

Мирослав ДРОЗДА (Прага)

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА "ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ".

Miroslavi Červenkoví

Повествовательная структура "Героя нашего времени" (в дальнейшем ГНВ) обратила на себя внимание сразу после первого издания романа (в известной рецензии Белинского) и с тех пор не раз подвергалась анализу. На своеобразие нарративных приемов ГНВ указывал самый генезис текста, т.е. первоначальное опубликование нескольких глав в виде отдельных, самостоятельных текстов, из которых лишь несколько позже было создано (вместе с новыми частями) романное целое. В глаза бросалась композиционная игра, т.е. расположение глав романа в порядке, противоречащем хронологической последовательности. Резко заметными были и чередование "масок", в которых выступают повествователи, и чередование условно-документальных жанров.

В романе выступают три рассказчика: автор, Максим Максимыч и главный герой. Однако даже "автор" не представляет собою единой, неизменной "маски", а выступает в разных, противоречащих друг другу обликах. Сначала он заговорил как теоретик литературы и литературный критик (в предисловии к роману). Потом стал путешественником, который в рамках путевого очерка предоставляет слово свидетелю одной из историй главного героя ("Бэла"). После этого он выступил в роли наблюдателя унижительного поведения Печорина по отношению к этому свидетелю и сам создал портрет Печорина ("Максим Максимыч"). И еще он сыграл роль издателя чужой рукописи (в предисловии к журналу Печорина).

Отдельные "авторские" маски значительно отличаются друг от друга. Например, в предисловии к роману Печорин рисуется лишь в виде условного персонажа, а в главе "Бэла" (путем стилизации в форме путевого очерка) утверждается реальное существование его. Далее, выступая в роли путешественника, автор дает лирическое описание экзотического кавказского пейзажа, не скрывает своего интереса к экзотическим историям, и строго соблюдает хронологичность происходящего; однако, в роли рассказчика

главы "Максим Максимыч" (т.е. все еще в положении путешественника) он вдруг с едкой иронией отказывается от соблюдения правил жанра путевого очерка, и, находясь все в той же кавказской местности, где он лишь несколько часов тому назад вел себя как восхищенный, наивный иностранец, он становится чуть ли не старожилом, который настолько хорошо разбирается в местном быту, что он даже в состоянии объяснить отдельные явления его непосвященному читателю. Наконец, в Предисловии к роману автор выступает в роли прямого создателя данного произведения, а в предисловии к "Журналу Печорина" играет лишь роль его издателя, т.е. того, кто почти не вмешивается в текст, а осмелился только поставить свою фамилию перед чужим произведением и изменить фамилии действующих лиц.

У каждого из этих разнообразных рассказчиков имеется и своя особая аудитория: адресатом рассказа Максима Максимыча является автор; автор-путешественник обращается к читателю путевых очерков; Печорин пишет дневник исключительно для себя (автор подчеркивает, что именно в этом отношении дневник героя отличается от "Исповеди" Руссо, которая писалась с расчетом на публику). Кроме того, автор иногда обращается еще к одному, не совсем определенному "читателю", которого он обвиняет в шаблонно-традиционных взглядах, в непонимании авторских идей. Из иронического отношения к условной аудитории вытекает, собственно говоря, предположение о существовании реального, хотя и неназванного читателя, точка зрения которого на события и среду совпадает с авторской. Таким образом, повествование в ГНВ подвергается многостороннему остра-нению.

Данная нарративная игра обращает внимание читателя однако не только на повествовательную форму, т.е. на "субъект" текста; она в такой же мере касается и его "предмета" и, прежде всего, действия романа. Сюжет представляет собою не только цепь событий, но и определенный смысл, заключающийся в соотношении происходящего с системой жизненных норм, действующих для рассказчика или для слушателя, соответственно. Все зависит от того, какая норма с точек зрения говорящего или адресата подвергается нарушению. С точки зрения рассказчика, в противоположность слушателю, одно и то же событие может получить совершенно другой смысл. А события, которые воспринимаются условными участниками повест-

зования как сюжет, могут не считаться сюжетом в глазах реальных участников и т.п.

Взаимоотношениям между действием и нарративными точками зрения в ГНВ посвящена настоящая статья.

1.

Повествование в главе "Бэла" основывается на противоречии в точках зрения условных участников сообщения: рассказчика и слушателя. "Бэлу", как правило, называют путевым очерком со вставной сказовой новеллой. Новеллу рассказывает Максим Максимыч, а слушателем его является автор-путешественник. Роль автора по отношению к рассказываемой истории могла бы сводиться к простому описанию рассказчика и общей обстановки, в которой заслушивается его повествование: в таком случае роль автора оказалась бы по преимуществу обрамляющей. Автор-путешественник, однако, реагирует на историю о Бэле активно, высказывает собственные суждения о доминантах сюжета и об общем его смысле. Таким образом, повествование перерастает в спор по поводу самого смысла текста.

