героя, который в эстетическом плане обретает завершающую целостность благодаря синтезу нескольких точек зрения на него: автора, нарратора, рассказчиков и самого персонажа, а также через соединение «объективного» и «субъективного» сюжетов в романе, в котором происходит диалектическое «восполнение» «внешнего» человека «внутренним». И если в центральных главах романа Печорин раскрывается перед нами преимущественно как «герой случая», как «странный человек», вольно или невольно подчиняющийся себе окружающих и остающийся так до конца и не понятым ими, то в обоих Предисловиях, написанных с позиции автора и нарратора, он предстает главным образом как «герой судьбы», в котором «отразился век», как эпохальный тип, равновеликий истории, времени.

Совершенно особая роль в «Герое нашего времени» отводится пейзажу, который тоже оказывается многофункциональным. Так, в «Бэле» горные пейзажи выступают не только в качестве своеобразных «действующих лиц», но и в качестве обязательного «фона» самого действия. Вместе с тем они обладают здесь и жанрообразующей функцией: передают «динамичную» точку зрения повествователя, моделируют пространственную и сюжетную структуру путевого очерка. Одновременно пейзажи в «Бэле» обнажают и нарративные приемы героя-повествователя, которые замедляют фабульное развитие действия и активизируют читательские ожидания.

Также пейзажи используются, о чем уже неоднократно писали многие исследователи, и в качестве психологической параллели для передачи многообразных состояний «внутреннего человека» в романе. В этой связи можно специально выделить несколько типов пейзажей, к которым Лермонтов обращается наиболее часто. Прежде всего, это «панорамный» пейзаж-экспозиция, включающий в себя «статичную», но жестко не зафиксированную точку зрения повествователя. К такому типу пейзажа относится описание Койшаурской долины в «Бэле», моря в «Тамани», окрестностей Пятигорска в «Княжне Мери». Динамике внутренних состояний главного героя соответствует в романе последовательная смена «дневных» и «ночных» пейзажей. При этом «дневной» пейзаж часто предстает перед нами как «колористический» пейзаж, в котором важная роль отводится насыщенной цветописе. Подобный тип пейзажа наиболее ярко представлен и в известном стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива». «Ночные» пейзажи преобладают в «Тамани» и «Фаталисте», среди них можно выделить особый тип «акустического» пейзажа, как, например, в дневнике Печорина от 16-го мая. Ср.: «Оклики часовых перемежались с шумом горячих ключей, спущенных на ночь. Порою *звучный топот* копыт коня раздавался на улице, сопровождаемый *скрытом* нагайской арбы и *заунывным татарским припевом*» (VI, 282) (здесь и далее курсив наш. – И.П.). Этот пейзаж типологически и функционально близок к «акустическому» пейзажу в таких стихотворениях Лермонтова, как «Ты помнишь ли, как мы с тобою...», «Видение», «Венеция», «Ночь» («В чугу́н печальный сторож бьет...») и др.

Многообразие пейзажей и их типов в романе Лермонтова позволяет говорить об изначальной близости идеологической, перцептивной и языковой точек зрения автора, повествователя (странствующего офицера) и главного героя (Печорина). Такое нетождественное тождество их оказывается типологически родственным поэтической художественной картине мира, в центре которой оказывается многократно преломляющееся авторское «я». В пейзажном дискурсе Лермонтова это выражается в почти буквальном совпадении восприятия и описания природы и лирическим героем в стихотворениях Лермонтова, и лирическим «я» в его поэмах, а также странствующим офицером и Печориным в «Герое нашего времени».

