

**В. А. Боярский**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

**Две несчастные княжны:  
«Княжна Мери» М. Ю. Лермонтова  
и «Княжна Мэри» Г. Газданова**

Рассматривается гипотеза о влиянии повести М. Лермонтова «Княжна Мери» на рассказ Г. Газданова «Княжна Мэри». Анализируется персонажная структура произведений: у Газданова это своеобразный любовный четырехугольник, состоящий из трех мужчин (псевдописатель Мария, псевдоактер Марсель и псевдобоксер Пьер) и одной женщины, за которую идет соперничество, при этом на метауровне присутствует наблюдатель-рассказчик, пытающийся разгадать загадку псевдописателя; у Лермонтова мы видим аналогичную структуру: Печорин выступает как псевдописатель, Грушницкий с его постоянным позерством – как псевдоактер, драгунский капитан, которого Печорин сшибает с ног, как псевдобоксер, на метауровне присутствует офицер-рассказчик, пытающийся разгадать загадку личности Печорина и опубликовавший его «Журнал». Рассматривается также тип рассказчика-аналитика и его функции; мотивы псевдописателя, заговора, чести, иерархии, высшей силы, истинного бытия и фальшивого друга; мотивные комплексы «промежуточных состояний» и «женственности».

*Ключевые слова:* М. Лермонтов, Г. Газданов, «Княжна Мери», влияние, интертекст, мотив.

Тема «Газданов и Лермонтов» не является новой в отечественной филологии [Боярский, 2001; Красавченко, 2005]. Несмотря на это, сопоставительного анализа двух «вопиющих» к такому сопоставлению текстов, как повесть Лермонтова и рассказ Газданова, не проводилось. Возможно, причиной этого является очевидное внешнее несходство произведений, на фоне которого идентичность (хоть и неполная) заглавий выглядит простым совпадением или намеренно ироничной «ложной отсылкой». Мы попробуем доказать, что это не так и что за внешним несходством скрывается глубокое внутреннее единство.

Одним из ключевых элементов газдановской художественной философии является оппозиция «Dichtung und Wahrheit» («поэзия и правда»): рассказчик-аналитик (часто alter ego автора) старается понять, что скрывается за хитросплетениями реальности и какова истинная природа того или иного феномена. В рас-

*Боярский Вячеслав Анатольевич* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия; boyarski@ngs.ru)

сказе такому анализу подвергается странная компания из трех мужчин и одной женщины. Оказывается, что это парадоксальный любовный четырехугольник, в котором у каждого своя роль. Один из героев – Пьер – является бывшим боксером, о нем известно меньше всего (однако тот факт, что когда-то он выступал, подтверждает сам рассказчик). Другой – Марсель – называет себя артистом, но именно эта автохарактеристика получает гневную отповедь Мадлен, единственной женщины в компании. Читатель понимает, что перед ним один из «бывших», который цепляется за свой сомнительный даже в прошлом статус. Итак, перед читателем quasi-боксер и quasi-артист. Сама Мадлен в прошлом швея, однако себя она осознает, как становится понятно, совсем иначе: ее экзистенциальный статус определяется ее положением подруги «известного русского писателя», третьего мужчины в компании. Ее «Dichtung» напрямую зависит от аутентичности возлюбленного, очевидной иерархической «вершины» в этом маленьком «мирке». Возлюбленный же в единственной его беседе с рассказчиком аттестует себя как «гонимого» писателя – и дает почитать рукопись своего романа. Роман оказывается графоманской поделкой. Писатель, таким образом, оказывается quasi-писателем (а Мадлен – подругой quasi-гения). Но внутри этой матрешки псевдоидентичностей есть еще одна: оказывается, русский «писатель» Мария печатает статьи в женских журналах под псевдонимом «Княжна Мэри». Парадоксальная правда, по Газданову, заключается в том, что русский писатель Мария оказывается иллюзией, истинной же сутью этого «феномена» является бытие княжны Мэри, неутомимой советчицы юных читательниц дамских журналов.