В главе "Бэла" автор предстает в виде путешественника, заинтересованного в экзотических переживаниях. Это выражается в его отношении к пейзажу, к местным жителям и к выслушанной им истории. В противоположность автору Максим Максимыч олицетворяет собою тип русских кавказских старожилов, отношение которых к среде горцев совершенно другое: они в одних случаях придерживаются одинаковых с горцами правил, в других - нет (они, например, не соблюдают закона родовой мести, не добывают невест при помощи похищения, и т.п.); в целом они считают правила жизни местного населения частью принципиально повседневной, неэкзотической реальности, стоящей ниже их собственного быта и его норм.

Из различий в точках зрения путешественника и старожила вытекают различия оценочного и стиливого порядка в реакциях двух рассказчиков на одни и те же факты. Для автора-путешественника характерны наивность, поверхностность знаний: он подходит к кавказской действительности не с точки зрения практического опыта, а с шаблонного представления, типичного для романтической и сентиментальной литературы и связанного с тяготением к поэтизации явлений кавказской жизни, которые для Максима

Максими́ча представляются обыденно-бытовыми. Максим Максимыч в диалоге с путешественником отрицает и "прозаизирует" его поэтизирующие представления и суждения. Например, когда автор высказывает предположение о том, что Бэла у Печорина "зачахла в неволе, с тоски по родине", Максим Максимыч немедленно охлаждает его пыл репликой: "Помилуйте, отчего же с тоски по родине? Из крепости видны были те же горы, что из аула, - а этим дикарям больше ничего не надобно". Ряд ошибок "автор" допускает также в суждениях о кавказской погоде и в общении с горцами.

С типичной для него романтической позиции "автор" относится и к предполагаемому им опыту Максима Максимыча в вопросах кавказской жизни: "Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку, - желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям ... Кругом народ дикий, любопытный; каждый день опасность, случаи бывают разные ..."

Заметны и различия в представлениях "автора" и Максима Максимыча о движущей силе в истории Бэлы, о герое действия. Внимание Максима Максимыча с самого начала направлено на Печорина, на его "странности". Для кавказского старожилы единственный виновник трагической судьбы Бэлы - это Печорин; его поведение до самого конца остается тайной для Максима Максимыча. Излагая реакцию Печорина на упрек, как он смог разлюбить Бэлу - в ответ петербургский денди дал полную автохарактеристику лишнего человека - Максим Максимыч расспрашивает автора-петербуржца о среде, формирующей таких людей, чтобы хотя в последствии разобраться в их поведении. Не вникнув в объяснения ("Штабс-капитан не понял этих тонкостей"), он, однако, приходит к явно неправильному выводу о том, что для такой молодежи образцом поведения служили англичане, зарекомендовавшие себя отъявленными пьяницами. Для Максима Максимыча Печорин является представителем необъяснимой чуждой силы, вторгающейся в тот мир, к которому принадлежит Бэла и который вполне обычен и понятен штабс-капитану. Эта чуждая сила рождает зло.

Характерны обстоятельства, при которых Максим Максимыч на время примирился с похищением Бэлы: он это сделал на основании суждения Печорина о кавказских нравах: "... он мне отвечал, что дикая черкешенка должна быть счастлива, имея такого мужа, как он, потому что *по-истине* (курсив мой, М.Д.) он все-таки ее муж, а что Казбич - разбойник, которого надо было наказать". Максим

Максимыч согласился с этим: "Сами посудите, что ж я мог отвечать против этого?" В таком толковании принятое в среде горцев нормы жизни не были нарушены, похищение девушки с их точки зрения само по себе не является сюжетом, оно - такое же обычное явление, каким является следующий после него счастливый брак. Вот почему Максим Максимыч с большим любопытством следит за дальнейшими попытками Печорина сломить сопротивление Бэлы и даже заключает с ним пари насчет срока, нужного для осуществления этой цели, будто речь идет о каком-то спортивном состязании. Когда Печорину действительно удастся наладить счастливую жизнь с Белой, Максим Максимыч принимает это за естественное окончание данной истории, хотя счастье любовников оплачено было жизнью отца Бэлы, изгнанием ее брата и горем Казбича. Лишь последовавшее за этим странное поведение Печорина, т.е. охлаждение его чувств к Бэле, не согласуется с представлениями Максима Максимыча о нормальной жизни; на это он начинает смотреть, как на непонятное нарушение нормы.

Совсем по-другому относится к этой истории его слушатель-путешественник. Он видит в ней не влияние чего-то "некавказского", а, наоборот, именно кавказскую экзотику, т.е. действие сил, являющихся чем-то чужим, особенным с точки зрения его "личного" мировоззрения. Проявлениями этих сил он считает, например, похищение или месть за поруганную честь. Поэтому для путешественника в истории Бэлы движущей силой является не Печорин, а Казбич со своей экзотической любовью к лошади, которая даже не позволяет ему обменять этого зверя на самую красивую девушку. Одинаково экзотической является месть Казбича за обиду, нанесенную ему Азаматом похищением лошади (Казбич мстит всей его семье).

Поэтому, слушая рассказ Максима Максимыча, путешественник ищет во всех основных моментах действия участие кавказского разбойника и расспрашивает о нем. Но Максим Максимыч в своих лаконичных ответах снижает значение Казбича для развития сюжета и отодвигает его на задний план, в тень Печорина.