Ср., например, описание восхода солнца в горах в лирике поэта, в поэме и в романе:

Вот на скале новорожденный луч
Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
И розовый по речке и шатрам
Разлился блеск и светит там и там
(«Утро на Кавказе») (I, 108);

Часто во время зари я глядел на снега и далекие льдины утесов; они так сияли в лучах восходящего солнца, и в розовый блеск одеваясь, они, между тем как внизу все темно, возвещали прохожему утро («Синие горы Кавказа, приветствую вас!») (II, 26);

И вдруг проглянет солнце, и поток
Озолотится, и степной цветок,
Душистую головку поднимая,
Блится, как цветы небес и рая...
(«Измаил-Бей») (III, 154);

...Снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что кажется, тут бы и остаться жить навеки; солнце чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи» («Бэла») (VI, 224);

Я не помню утра более голубого и свежее! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня: он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами («Княжна Мери») (VI, 323).

Как видим, Лермонтов «не создавал стихотворную прозу, он добивался поэтического впечатления от своей прозы, смело перефразируя стихи других поэтов и свои собственные» [Серман, 2003, с. 236].

Наконец, описания в романе связаны и с функцией текстопорождения. В контексте современной неориторике описания как одна из композиционно-речевых форм приводит к осознанию блочной структуры текста, к пониманию «принципиальной членимости текста на части, правомерности его построения по частям и возможности заранее предусмотреть состав и характер этих частей вне зависимости от конкретной темы и ситуации речи» [Гиндин, 1986, с. 361]. При этом в произведении с полисубъектной формой повествования, каким является роман Лермонтова, динамика описаний как композиционно-речевых форм, включая сюда и портрет, и интерьер, дополняется динамикой точек зрения различных субъектов речи: автора, странствующего офицера, Печорина, Максима Максимыча.

Анализ повествовательных текстов на уровне «действий» предполагает, по мысли Р. Барта, наличие в них актантов, которые выступают как субъекты желаний, испытаний (борьбы) и сообщений [Барт, 1987, с. 408]. Своеобразие повествовательной структуры романа на этом уровне видится в том, что действия главного героя в определенном смысле «дублируются» другими персонажами. Так, похищение Бэлы и Карагеца Азаматом при содействии Печорина оборачивается затем похищением и убийством Бэлы Казбичем. Пари между Максимом Максимычем и Печориным своеобразно «проецируется» на пари, заключенное между Печориным и Вуличем. Испытание судьбы Вуличем повторяется затем и Печориным («подобно Вуличу я вздумал испытать судьбу»). Вместе с тем отдельные персо-

нажи в романе Лермонтова, как уже неоднократно отмечалось многими исследователями, выступают в качестве возможных психологических «двойников» Печорина. Так, к примеру, «Грушницкий и Вернер – это две порознь существующие в жизни ипостаси характера Печорина. Первый – утрированное отражение чисто внешних печоринских черт, второй воспроизводит немало из его внутренних качеств» [Удодов, 1989, с. 102]. Также потенциальными «двойниками» главного героя становятся и характерные социальные и национальные типы, описанные в произведении, среди них горцы, контрабандисты, военные, представители светского общества. «Симметричные», «дублирующие» действия героев соотносятся и с соответствующей архитектурой романа. В основе ее, как известно, лежит концентрический, а не линейный принцип, при котором «каждое последующее звено повествования направлено на более глубокое постижение уже сформированного» [Там же, с. 152]. Автор в романе не только движется от «объективного» к «субъективному» типу изображения героя («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»), но и задает своего рода концентрический «вектор» внутри отдельных его частей. К примеру, история Карагеца в «Бэле», рассказанная Казбичем, воспринимается как своего рода «новелла в новелле». То же самое можно сказать и об эпизоде первого свидания «ундины» с Печориным у него в доме, который прочитывается как «вся “Тамань” в миниатюре» [Там же, с. 100–101], или о рассказе о карточной игре Вулича в новелле «Фаталист». Наконец, и «Княжна Мери» может быть осмыслена как «роман в романе».