При этом в тексте Газданова повествование идет от лица некоего рассказчика, профессия которого остается загадкой; базовыми его характеристиками становятся литературная компетентность и неутомимое любопытство к людям. Таким образом, персонажная структура рассказа – своеобразный любовный четырехугольник, состоящий из трех мужчин (псевдописатель, псевдоактер и псевдобоксер), с разной степенью успешности соперничающих за одну женщину; на метауровне присутствует наблюдатель, пытающийся разгадать загадку псевдописателя – и получающий в итоге его бумаги. В «Герое нашего времени» мы видим во многом аналогичную структуру: Печорина можно рассматривать как псевдописателя; Грушницкого, учитывая его постоянное позерство, как псевдоактера; драгунского капитана, которого Печорин сшибает с ног ударом по голове, как псевдобоксера. Отметим, что любовного соперничества трех мужчин у Лермонтова нет, но и у Газданова оно дано в случае актера и боксера в довольно «холодном» виде. Рассказчик в «Герое нашего времени» играет столь же важную роль: именно его аналитическое любопытство становится двигателем повествования – и спасает текст журнала самого Печорина (отметим, что у Газданова журнальный мотив тоже играет важную роль: Мадлен оставляет у себя лишь журналы «Парижской недели», где печатался ее покойный возлюбленный; таким образом, только журналов не оказывается в финале у рассказчика). В сущности, рассказчики в обоих произведениях выполняют двойную функцию: они исследуют человеческую загадку – и выносят вердикт по поводу литературных достоинств попавших к ним текстов.

Рассмотрим более тщательно мотив псевдописателя, который в обоих произведениях «двоится»: у Лермонтова это и сам Печорин со своим журналом, который, хоть и «пишется для себя», создается в эпоху, когда публикация такого рода записок «для себя» была почти нормой (укажем лишь на мемуары Сен-Симона или «Исповедь» Руссо), и безымянный рассказчик, офицер-путешественник, любопытство которого сохраняет рукопись печоринского дневника для публики, а мастерство позволяет написать две первые новеллы романа. У наивного читателя «Героя нашего времени», таким образом, была возможность сравнить двух писателей, один из которых (офицер-повествователь), думается, сопоставлялся

с самим Лермонтовым, другой же – Печорин – стоял обособленно. Последний, в зависимости от точки зрения читателя, мог трактоваться двояко: если читатель признавал талант автора «Журнала», то Печорин виделся неудавшимся (потенциальным, не реализовавшимся) писателем; если же читатель считал, что таланта нет, то писатель был тем более неудавшийся.

Что касается рассказа Газданова, то здесь «двоение» выражается в фигурах рассказчика, столь же безымянного и пытливого-любопытного к людям, как и офицер-рассказчик в «Герое нашего времени», и «русского писателя». Писатель Мария очевидным образом «раздваивается» на двух «плохих» писателей: романиста и журналиста. С рассказчиком ситуация сложнее. Сама его профессия неясна, однако уровень его компетентности в литературных (стилистических, прежде всего) вопросах позволяет сблизить его с самим Газдановым. Если позволить себе это допущение – и вспомнить о том факте, что поздний Газданов себя как писателя публично не позиционировал (из воспоминаний известно, что некоторые его коллеги по работе на радио «Свобода» даже не знали, что Газданов писатель), а также учесть его высокую самокритичность, то кажется вполне возможным предположить наличие скрытого сюжета: за злой иронией в адрес «русского писателя» Марии скрывается самоирония и смирение искушенного рассказчика-писателя, столь же сомневающегося в своих литературных достоинствах, сколь несомненны собственные достоинства для «гонимого» «русского гения».