Характерно окончание рассказа о драке на Кавказской свадьбе:

"- А что Казбич? - спросил я нетерпеливо у штабс-капитана.

- Да что этому народу делается! - отвечал он, допивая стакан чая, ведь ускользнул!

- И не ранен? - спросил я.

- А бог его знает! Живучи, разбойники!..."

Для Максима Максимыча важно не то, чем кончился эпизод для Казбича. Его волнует собственная недалекость, т.е. его сообщение о данном событии в адрес Печорина, что привело того к идее похищения Бэлы и обмена ее на лошадь Казбича: "Никогда себе не прошу одного: чорт меня дернул, приехав в крепость, пересказать Григорью Александровичу все, что я слышал сидя за забором".

Однако эта реакция Максима Максимыча в дальнейшем не уменьшает интереса путешественника к роли самого Казбича. Так, например, после сообщения Максима Максимыча о том, что Бэла и Печорин, объяснившись во взаимной любви, были счастливы, автор-путешественник сразу указывает на возможный источник "трагический развязки", ожидаемой им в связи с событиями в семье Бэлы ("Да неужели ... отец не догадался, что она у вас в крепости?"). Этим вопросом он заставляет Максима Максимыча рассказать о том, как Казбич убил отца Бэлы, а ему это дает основание для романтических, экзотизирующих заключений: "- Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил, - сказал я, чтоб вызвать мнение моего собеседника". Максим Максимыч соглашается с этим, но переводит данный факт из возвышенного плана (*вознаградил, отомстил*) в план бытового поведения: "Конечно, *по-истине* ... он был *совершенно прав* ..." (курсив мой, М.Д.), т.е. ничего из ряда вон выходящего не случилось.

До начала второй части истории Максим Максимыч соглашается с мыслью автора-путешественника: "что началось необыкновенным образом, то должно так же и кончиться". Однако каждый из них опять-таки находит это "необыкновенное" в чем-то другом.

Рассказ Максим Максимыча об охлаждении чувств Печорина к Бэле и о ее страдании не вызывает удивления у путешественника. Для него это не является чем-то особенным. Но для Максима Максимыча смысл всего случившегося сводится как раз к этому. Потому он и расспрашивает своего слушателя об источниках формирования "печоринских" натур. А тот не в состоянии объяснить сущности этого явления, лишь отмечает распространенность его в столичной среде. Сам он не прерывает рассказ Максима Максимыча также и потому, что на сцене вновь появляется Казбич, т.е., с его точки

зрения, основной динамический персонаж действия. И когда Максим Максимыч в своем рассказе доходит до попытки похищения Бэлы и смертельного ранения ее Казбичем, путешественник только мимоходом спрашивает, выздоровела ли она, а потом сразу переходит к своему любимому персонажу: "— Да объясните мне, каким образом Казбич хотел ее увести?" Однако для Максима Максимыча такой вопрос даже теперь не представляет особого интереса, так как в самом факте ничего необыкновенного, связанного с аксиологической сферой нет: "— Помилуйте! да эти черкесы известный воровской народ: что плохо лежит, не могут не стянуть: другое и не нужно, а все украдут ... уж в этом прошу их извинить! Да притом она ему давно-таки нравилась". На фоне идейного плана "автора", этот ответ звучит чуть ли не цинично. Характерно, что в ответе Максима Максимыча даже мельком не прозвучала тема, которая прежде всего волновала путешественника, и которая в рассказе о данном эпизоде должна была затрагиваться: тема мести!

В рассказе о смерти Бэлы Максим Максимыч последовательно придерживается своей концепции, "своего" сюжета: "Нет, она хорошо сделала, что умерла! Ну, что бы с ней случилось, если б Григорий Александрович ее покинул? А это бы случилось, рано или поздно". И размышляя о расхождении характера Печорина с аксиологическим сознанием собственной среды, он свои предположения дополняет следующей характеристикой Печорина в момент соболезнования: "... он поднял голову и засмеялся ... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха".

Однако интерес путешественника к Казбичу проявляется и в конце рассказа. Сначала он спрашивает о дальнейшей судьбе Печорина, на что получает эпизодического типа информацию. Но ему этого мало; через некоторое время он еще раз возвращается к судьбе Бэлы — разумеется, опять в связи с Казбичем: "А не слышали ли бы, что сделалось с Казбичем". Ответ Максим Максимыча равнодушный и неопределенный. Для него Казбич даже после убийства Бэлы не стал героем первостепенной важности!

Таким образом, в "Бэле" повествование строится так, как будто автор в маске путешественника не в состоянии правильно понять суть событий и узнать настоящего героя — хотя это главный герой всего романа. Следует дождаться той минуты, когда Печорин как-то сам, помимо воли "автора", попадает в его поле зрения

и полностью овладеет им.

В этом отношении автора как будто опередил Максим Максимыч, не страдающий литературными предрассудками тогдашних путевых очерков, которые включали действие в структуру противоположную структуре авторского мира. Руководствуясь безошибочным чутьем, Максим Максимыч открыл в истории Бэлы столкновение двух реальных, но несовместимых миров. Один из них он понимал, тогда как другой оставался для него тайной.