Этот поэтический принцип изображения главного героя романа, основанный на своего рода «взаимоналожении», когда «другой» соприкасается с важнейшими гранями его личностного «я», мотивирует не только появление «двойников» Печорина и концентрическую архитектуру романа, но и передает более сложное представление автора о герое и героя о самом себе. Если Печорин, по словам одного из исследователей, являет собой «самое полное воплощение лермонтовских представлений о человеке» [Эткинд, 1998, с. 111], то в сознании героя это выражается в позиционировании себя то как светского человека и офицера, то как скептика и соблазнителя, то как рефлексирующего и одновременно поэтического существа. Эти своеобразные «маски» Печорина внутренне соотносятся с образами лирического героя и героя ролевой лирики в стихах самого Лермонтова. В этом смысле можно говорить о трансформации известных поэтических жанров в дневнике Печорина. Своеобразной экспозицией в «Княжне Мери» служит жанр городской прогулки, которая соединяет описание пространственных образов (окрестностей Пятигорска) с социальной характеристикой «водяного общества». Типологически этот жанр оказывается родствен поэтическому жанру «панорамной» элегии, передающей одновременную динамику точки зрения лирического героя и динамику картин природы. Топосами, соединяющими повествование, выступают здесь бульвар, тропинка к Елисаветинскому источнику, колодец с домиком, павильон Эолова Арфа, край скалы. Своеобразной поэтической параллелью к этому фрагменту может служить стихотворение Лермонтова «Свиданье» (1841), в котором дается «статическое» описание панорамы ночного Тифлиса. С другой стороны, в ассоциативное «поле» романа органично вписывается и баллада Жуковского «Эолова арфа» с типологически родственными топосами замка, холма, «древа свиданья», «нагорного потока».

В этой связи можно отметить конструктивную роль балладного жанра в романе Лермонтова в целом. Так, например, в сюжете «Тамани» автор воспроизводит такие характерные балладные ситуации, как ситуация вторжения героя-путешественника на опасную территорию, где действуют чуждые ему таинственные силы; столкновения героя с героиней, стремящейся погубить его, и ситуация переправы героя через реку [Моисеева, 1999, с. 21]. Как отмечает современная исследовательница, благодаря переосмыслению балладной поэтики в прозе, авто-

ру удалось органично синтезировать в «Тамани» «особенности эпического жанра повести и лиро-эпической баллады» [Моисеева, 1997, с. 82].

Если вновь обратиться к журналу Печорина, то его дневниковая запись в «Княжне Мери» от 3-го июня, итогом которой становится «высшее состояние самопознания», оказывается эстетически созвучна медитативной лирике Лермонтова, в центре которой оказывается самосознающее «я» героя. Или, например, в диалоге Печорина с Мери, начинающегося словами: «Да, такова была моя участь с самого детства!», заключительный фрагмент звучит как своего рода автоэпитафия, которая неотделима от светской игры и соответствует роли демонического героя-соблазителя. Сходные мотивы звучат и в стихотворениях Лермонтова 1830-х гг. «Кладбище», «Эпитафия» («Простосердечный сын свободы»), «Эпитафия Наполеона». Конструктивными жанрообразующими признаками обладает и внутренний монолог Печорина из новеллы «Фаталист». В нем фрагмент, начинающийся словами: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости», тематически и типологически соотносится с «Думой» Лермонтова. И не случайно эта номинация возникает в завершающей монолог фразе героя: «И много других подобных дум проходило в уме моем» (VI, 343). Наконец, «сама композиция романа, его сосредоточенность вокруг центрального героя, <...> – явление, родственное природе лирического стихотворения» [Журавлева, 2002, с. 198].