Другим важным совпадающим мотивом оказывается мотив заговора. У Лермонтова это реальный заговор против Печорина с целью проучить «петербургского слётка», который думает, что «он только один и жил в свете, оттого что носит всегда чистые перчатки и вычищенные сапоги» [Лермонтов, 1948, с. 116]: предлагается вызвать Печорина на дуэль на шести шагах, но при этом не положить в пистолеты пороха и полюбоваться на то, как Печорин струсит. Позже, однако, условия меняются, но факт интриги остается неизменным (Вернер, ставший секундантом Печорина, говорит: «Против вас, точно, есть заговор...») [Там же, с. 124]). У Газданова же «русский писатель» Мария, как предполагает рассказчик, «страдал... особенной формой мании преследования... он был жертвой зависти, интриг и безмолвного литературного заговора, в котором участвовали самые разные люди» [Газданов, 1996, с. 556]. При этом мания преследования – лишь одна из странных девиаций, наблюдаемых у Марии; в целом эти особенности можно обозначить как мотивный комплекс «промежуточных состояний». Рассказчик с изумлением отмечает, например: «Он никогда не бывал по-настоящему пьян; но с таким же правом можно было сказать, что он никогда не был трезв; он неизменно находился в промежуточном состоянии, похожем на какой-то, ускользающий от точного определения, переходный момент алкогольной эволюции» [Там же, с. 556–557]. Другим проявлением этого «промежуточного локуса» становится щетина «русского писателя», которая сразу бросается в глаза рассказчику: «...человек с черно-седой щетиной на лице, всегда приблизительно одинаковой, так что получалось странное впечатление – можно было подумать, что он никогда не брился, но, в силу удивительной игры природы, его щетина не делалась ни длиннее, ни короче, как у покойника...» [Там же, с. 551]. Фактически, и саму экзистенциальную позицию Марии можно рассмотреть через призму этой «промежуточности»: журналист в каком-то смысле находится между литератором – и нелитератором; а такой «журналист», как Мария, между журналистом – и дилетантом. То же касается имени: с одной стороны, «русский писатель» мужского пола по имени Мария создает комичное впечатление, с другой – два известных литератора XX в. «легитимировали» это имя как мужское и «творческое» – поэт Райнер Мария Рильке и романист Эрих Мария Ремарк.

Этот мотивный комплекс наблюдается и у других героев: все они – «бывшие люди»: как мы уже упоминали, один из них «в свое время был актером, но очень

недолго» [Газданов, 1996, с. 554], другой – боксером, героиня – портнихой, тоже «в свое время». Теперь же они «в промежутке»: без профессии, но все же не люмпены. Для боксера и актера это промежуточное состояние наблюдается и в их любовных делах: героиню «с каждым из ее спутников связывало то, что они называли любовью» [Там же, с. 552]. И хотя она является подругой «известного русского писателя», два других мужчины проводят время «в постоянном ожидании счастливого случая, который позволит им занять место ее избранника...» [Там же].

Но, пожалуй, наиболее очевидным образом этот мотивный комплекс проявляется в том фрагменте рассказа, который интонационно отличен от всего остального повествования и, на наш взгляд, переводит нарративный регистр из рассказа о курьезе в философскую прозу. Композиционно рассказ делится на три разделенные части; данный «философский» фрагмент заканчивает первую часть (его начало: «Я их увидел еще раз...» [Там же, с. 554]) и делится на два эпизода. В эпизоде первом сам рассказчик идет пешком «из одного конца города в другой» (мотив перехода). Время действия тоже переходное – вечер зимнего дня, сумерки, переход к ночи. Находясь в «беззвучном движении сквозь снег и холод» [Там же], рассказчик теряет «точное представление» [Там же] о том, где он находится и когда это происходит. Перед нами кульминация «промежуточного», порогового состояния: внутренняя и внешняя, темпоральная и локальная. Во втором эпизоде рассказчик оказывается в привычном кафе, где и встречает знакомую компанию. Однако он видит их совершенно иначе, чем обычно: его измененное, промежуточное состояние определенным образом преломляет окружающий его мир: «...мне показалось, что они возникают в почти рембрандтовских сумерках, из неопределимого прошлого. Я подумал о том, что в них всех были какие-то элементы вечности... <...> И вдруг мне показалось, что я совершенно отчетливо услышал чей-то далекий голос, который сказал по-французски эту фразу: *Mais ils ne sont sortis de l'éternité que pour s'y perdre de nouveau*»<sup>1</sup> [Там же, с. 555]. В сущности, жизнь этих людей видится рассказчиком как своего рода страшный промежуток, окружаемый вечностью. Маркированность этого эпизода подчеркивается тем, что приведенная выше французская фраза повторяется и в третьей, заключительной части рассказа и становится отчетливым философским лейтмотивом произведения.