Раскрытие этой тайны стало задачей последующих глав романа и, главным образом, "Княжны Мери". Однако от характерных для "Бэлы" нарративных точек зрения и, прежде всего, от маски путешественника, которого гораздо больше интересует кавказский разбойник, чем петербургский денди в офицерском мундире, нельзя было непосредственно перейти к дневнику этого героя. В произведении необходима была такая форма повествования, в ходе которой Печорин мог бы окончательно привлечь к себе внимание автора, где снимался бы барьер, отделяющий идейный мир героя от социально-идейного мира рассказчика. Таково повествование в главе "Максим Максимыч".¹

Нарративная игра, проблематизируя центральную роль героя в сюжете, не только внушает впечатление, что главный персонаж встал в центре повествования помимо воли автора, по какой-то независимой от него причине. В то же время в ней демонстрируется возникновение - на глазах читателя - романа из не-романных слагаемых, в виде "вторичного" продукта произвольного, обусловленного самой реальностью стечения небеллетристических жанров. В "Бэле" этот жанрово-семантический жест стал настолько очевидным, что остальные главы подчинились ему естественным образом, хотя другими своими характеристиками они противоречили друг другу и этим как будто разрушали романную цельность текста.

2.

В отношении места и времени действия "Максим Максимыч" является непосредственным продолжением "Бэлы". Автор продолжает путешествовать по Кавказу. Остановившись во Владикавказе, он вновь встречается с штабс-капитаном. Однако характер повествования резко изменился, причем сразу, начиная с первого абзаца:

Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владикавказ. Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет".

Такой начальный иронический аккорд направлен, прежде всего, против сентиментальной и романтической традиции путевых очерков. Вместе с тем становится очевидным расхождение с характером авторского повествования в "Бэле". Именно там ведь встречаются характерные для сентиментально-романтического путевого очерка "описания гор" и даже "возгласы" и "картины", которые, с одной стороны, в лермонтовском тексте всегда "выражают" и "изображают" что-то определенное, но, с другой стороны, отличаются чертами поэтизирующего лирического описания. От них в "Максиме Максимыче" не осталось и следа.

С этим связан и другой важный момент. В "Бэле" преобладает стилизация непосвященности и наивности. В "Максиме Максимыче" же автор отбрасывает эту маску и неожиданно выступает в роли хорошего знатока местного быта, который способен объяснить непосвященному читателю местные реалии (например, слово "оказия"). Он теперь уже на равных правах со своим спутником, как будто со времени их последней встречи прошло не двое суток, а время длительного "кавказского" опыта.

Отношения автора к штабс-капитану тоже резко изменились; они теперь лишены любознательности, характерной для рассказчика "Бэлы" ("Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историю ...). Автор констатирует: "Мы молчали. Об чем нам было говорить? ... Он уже рассказал об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать ..."

В "Бэле" автор по отношению к предмету рассказа выглядел менее компетентным, чем Максим Максимыч. Теперь они смотрят на кавказскую среду с одинаковой трезвостью. Но автор, сверх этого, проявляет знакомство со средой, о которой Максим Максимыч не знает почти ничего, т.е. с образом жизни и мышления светской петербургской молодежи: он сам ведь является выходцем из нее.

В "Бэле" текст строится в виде потенциального противопо-

ставления двух нарративных точек зрения - романтически-экзотической и семейственно-бытовой; в результате, повествовательный монолог переходит в диалог. В "Вэле" Максим Максимыч являлся партнером автора-путешественника; тот называет его "мой собеседник" или "мой спутник". В "Максима Максимыче" он больше не является "собеседником", и поэтому здесь вместо диалога двух рассказчиков преобладает монолог единственного субъекта - автора.

В отношении автора к Максиму Максимычу изменилось не только то, что он больше не ждет от него "историек". В "Вэле" автор называл Максима Максимыча "штабс-капитаном", "старым кавказцем", "старым воином", т.е. опытным и, в соответствии с его званием, достаточно компетентным, авторитетным человеком. В "Максима Максимыче" выражение "старый кавказец" превратилось в "старик" (3х), "мой старик" (1х) и даже в "бедный старик" (2х); простое "штабс-капитан" появилось лишь один раз; другой раз к нему прибавилось определение "добрый" ("добрый штабс-капитан"); такого же типа выражение "добрый Максим Максимыч". Вместо опытности, компетентности и авторитетности на первом плане теперь старость, и слабость, достойные сожаления.

Рассказчик обменял уважение и партнерство по отношению к Максиму Максимычу на снисходительность, скрытую под покровом филантропической жалости. Это связано с новой его жанрово-нарративной маской, определяющей характер повествования в этой главе. Мы уже приводили слова Б.М.Эйхенбаума, назвавшего "Максима Максимыча" "дополнительным к 'Вэле' очерком". Слово "очерк" характеризует не только действие, т.е. "событийность всевозможных случайных встреч, приездов и отъездов и т.п."², но и типичную для очерка нарративную точку зрения, а именно познание неофициальной местной социальной реальности как этически однородной с ценностным миром официальной реальности, исходной для рассказчика. Очерк подходит для открытия новой социальной территории и для вывода о том, что она - вопреки своей неофициальности, своему более "низкому" статусу - одинаково человечна.