Как известно, важную роль в «Бэле», а также и в «Тамани» играют песни героев: Бэлы, Казбича, «ундины». При этом роль песни в романе оказывается многозначной. По аналогии с «песенным» изображением истории в сборнике стихотворений Лермонтова здесь автором предпринята попытка дать «песенное» изображение характера «естественного человека», раскрывающее не только его психологию, но и его глубинную связь с национальной, социальной и природной сферой. Подобное «преломление» характера «естественного человека» в песне воспринимается и как способ автохарактеристики героев, и как антитеза существованию «внутреннего человека», который наиболее полно выражает себя в ситуации письма. Кроме того, «песенное» начало актуализирует важнейший повествовательный принцип в романе Лермонтова, основанный на чередовании поэзии и прозы. Так, например, песня Бэлы, обращенная к Печорину, излагается прозой, в то время как песни Казбича и «ундины» имеют стихотворную форму. Все это актуализирует диалогическую структуру романа, включающую в себя устное и письменное слово, слово поэтическое и прозаическое, «песенное» и «разговорное», передает словесную полифоничность и многостильность произведения. Не случайно Белинский, говоря о «Бэле», пишет о том, что в ней «лирическая поэзия и повесть современной жизни соединились в одном таланте» [Белинский, 1978, с. 82]. Что же касается проблемы отношения автора к герою, то здесь доминирует «субъективное изображение лица» [Там же, с. 147].

Если перейти теперь к уровню «повествования», то «многоликости» главного героя соответствует особая повествовательная структура, когда персонажи переживают события дважды: вначале как субъекты действия, а затем как субъекты воспоминания и рассказывания. Такая «двойственная» функция героев-рассказчиков приводит к неизбежному эстетическому «напряжению» между поступками героев и самой ситуацией рассказывания (письма). Почти во всех частях романа присутствует конфликт между литературными ожиданиями героев и действительностью, между их «литературным» поведением и логикой живой жизни. Этот конфликт осознается, как правило, на уровне «вторичной рефлексии» персонажей, когда они выступают в качестве слушающих или пишущих (записывающих) лиц. Например, сознание странствующего офицера в «Бэле» сориентировано вначале на восприятие службы офицера на Кавказе в романтических традициях «военной» повести, сюжетом которой становятся «приключения», «опасности», «случаи чудные», «необыкновенные вещи», а главными действующими лицами –

«старые кавказцы». Однако в процессе рассказа Максима Максимыча в сознании офицера происходит трансформация романтической повести в поэму, в основе которой лежит «история Бэлы» с характерным сюжетом «кавказской пленницы» на Кавказе. В этом смысле сюжет «Бэлы» типологически родственен сюжету «Мицыри». Другая важнейшая особенность «Бэлы» видится в том, что в ней двум параллельным сюжетам – истории Бэлы и переезду через Койшаурскую гору – соответствуют два типа рассказчиков. При такой внутренней организации новеллы, воспроизводящей ситуацию «рассказа в рассказе», «граница между изображенным миром героев романа и изображающим миром <...> удваивается, <...> поскольку роман всегда так или иначе строит образ своей внутренней структуры» [Тамарченко, 1988, с. 15–16].

Особенность изображенного мира в этом произведении видится в том, что в нем активно взаимодействуют романский и театральный «коды», как, например, в «Княжне Мери». По справедливому замечанию Н.Д. Тамарченко, в дневнике Печорина самосознание героя проходит определенную эволюцию. И если в «Тамани» важное место отводится проблеме жизнотворческого поведения самого героя, то в «Княжне Мери» главная цель его заключается в «испытании жизнотворческой позиции, которая здесь объективирована в Грушницком и княжне Мери» [Там же, с. 133]. Как отмечает А.И. Журавлева, в романе «Герой нашего времени» и особенно в «Княжне Мери» «герой строит свои отношения с людьми по законам театра, сам сочиняя пьесу и стремясь разыграть ее на сцене жизни» [Журавлева, 2002, с. 195]. В этом смысле одним из ведущих литературных кодов в романе является «театральный» код, когда герой соотносит свое «ролевое» поведение и поведение окружающих его людей с законами театральной эстетики, выступая одновременно и действующим лицом, и автором разыгрываемой в романе «пьесы жизни». Ср.: «Завязка есть! – закричал в восхищении, – об *развязке* этой комедии мы похлопочем»; «Тогда я рассказал всю *драматическую историю* нашего знакомства с нею, нашей любви, – разумеется, прикрыв все это вымышленными именами»; «Вы видите, я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую *роль*, и даже в этом признаюсь». Анализ этих и других высказываний главного героя позволяет предположить, что истинным «генератором» происходящих в «Княжне Мери» событий являются высшие надличностные силы, судьба, которая проявляется в соответствующих жизненных ситуациях и получает осмысление уже в «литературных» категориях. Так формируется в сознании героя глубинная связь между высшим миром, жизнью и литературой.