Есть ли подобный мотивный комплекс «промежуточных состояний» в лермонтовском шедевре? Думается, да. Вспомним, например, характерную печоринскую запись от 3 июня, где он спрашивает себя, зачем он столь упорно добивается любви молоденькой девочки, которую не хочет ни обольстить, ни взять в жены [Лермонтов, 1948, с. 98]. Или его «байроническое» признание княжне, которое строится по повторяющейся модели: «Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали – и они родились. Я был скромен – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен» [Там же, с. 101]. Модель везде одна: герой находился в состоянии (имел свойство) *X* – мир оттолкнул его / был несправедлив/жесток – герой трансформировал *X* в *Y*. В сущности, перед нами «промежуточное состояние»: герой не таков, как был раньше, но и не таков, как видел его мир, – он между, на границе, он маргинал, «нравственный калека» [Там же, с. 102], который, однако, не прекращает свою безнадежную борьбу. Особенно интересна здесь финальная острота, когда Печорин характеризует все им сказанное как эпитафию умершей половине своей души [Там же]; с оставшейся половиной он словно между жизнью и смертью, ни жив ни мертв. В признании от 5 июня он «подтверждает» свою «промежуточную» позицию, однако в несколько неожиданном ракурсе: «Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда

---

<sup>1</sup> Но они вышли из вечности, чтобы снова там потеряться (фр.).

приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя» [Газданов, 1996, с. 106]. Роль Печорина, таким образом, роль своего рода медиатора между счастьем – и несчастьем, жизнью – и смертью, иллюзиями – и отчаянием. Наконец, в открытом пассаже, написанном перед дуэлью, Печорин еще раз «признается себе» в своей «орудийной» роли, роли невольного посредника-марионетки между судьбой – и людьми: «Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» [Там же, с. 126]. Другая «промежуточная» метафора связана в этом же монологе с невозможностью для героя найти счастье – и «насыщение» – в любви: «Так, томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображенья, и ему кажется легче; но только проснулся – мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!» [Там же]. Герой, любя, находится в иллюзорном состоянии псевдонасыщения – и мука вечно-го пребывания между отчаянием и надеждой – его крест. В финале преддуэльной «исповеди» герой отчетливо понимает, что, умри он завтра, «не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно» [Там же]. Эта вторая печоринская «эпитафия» самому себе, подчеркивающая неизбежность промежуточного состояния и после смерти: при жизни – между счастьем и несчастьем, после смерти – между пониманием и непониманием.

Важную роль в обоих произведениях играет и мотив чести, связанный с мотивом иерархии – социальной (внешней, открытой) и духовной (внутренней, скрытой). В рассказе Газданова эти мотивы максимально полно раскрываются в эпизоде карточной игры. Рассказчику кажется удивительным, что «человек со щетиной и шляпой, которую он не снимал ни при каких обстоятельствах, пользовался и со стороны женщины, и со стороны ее спутников несомненным уважением, причина которого мне долго была непонятна» [Газданов, 1996, с. 552]. Здесь, таким образом, постулируется загадка, связанная с внутригрупповой иерархией (отметим, что право «быть в шляпе» и не снимать ее традиционно было прерогативой, подчеркивающей высокий статус). В споре о карточной игре «мужчина в шляпе» (который потом окажется «известным русским писателем») обвиняется в том, что он играл не так, как нужно. Женщина берет на себя его защиту и напоминает собеседникам, что «они оба ему в подметки не годятся и что они должны понимать его беспорное превосходство» [Там же, с. 553]; далее этот «аргумент превосходства» звучит еще раз: «...по ее словам, если даже допустить, что он играл действительно не совсем так, как следовало, то они, боксер и худой человек, не должны были забывать, что, соглашаясь сесть с ними за стол, он оказывает им честь, и они должны это ценить» [Там же]. Рассказчик в связи с этим формулирует свою аналитическую задачу: «Мне хотелось понять, чем объясняется это загадочное и несомненно иллюзорное превосходство человека со щетиной над его партнерами, настолько бесспорное, что они против этого не возражали» [Там же, с. 554]. Фактически, весь рассказ и представляет собой попытку ответить на этот вопрос.