В "Максима Максимыче" Лермонтов строит повествование именно на этой сентиментально-филантропической тенденции жанра. "Максим Максимыч" - это рассказ о том, как молодой жестокий столичный денди своим поведением обидел старика, с которым он когда-то (при других обстоятельствах) дружил и вместе пережил ряд драма-

тических событий. Стремясь к сентиментальному эффекту, рассказчик повторяет и "нагнетает" одно и то же исходное положение: напрасное ожидание Максимом Максимычем Печорина. Он показывает горькое разочарование старика (включая еле сдерживаемые слезы и т.д.) и заканчивает свой рассказ одинаково шаблонно: сентиментальным рассуждением о разном действии потери идеалов на молодых и на старых людей.

Связь филантропической нарративной маски с типичной для очерка сюжетностью сказывается и в том, каким образом рассказчик вовлекается в действие, т.е. во встречу Максима Максимыча с Печориным. Хотя в течение всего повествования рассказчик продолжает жалеть "бедного старика", для Максима Максимыча он становится представителем именно того чужого слоя, в состав которого входит и Печорин, нанеший старому кавказцу жестокую обиду. Именно из принадлежности рассказчика к этому слою вырастает его интерес к журналу Печорина, который зародился именно в ту минуту, когда Максим Максимыч в знак своего разочарования в забывчивом друге хочет избавиться от печоринского текста, как документа прежней его дружбы. Поэтому Максим Максимыч начинает относиться к рассказчику холодно, как будто он в противоречии между его искренней заинтересованностью в судьбе штабс-капитана, с одной стороны, и любознательным отношением к журналу Печорина, с другой, рассмотрел или скорее почувствовал, что место рассказчика в чужом, официальном мире.

Литература по Лермонтову (в особенности пособия для учащихся) часто использует филантропические тона главы "Максим Максимыч", чтобы доказать гуманности и народности поэта. Мы не намерены оспаривать такие толкования. Однако даже маску автора-филантропа нельзя принимать дословно, поскольку она дана в ГНВ с таким же привкусом некомпетентности, каким в "Бэле" отличается маска сентиментального путешественника.

В "Бэле" кавказский опыт Максима Максимыча обнажал иправлял романтическую иллюзию рассказчика. В "Максиме Максимыче" шаблонному мышлению рассказчика противоречат самые факты, появляющиеся как будто произвольно и неожиданно, помимо его воли и ожидания. Именно таким путем в его поле зрения появился Печорин, о котором он в связи с историей Бэлы составил "не очень выгодное понятие", и который для него не являлся героем перво-

степенной важности (лишь "некоторые черты в его характере показались мне замечательными"). Поэтому части повествования, имеющие важное значение для романа в целом, т.е. портрет Печорина и приобретение его дневников рассказчиком, даны в виде эпизодов, второстепенных с точки зрения истории Максима Максимыча, лишь сопровождающих филантропический рассказ о том, как Печорин обидел старого кавказца.

Портрет Печорина, исходящий из однородного возрастного, социального и культурного опыта рассказчика и героя, образует в романе переход от не вполне компетентной точки зрения Максима Максимыча к дневниковой автохарактеристике Печорина. Приобретение дневника представляет для рассказчика приобретение большей части звеньев из "длинной цепи повестей", т.е. романа. Однако в рамках рассказа о Максиме Максимыче рассказчик скорее умалчивает, чем подчеркивает значение этого своего приобретения, что отвечает духу замечания, сделанного им в начале главы, а именно, что он "для развлечения... вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Веле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей..." Таким образом, он понял "романную" роль своего героя лишь задним числом, когда уже кончился эпизод встречи Печорина с Максимом Максимычем, а вместе с ним кончилась и роль сентиментального филантропа.

В "Максиме Максимыче" игра в зарождение романа о "герое нашего времени" из нероманных частей прибавила к путевому очерку и сказовой новелле еще и филантропический очерк. Появилась еще одна нарративная маска, выражавшая неполную компетентность рассказчика по отношению к центральному персонажу; а тот больше сам напрашивался в герои, чем получал такой "стаж" со стороны рассказчика. Этим роман продолжал формироваться как будто непроизвольно, по прихоти самой реальности, заполнившей по стечению обстоятельств кругозор повествующего субъекта фигурой человека, которого он не думал принимать в герои.

3

За "Максимом Максимычем" следует "Журнал Печорина", автоанализ и автохарактеристика героя. После сомнений в сюжетной роли героя Печорин сам становится в центр мира, и его взаимоотношения с другими персонажами больше не даются сквозь искажаю-

жую призму сознания "непонимающего" докладчика; рассказчик теперь располагает неограниченной свободой самораскрытия.

Однако нарративная игра, определявшая характер первой и второй глав романа, на этом не кончилась. Лермонтов и здесь применил особый композиционный прием, усиливший напряжение между двумя жанровыми планами текста - документальным и романым. "Журнал Печорина" состоит из "Тамани", "Княжны Мери" и "Фаталиста". Но "Тамань" включена в первую часть ГНВ, тогда как "Княжна Мери" и "Фаталист" образуют вторую. Таким образом произошло разделение определенного документального жанра (дневника) и присоединение отключенной части к документальным жанрам другого типа (к путешествию и к филантропическому очерку). Благодаря этому композиционному приему отдельные части (главы) выступают не только в роли, соответствующей их номинальному жанру (дневнику), но и в роли компонентов другого, более высокого целого, т.е. романа, принципиально отличающегося от простой последовательности нескольких документов.