Другой литературный «код» ориентирован на «романное» поведение и восприятие героев. Например, говоря о Грушницком, Печорин пишет: «Его цель – сделаться героем романа» (VI, 263), отсюда в «Княжне Мери» такие «знаки» разочарованного «романного» героя, как «трагическая мантия», «драматические позы», «таинственный вид», «серебряное кольцо с чернью». В сознании же Мери Печорин воспринимается как психологический «герой романа в новом вкусе», как «странный человек», как «человек необыкновенный», который, в соответствии с этой ролью, предполагает познакомиться с ней не иначе, «как спасая от верной смерти свою любезную». В этом столкновении двух противоположных дискурсов: «романного» и «театрального» – видится осознаваемое несоответствие между позицией Печорина «как действующего лица («героя») и как субъекта изображения («автора»)» [Тамарченко, 1988, с. 146].

Важное место в романе «Герой нашего времени» отводится поэтическому способу завершения художественного события. Этот способ оказывается внутренне связанным со «вторым» сюжетом в данном произведении. Этот сюжет носит символический характер и раскрывается как через систему символической образности, так и через установление внутрипарадигматических и междипарадигматических соответствий. К числу таких внутрипарадигматических соответствий относятся мотив «коня и всадника», уже упоминавшиеся мотивы моря, гор, звезд

и звездного неба, которые создают у читателя «явное ощущение единства “Героя нашего времени”, единства внефабульного и даже, так сказать, внелогического, но образно-символического, сопоставимого с единством лермонтовской лирики» [Журавлева, 2002, с. 199]. К внутрипарадигматическим соответствиям относится и развертывание отдельного мотива, речевого клише в сюжет. Ср. исповедь Печорина Максиму Максимычу в «Бэле»: «Как только будет можно, отправлюсь <...> в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!». Этот отрывок оказывается не только внутренне связанным с философией пути и судьбы главного героя, но и буквально реализуется в сюжете романа, о чем читатель узнает из Предисловия к журналу Печорина. То же можно сказать и о поговорке Печорина, обращенной к Максиму Максимычу. Ср.: «Ну полно, полно! – сказал Печорин, обняв его дружески, – неужели я не тот же?.. Что делать?.. *всякому своя дорога...*». Среди же межпарадигматических соответствий особо следует выделить мотив прощального поцелуя в «Бэле», «Тамани», «Княжне Мери» и «Демоне», вызывающий ассоциации с «Ундиной» де ла Мотт Фуке – Жуковского.