Рассмотрим соответствующие мотивы у Лермонтова. Мотив иерархии буквально «пронизывает» «Княжну Мери»: от пассажа мечтающего о княжне юнкера Грушницкого («...признаюсь, я не желаю с ними познакомиться. Эта гордая знает смотрит на нас, армейцев, как на диких. И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?» [Лермонтов, 1948, с. 70]), до финального разговора Печорина с княгиней Лиговской (где та говорит: «Послушайте: вы, может быть, думаете, что я ищу чинов, огромного богатства, – разуверьтесь: я хочу только счастья дочери. Ваше теперешнее положение незавидно, но оно может поправиться...» [Лермонтов, 1948, с. 141]). Однако социаль-

ный аспект данного мотива кажется вторичным: на первый план, думается, выходит у Лермонтова аспект духовный. В каком-то смысле социальная стратификация «водяного общества», тонко описанная в «Княжне Мери», лишь первое приближение к предмету; писателя гораздо больше интересуют сложные душевные движения героев – и именно по способности или неспособности к таковым делятся герои и выстраивается духовная, скрытая иерархия повести. И если у Газданова рассказчик исследует загадку «человека со щетиной и шляпой», то весь «Герой нашего времени» есть исследование «тоненького, беленького» офицера Печорина, уровень внутренней сложности которого делает его героем «с загадкой», в то время как большинство других персонажей рассматриваются, скорее, как «одномерные».

Мотив чести также во многом «управляет» повествованием: защита чести княжны Мери на балу Печориным становится ключевым элементом их романа; задетая честь Грушницкого диктует ему желание проучить удачливого соперника; защищая честь женщины от клеветы, Печорин вызывает Грушницкого; наконец, именно «проснувшаяся» честь Грушницкого заставляет его согласиться на то, чтобы пистолет Печорина был перезаряжен, и тем самым приводит его к смерти.

Перейдем к следующему мотивному комплексу. Таковым, на наш взгляд, является комплекс женственности главных героев обоих произведений. Женственность газдановского персонажа выражается многообразно. Во-первых, это само имя «русского писателя» Мария – перед нами одна из типичных для Газданова катахрез. Во-вторых, его профессия – журналист женских журналов. В-третьих, его псевдоним «княжна Мэри». В-четвертых, сама любовь персонажа к женскому миру, максимальная погруженность в него (вспомним здесь лишь тщательные описания туалетов «княжной-журналисткой»). И в-пятых, финальный вывод рассказчика об истинной сути персонажа: «И если бы у моего бедного знакомого... хватило сил на последнее творческое усилие, то на серой простыне больничной койки, вместо окостеневшего трупа старого нищего, лежало бы юное тело княжны Мэри...» [Газданов, 1996, с. 560].

У Лермонтова главный герой порой вызывает мысли об андрогине. Прежде всего, своими «женскими» особенностями как внешности, так и мышления / поведения. Уже первое описание Печорина, данное Максим Максимычем («Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно» [Лермонтов, 1948, с. 14], отнюдь не подчеркивает мужественности героя; такой набор эпитетов приложим скорее к девушке или юноше. Парадоксальное соединение мужских и женских качеств становится устойчивой характеристикой героя: это и сочетание удивительной физической выносливости со слабостью и мнительностью («например, в дождик, в холод, целый день на охоте; все иззябнут, устанут, – а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветром пахнёт, уверяет, что простудился» [Там же]), и сочетание пугливости с бесстрашием («ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один-на-один» [Там же]). Второе описание, данное уже самим офицером-рассказчиком, также подчеркивает целый набор женских черт: от «стройного, тонкого стана» [Там же, с. 48] и манеры сидеть, «как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» [Там же], до особенной кожи («его кожа имела какую-то женскую нежность» [Там же]). Обращает на себя внимание также постоянный лейтмотив возраста героя; хорошо известно, что в «женском мире» этот вопрос имеет первостепенное значение. Максим Максимыч характеризует Печорина, как «молодого человека лет двадцати пяти» [Лермонтов, 1948, с. 14], рассказчик дает более сложную возрастную картину: «С первого взгляда на лицо