Тогда как при помощи этого приема раскрывалась роль документа на службе романа, повествовательная точка зрения самого "журнала Печорина" построена по противоположному принципу: миропонимание героя, его точка зрения вырастает из литературы и ищет себе применения на практике, в быту. Такое обусловленное определенными идеологическими и эстетическими шаблонами отношение автобиографического героя к реальности построено по этим шаблонам. Реальность, однако, построена по-другому и повествование, поэтому, описывает не только применение концепции героя на практике, но и противоречащие шаблонным взглядам факты, показывая, таким образом, неполную компетентность даже автобиографического рассказчика по отношению к предмету повествования.

В "Тамани" Печорин рассказывает о поведении местных контрабандистов, вызвавшем его любопытство, и о неожиданных практических (отрицательных) последствиях этого любопытства. Речь идет о вмешательстве рассказчика в чуждый ему мир. В этом отношении "Тамань" близка первым двум главам ГНВ, в которых также представлены последствия действий Печорина в чужой среде. Разница состоит лишь в том, что теперь описание причиняемого этими действиями зла дает герой сам, т.е. что впервые поведение его из предмета не вполне компетентного наблюдения извне становится

предметом автореферата.

Однако даже теперь источник зла не раскрывается. В "Бэле" и в "Максиме Максимыче" это оказалось невозможным потому, что рассказчику недоставало предпосылок для познания героя; он или являлся выходцем из другой социальной среды (Максим Максимыч в роли рассказчика истории Бэлы), или походил к событиям с определенным шаблонным идейно-литературным ожиданием (романтическое путешествие, филантропический очерк). В "Тамани" в такое положение попал сам Печорин - в роли рассказчика и героя в одном лице. Его ошибки в контактах с контрабандистами вытекают не из отсутствия в его сознании какого бы то ни было представления об их мире, а, наоборот, из того, что он по отношению к ним руководствуется довольно определенными взглядами, которые, однако, на проверку оказываются ошибочными, неадекватными. В результате, поступки героя приводят к событиям неожиданным и вредным для других участников действия.

Работы, посвященные ГНВ, отметили литературность в подходе Печорина к девушке из хибарки контрабандистов, сказавшуюся в представлении о героине, как о комбинации персонажей Жуковского ("Ундина") и Гете (Миньона из "Вильгельма Мейстера"). По примеру Жуковского Печорин воспринимает и описывает и пейзаж. А казацкий слуга Печорина образует определенную фольклорную параллель к точке зрения героя: к печоринской литературной таинственности и романтичности он, повторяя местное предание, прибавляет таинственность сказочную: в его понимании хибарка контрабандистов - дом "нечистой силы".³

Таким образом, в "Тамани" Печорин пытается подчинить реальность литературному шаблону. Его "литературное" поведение, однако, бросает его в гущу практических отношений, которые не имеют ничего общего с таким шаблоном; не поддаются ему и именно своей неожиданностью, непредсказанностью противоречат ему, представляя "настоящую действительность".

Нарративная точка зрения автобиографии (т.е. дневника) в "Тамани", наряду с повествовательными приемами в других главах ГНВ, сигнализирует о документальности, достоверности. Однако в понимании Лермонтова даже документальный жанр, ставший модным и попавший в сферу художественного сознания эпохи, не застрахован от влияния литературного штампа.

В "Бэле" и в "Максими Максимыче" Печорин выглядел таинственным, потому что кругозор рассказчиков не позволял им раскрыть мотивы поведения героя или значение его роли в событиях. Эта таинственность являлась источником демоничности персонажа. В "Тамани", поступки Печорина приводят к таким же фатально-отрицательным последствиям, к каким они привели в "Бэле" и в "Максими Максимыче", а потому также могут выглядеть демоническими. Вместе с тем, однако, именно здесь начинается разоблачение печоринского демонизма. Исходящее от героя зло имеет своей причиной не только его независимую, демиургическую, не находящую для себя положительного применения волю, но также и - в не меньшей мере - незнание им жизни, обусловленное зависимостью его от литературной моды.

Намекая на неполную компетентность демонического разума героя по отношению к реальности, который он не в состоянии объяснить, "Тамань" подготавливает вторую часть романа. Полное развитие противоречия между демоническим разумом и находящейся вне его кругозора реальностью дано в "Княжне Мери".