Прозаическая же структура повествования в романе Лермонтова определяется во многом ритмом композиционно-речевых форм, риторика которых наиболее детально разработана в «Теории красноречия» (1830) А.И. Галича. Так, рассматривая роман как синтетический жанр, в котором происходит соединение «всех родов самостоятельной поэзии» и «назидательность относительной поэзии» и который принимает на себя «то форму рассказа, то форму разговора, то форму переписки» [Галич, 1825, с. 219-221], Галич относит его к историческому роду сочинений. При этом важнейшими элементами (типами) исторического слога выступают, по его мнению, повествования, описания, характеристики, биографии, анекдоты, надписи, землеописания и истории в теснейшем смысле [Галич, 1830, с. 117–118]. С этой точки зрения в романе «Герой нашего времени» авторское отношение к описываемым событиям определяется в значительной мере ритмом таких основных композиционно-речевых форм, встречающихся в классической риторике, как повествование, описание и рассуждение (характеристика). Например, во всех частях романа в повествование как речевую форму активно включается диалог, в котором главное внимание уделяется «ходу мыслей» и «характеру беседующих» [Галич, 1830, с. 101]. Как известно, сюжет «Бэлы» и всего произведения в целом начинается с диалога Максима Максимыча и странствующего офицера, при этом, как указывает современная исследовательница, «повествование за пределами вступительного диалога не утрачивает связь с диалогом и распадается на отдельные фрагменты, чередующиеся с репликами слушателя <...> или с отрезками повествования» [Кожевникова, 1994, с. 29]. Завершается же роман тоже диалогом Максима Максимыча и Печорина о предопределении в новелле «Фаталист». Таким образом, можно сказать, что функция диалогических речевых форм видится не только в организации повествования, но и в раскрытии сложной философской проблематики романа, а также в особой актуализации «театрального» кода в произведении в целом. Конструктивная роль в повествовании отводится письму и анекдоту. Так, письмо и записки выполняют в произведении сюжетобразующую и психологическую (автопсихологическую) функции, как, например, прощальное письмо Веры. Анекдот же изображает, по определению Галича, «отдельное обстоятельство из жизни лица, в каком-либо отношении примечательного или интересного, т.е. изображает его поступок, приключение, отзыв» [Галич, 1830, с. 124] и раскрывает отдельные черты психологии героя, организует фабулу произведения, поддерживает читательский интерес. К числу таких анекдотов относятся похищение Бэлы Азаматом, ночная прогулка Печорина с «ундиной», замысел драгунского капитана по поводу дуэли Печорина с Грушницким, эпизод с карточной игрой Вулича.

Если повествование изображает происшествия, «случающиеся во времени», то описанию принадлежат «явления и перемены в пространстве» [Там же, с. 119],

поэтому такие формы описания, как пейзаж и интерьер, активно формируют пространственную структуру романа и выступают в функции «связывания раздробленных частей <...> в целое» [Там же]. Такова, например, роль пейзажных «зарисовок» в «горных» повестях «Бэла» и «Княжна Мери» и «морской» повести «Тамань». Одновременно пейзаж как особая речевая форма обладает в романе и жанрообразующими признаками, мотивирующими, в частности, обращение к жанру путевых записок в первой части произведения и к дневнику во второй. Вместе с тем такая форма описания, как портрет (Печорина, «ундины», Грушницкого, Вернера, Вулича), данный, как и пейзаж, с точки зрения странствующего офицера или Печорина, акцентирует проблему «внутреннего человека» в романе, органично соединяя в повествовании внешнюю и внутреннюю точки зрения.

Наконец, характеристика в этом произведении оформляется по преимуществу через использование внутренних монологов главного героя, а также через исповедь Печорина в «Бэле» и «Княжне Мери», выступающей в функции автохарактеристики. Таким образом, можно сказать, что ритм повествования в «Герое нашего времени» определяется динамикой взаимодействия таких композиционно-речевых форм, как собственно повествование, включающее в себя диалог, письмо, анекдот; описание, предполагающее активное использование пейзажа и портрета, а также обобщающих характеристик преимущественно в форме внутреннего монолога и исповеди, расположенных, как правило, в конце произведения и подводящих определенный смысловой и эмоциональный итог каждой части. В этом смысле романский ритм повествования, в значительной степени раскрывающий позицию автора, внутренне соответствует ритму многих стихотворений Лермонтова, основанных, как известно, на изображении определенной мысли или ситуации в ее начальной стадии, затем на ее развитии и итоговом обобщении в конце. Так на уровне ритмико-повествовательной структуры возникает типологическое родство поэзии и прозы Лермонтова.