его, я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30» [Там же, с. 48]. Сам герой в «Журнале» дает себе еще более лестную характеристику: «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...» [Там же, с. 85]. Очевидно, что читателю преподносят мысль о преждевременно постаревшей душе в прекрасном и молодом теле (у Газданова, в сущности, картина обратная: парадоксальное сочетание вечно юной души – и «дряблого мужского тела» [Газданов, 1996, с. 560]).

Печорин, как это неоднократно отмечается, тщательно следит за своей одеждой. Характерен в этом отношении эпизод с черкесским костюмом, в котором Печорин выезжает на конную прогулку: «Мне в самом деле говорили, что в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы. И точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди: ни одного галуна лишнего; оружие ценное в простой отделке, мех на шапке не слишком длинный, не слишком короткий; ноговицы и черевички пригнаны со всевозможной точностью; бешмет белый, черкеска темно-бурая. Я долго изучал горскую посадку: ничем нельзя так польстить моему самолюбию, как признавая мое искусство в верховой езде на кавказский лад» [Лермонтов, 1948, с. 86]. Отметим здесь не только повышенное внимание к своему внешнему виду, но и несомненную оглядку на мнение окружающих.

Тема одежды вообще важна для Лермонтова; вспомним здесь лишь шинель Грушницкого или детальное описание туалета княжны Мери: «На второй было закрытое платье gris de perles; легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки couleur rose стягивали у щиколотки ее сухощавую ножку так мило...» [Там же, с. 70] (и у Газданова: «Очень элегантен, хотя несколько строг, ансамбль из черного крепдешина. Зеленые листья инкрустированы возле талии и по всему манто трау кар» [Газданов, 1996, с. 560]).

Думается, можно говорить даже о «кокетстве» самого Печорина. Эта тема задается уже при описании героя рассказчиком (сравнение с бальзаковой кокеткой). Далее сам Печорин признается в своем «Журнале»: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство?» [Лермонтов, 1948, с. 98]. Печорин кокетливо бравирует перед княжной своей странностью и своей циничностью («я рассказал ей некоторые из странных случаев моей жизни, и она начинает видеть во мне человека необыкновенного. Я смеюсь над всем на свете, особенно над чувствами: это начинает ее пугать» [Там же, с. 97]). Пожалуй, кульминацией его «кокетства» становится упомянутый выше исповедальный монолог перед княжной, где он признается в своем душевном увечье; напомним лишь ремарку перед ним: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко-тронутый вид...» [Там же, с. 101]. Наконец, герой так резюмирует свою беседу с Верой: «Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги; я в таком выгодном свете выставил ее поступки и характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной» [Там же, с. 104]. Перефразируя ироничную газдановскую формулу «скромный культурный блеск», в случае Печорина уместно, думается, говорить о «скромном кокетливом блеске».

Отдельно хочется отметить мотив высшей силы. У Лермонтова он очевиден в признании героем себя орудием судьбы; его вопрос в известном монологе «Какую цель имела на это судьба?...» [Там же, с. 106] оказывается риторическим, но это никак не умаляет его важности. Новелла «Фаталист» еще раз подчеркивает значимость этой темы. У Газданова же этот мотив очевиден во французской фразе о вечности, которую произносит таинственный голос: у читателя возникает вопрос, кто и с какой целью «вызвал» героев из вечности. Но на этот вопрос –

и на вопрос о смысле странной жизни юной княжны в теле «известного русского писателя» – ответа у Газданова нет. Кукловод существует – но не дает ответов марионеткам.