Прежде чем перейти к анализу повествования в этой главе, следует, однако, отметить еще одну особую черту "Тамани". Лермонтов включил главу "Тамань" в "Журнал Печорина"; однако характер ее не вполне соответствует жанру дневника. По В.М. Эйхенбауму "'Тамань' и 'Фаталист', во-первых, не подходят под понятие 'журнала' (т.е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из 'журнала', а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т.д.". Одна лишь "Княжна Мери" "представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу".⁴

Дневник - последовательность отдельно возникающих, отмеченных самостоятельными датами записей; он также может представлять собою цепь разных, постепенно меняющихся установок говорящего, в составе которых последующая установка может противоречить предшествующей и т.д. Главе "Тамани" недостает этого качества дневника, т.е. прерывистой упорядоченности хронологических записей; она даже не нуждается в такой структуре. Здесь все происходящее имеет характер цепочки хотя и непредвиденных, но связанных последствий одной реакции героя на незнакомую реальность, т.е. характер цельного события. Вопреки этому включение "сюжетной новеллы"

в журнал Печорина не выглядит неестественным (отмеченное В.М. Эйхенбаумом противоречие - не вывод, сделанный из читательского отношения к тексту, а результат научного анализа): здесь иллюзия "дневника" вызвана автобиографичностью рассказа.

В отличие от этого в "Княжне Мери" заложенные в жанре дневника возможности использованы полностью.

4

Дневник - общение с самим собой. Коммуникативная ситуация дневника не рассчитана на присутствие других людей, публики. Поэтому любое опубликование настоящего, нефиктивного дневника создает дополнительную, совершенно новую коммуникативную ситуацию, становясь источником напряжения между исконным и новым адресованием текста. Второй адресат, публика, присутствует здесь, так сказать, *per nefas*, тайно. Использование формы дневника в беллетристике переворачивает эти отношения. Реальная аудитория, к которой обращается художественная проза, это как раз исключаемая жанром дневника общественность, публика; а первоначальный адресат дневника, его "я", субъект - лишь условное, фиктивное лицо. Таким образом, дневниковое сообщение превращается в коммуникативную игру. Противоречия коммуникативной ситуации "дневника в беллетристике" становятся источником нарративных эффектов. В "Княжне Мери", однако, Лермонтов использовал не только эти возможности.

Дневник, с одной стороны, описывает события по принципу хронологической последовательности и параллельности (смежности), независимо от внутренних причинно-следственных связей. Эта черта позволяет художественной прозе скрыть в форме дневника цельность сюжета под маской непринужденности.

С другой стороны, совершенно противоположные возможности заложены в темпорально-композиционном строе этого жанра. Дневник - последовательность отдельных, отмеченных самостоятельной датировкой сообщений. В таком тексте общение с самим собой основано на возможности функционирования записей в роли не только сообщения о случившемся, но и отгадки будущего, причем каждая новая запись может стать сравнением предсказания с реальным ходом и результатом события.

Таким образом, в форме дневника заложена возможность напря-

жения, во-первых, между замыслом действия и его настоящим ходом, а, во-вторых, между внутренней спаянностью и внешним стечением эпизодов. В "Княжне Мери" использованы обе эти возможности.

Первая тенденция сказалась в отношении Печорина к Мери, предмету его любовной интриги. Вторая - в отношении к Вере, женщине, которую он когда-то любил и продолжает любить, и которая неожиданно вновь входит в его жизнь, принося с собою тяжесть давнего и горестного любовного чувства, Вера появляется именно в минуту, когда Печорин разыгрывает свою игру с княжной; дневник же чередует записи, фиксирующие развитие этой игры в любовь, с записями о возобновленных отношениях героя с Верой. Таким образом, подчеркнута параллельность и, вместе с тем, противоположность этих двух связей.

В записях, посвященных княжне и Грушницкому, Печорин рассказывает о событиях, сравнивая их со своими предсказаниями и записывая новые замыслы и планы, которые он потом опять может сопоставлять с их практическим осуществлением. Его предсказания опираются на повторяемость характеров, поведения и положений в обществе определенного типа, на общий жизненный опыт рассказчика; поэтому и частое чередование с психологическим и нравственным раздумьем. В этом отношении "журнал Печорина" - смесь рефлексий, предсказаний и рассказа о случившемся; он - постоянное сопоставление этих слагаемых.

Такая коммуникативная ситуированность повествования соответствует мировоззренческим установкам героя и характеру приводимого им в движение действия. Печорин смотрит на собственную жизнь как на определенное взаимоотношение детерминированности и свободы. Он детерминирован постольку, поскольку мир не дает ему простора для положительных, сверхлично значимых поступков (см. размышление его "... верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... но я не угадал этого назначения..." и т.д.). С точки зрения этой основной потери ему незачем ждать от мира чего-либо нового, все заранее известно. Психическим проявлением этого состояния является скука.

Разумеется, даже в такой ситуации герой чувствует в себе эти "силы необъятные" и, поэтому, стремится к действию. Перед ним открывается простор двойного рода. Одна сфера - это действие

в чужой по сравнению с его исходным миром среде, которая построена по особым, неизвестным героям правилам. Поступки Печорина в чуждом ему пространстве, а также противопоставление его нравственному строю трюйкой "естественной" среды (кавказских горцев, простых людей вроде Максима Максимыча, таманских контрабандистов) описаны в первой части романа ("Бэла", "Максим Максимыч", "Тамань").