Композиция романа тоже рождается на пересечении поэтических и прозаических приемов, основанных соответственно на метафорических и метонимических признаках. Поэтическая (метафорическая) композиция романа организуется по принципу симметрии и включает в себя два предисловия и две части, которые прямо соответствуют хронологии рассказывания [Эйхенбаум, 1969, с. 263–265]. Сюда же можно отнести лейтмотивные образы и эпизоды, а также явление эстетического параллелизма, когда главные персонажи (Печорин, странствующий офицер, Максим Максимыч) раскрываются то как действующие лица, то как рассказчики (повествователи). При этом композиционная и художественная целостность произведения рождается в результате взаимодействия и пересечения нескольких ценностных контекстов: контекста главного героя, который эстетически завершает себя как повествователь в своем журнале; контекст Максима Максимыча, который эстетически завершает образ Печорина и собственный образ, выступая в функции рассказчика; контекст странствующего офицера, эстетически завершающего образы Печорина, Максима Максимыча и себя как героя, выступая в качестве повествователя; и, наконец, контекст автора, который стремится «обнять и закрыть» контексты всех героев [Бахтин, 2000, с. 31].

Композиция же, воспроизводящая события жизни главного героя, отличается ретроспективной фрагментарностью, типологически родственной романтической поэме, и выстраивается по прозаическому (метонимическому) признаку, конструктивными «центрами» которой выступают крепость, Владикавказ, Тамань, Пятигорск, Кисловодск, казачья станица. Подобная «двойная композиция» романа не только актуализирует его синтетическую природу, но и объясняет многообразие используемых в нем стилей и жанровых элементов. Такая сложная организация произведения во многом обуславливает и основные особенности его как метатекстуального образования, представляющего собой тип «психологической» циклизации повестей, собранных вокруг одного героя [Эйхенбаум, 1969, с. 263–

265]. В связи с этим заслуживает внимания факт одновременного выхода в свет в 1840 году «Стихотворений М. Лермонтова» и отдельного издания «Героя нашего времени». Разнообразные формы выражения авторского сознания в поэтическом сборнике (лирический герой, лирическое «я», повествователь, герой ролевой лирики) эстетически соответствуют как многоликости образа Печорина в романе, так и сложившейся в нем системе рассказчиков (повествователей). Поэтому, с точки зрения метакомпозиции, «Герой нашего времени» «может быть уподоблен не циклу повестей, а лирическому стихотворному циклу», важную роль в котором играет «присутствие главного героя не только как объекта изображения, но и как субъекта, включенного в структуру произведения в качестве элемента, организующего и подчиняющего себе все элементы композиции» [Моисеева, 1999, с. 16].

Как видим, диалог поэзии и прозы в романе Лермонтова объясняется во многом взаимодействием центробежных и центростремительных сил. Каждая из них, как известно, является структурообразующей в формировании поэтической и прозаической художественных моделей мира и обнаруживает их характерный органический синтез в прозе поэта.

Литература

- Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М., 1987.
- Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.
- Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1978. Т. 3.
- Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44.
- Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.
- Галич А.И. Опыт науки изящного. СПб., 1825.
- Галич А.И. Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, извлеченная из немецкой библиотеки словесных наук. СПб., 1830.
- Гиндин С. И. Риторика и проблемы структуры текста // Дюбуа Ж. Общая риторика. М., 1986.
- Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.
- Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994.
- Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954–1957.
- Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М., 1822. Ч. 1.
- Моисеева М.В. Влияние балладной поэтики на повесть «Тамань» // Карамзинский сборник. Ульяновск, 1997. Ч. 1. Биография. Творчество. Традиции. XVIII век.
- Моисеева М.В. Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творческой эволюции М.Ю. Лермонтова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 1999.
- Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4.
- Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836 – 1841. М., 2003.
- Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988.
- Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.
- Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.
- Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.
- Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. М., 1998.