Еще одним общим мотивом является мотив фальшивого друга. У Лермонтова он дан очень ярко: это и пара Печорин – Максим Максимович (вспомним лишь их финальную встречу в новелле «Максим Максимыч»), и пара Печорин – Грушницкий (Печорин, будучи наперсником Грушницкого, «уводит» у него княжну), и наконец, пара Печорин – Вулич. У Газданова этот мотив реализуется в паре рассказчик – писатель Мария; с точки зрения последнего, рассказчик «был единственным человеком, который его по-настоящему понял и оценил» [Газданов, 1996, с. 558], и поэтому именно ему завещаются все рукописи. Очевидно, что это «понимание» «русского писателя» рассказчиком носит довольно своеобразный характер.

Вернемся к дихотомии «Dichtung und Wahrheit», которую мы затронули вначале. В ее основании – мотив «истинного бытия». Очевидно, это центральный мотив газдановской новеллы: именно выяснение «тайны» «человека в шляпе», его истинной и в высшей степени парадоксальной сущности и составляет главный финальный эффект новеллы. Важно при этом, что анализируемым (и безжалостно «деконструируемым») объектом становится «непризнанный гений» – «сакральный» образ эмигрантской культуры. Лермонтов, в целом, делает то же самое, но по отношению к «байроническому герою», столь же центральному и «сакральному» образу тогдашней русской культурной парадигмы. Его «истинное бытие» оказывается, пожалуй, столь же парадоксально (но все же не столь комично), как экзистенциальная сущность газдановского героя. Мы имеем в виду, во-первых, скрытую женственность Печорина, во-вторых, его внутреннее осознание себя как орудия, марионетки – при крайней внешней брутальности и свободе.

Подведем итоги. На наш взгляд, совпадения вышеперечисленных мотивов, мотивных комплексов и сюжетной структуры позволяет говорить об опоре Газданова на лермонтовский текст. Интересно отметить и оригинальность способа «маскировки» текста-источника: повтор заглавия (с минимальным несоответствием) – при внешних несоответствиях на поверхностном текстовом уровне.

### Список литературы

*Боярский В. А.* О некоторых лейтмотивах романа Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Исследовано в России: Электронный журн. 2001. № 6. С. 73–81. URL: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2001/006.pdf>

*Газданов Г.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1996. Т. 3.

*Красавченко Т. Н.* Лермонтов, Газданов и своеобразие экзистенциализма русских младоэмигрантов // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 27–49.

*Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1948. Т. 4.

V. A. Boyarsky

**Two unhappy princesses:  
«The Princess Mery» of Mikhail Lermontov  
and «The Princess Mery» of Gayto Gazdanov**

Considered in this paper is the hypothesis for the influence of Mikhael Lermontov's novel «The Princess Mery» on the novel by Gayto Gazdanov «The Princess Mery». An analysis is made



of the personage structure of the works: in Gazdanov's work it is a peculiar love quadrangle, consisting of three men (pseudo-writer Maria, pseudo-actor Marcel and pseudo-boxer Pier) who are competing for one woman. And as this is taking place, on the metalevel there is the story-teller who is trying to unravel the mystery of the pseudo-writer. We can see a similar structure in the novel by Lermontov: Pechorin plays the role of a pseudo-writer, Grushnitsky with his constant showing off behaves like a pseudo-actor, and the dragoon captain, whom Pechorin knocks down, is like a pseudo-boxer. On the metalevel there is an officer story-teller who is trying to solve the mystery of Pechorin's personality and who has published his Diary. Also considered is the type of a storyteller-analyst and his functions, the pseudo-writer's motives, those of conspiracy, honour, hierarchy, highest force, true reality, and insincere friend's motives: motivic complexes of «intermediate states» and «femininity».

*Keywords:* M. Lermontov, G. Gazdanov, «Princess Mary», influence, intertext, motive.