Вторая сфера действия Печорина - его собственная социальная среда. Об этом повествует "Княжна Мери". Так как здесь, с точки зрения Печорина, невозможна наделенная смыслом практика, единственное поле самоутверждения героя - это деятельность, понимаемая как определенная игра. Это игра по образцу драматического действия, в котором герой выступает одновременно в ролях автора и актера: он выдумал интригу и по собственному плану одновременно играет свою роль и выдумывает сюжетные ходы вплоть до окончательной развязки. Речь идет именно об игре, так как цель героя не практическое изменение реальности, а лишь проверка собственного ума, его превосходства над другими людьми, испытание силы собственного предвидения. Его преимущество по сравнению с другими участниками разыгрываемого им действия состоит в том, что он в качестве "автора" заранее обдумывал все варианты присуждаемых другим ролей и свои собственные реакции.

Его роль по отношению к другим персонажам похожа на роль полководца, задумавшего и проводящего стратегическую игру. Характерно, что Печорин в одном месте (после трагического отъезда Веры) сравнивает самого себя с Наполеоном, а в другом месте определяет свое отношение к жизни как стратегию перманентной войны: "... я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда на-стороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, - вот что я называю жизнью".

Поэтому основную нарративную установку "Княжны Мери" можно определить как описание событий с точки зрения их стратегической предсказанности. Оттого так часто в рассказе Печорина встречаются слова, выражающие отгадку, угадывание и т.п.⁵ В его взаимоотношениях с Грушницким то и дело встречается тема пари⁶, т.е. опять

тема отгадывания будущего и спора о правильности отгадки.

Печорин доминирует в действии не только потому, что он сам вызвал его и управляет им, но еще и по другой причине: тогда как он проводит именно игру, другие участники не знают об игровом характере действия и реагируют на поведение Печорина как на практические поступки, влияющие на их жизненную судьбу. Это дает Печорину превосходство над ними: тогда как они действуют спонтанно, реагируя на его поступки *ad hoc*, не подозревая о дальнейших последствиях их, он предвидит именно это и может играть со своими партнерами, как кошка с мышью. Дневниковая форма рассказа точно выражает это напряжение между спонтанным ходом событий и их стратегическим предвосхищением.

Однако противоречие между игровым подходом героя к интриге и практической установкой других участников ее является одновременно и источником его слабости. Из их практической реакции на его поступки вырастает требование, чтобы поведение его соответствовало их собственному поведению, т.е. чтобы он сделал практические выводы из разыгранного им конфликта. А выполнение этого требования знаменует собою конец суверенной стратегии, положения полководца.

Разумеется, Печорин не в состоянии прекратить игру, не доведя других участников ее до ситуации, которая прямо угрожает их нравственному и физическому существованию. Эта угроза, однако, в свою очередь усиливает происходящее помимо воли героя испытание жизнью, заставляя его, наконец, действительно сделать выбор между основными ценностями собственной аксиологической системы.

Гамма этих ценностей состоит из трех слагаемых: жизни, чести, свободы, причем самой высокой ценностью является свобода. Отношения Печорина к Грушницкому приводят его к выбору между жизнью и честью, отношения с княжной - к выбору между честью и свободой. В первом плане Печорин добивается чести ценою убийства, во втором свободы в бесчестии. С его точки зрения, однако, это не поражение, так как в обоих столкновениях он получает ожидаемый им выигрыш. Он остался демиургом.

Разумеется, демиургом он является лишь в рамках определенного противоречия, раскрытие которого приводит к познанию границ его как бы неограниченной суверенности. Предвиденное и раз-

ыгранное им действие всегда доходит до точки, где окончательная судьба замысла героя решается - при помощи азартной ставки. Азартная ставка, однако, создает ситуацию, решить которую не в состоянии ни один из участников игры: здесь "игрок играет не с другим человеком, а со Случаем"⁷.

Незадолго до дуэли с Грушницким Печорин узнает о том, что она должна быть неравной, т.е. что ему она должна стоить жизни, а его сопернику ничего. В качестве контратаки он, однако, выбирает не разоблачение мошенничества, а метание жребия, т.е. ставку жизней соперников на карту Случая. Метания жребия он добивается, а мошенничество соперника он разоблачает лишь в ходе самой дуэли, уже после того, как Грушницкому не удалось убить его.

В таком же плане Печорин обдумывает и решает и свое отношение к княжне. В его сознании альтернативе прочной связи с любимой женщиной противопоставляется опять идея азартной игры: "Я готов на все жертвы, кроме этой (брака, М.Д.); двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... Но свободы своей не продам".

Таким образом, смысл стратегически продуманной жизни раскрывается в азартной ставке, в ходе которой судьбу человека решает Случай. Лермонтов сделал дневник адекватной повествовательной формой этой установки, этой парадоксальной силы-слабости стратегического ума лишнего человека.

В ходе рассказа об отношении Печорина к княжне Мери по-своему повторилось противоречие, на котором основан сюжет "Тамани": вызванное героем действие получило непредвиденный ход. В данном случае, однако, способность успешного предвидения в родственной герою социальной среде - одна из определяющих черт его облика; поэтому победа "реальности" (=непредвиденного) над иллюзорными чертами его миропонимания тем более значительна и убедительна. Разумеется, герой сам себе не признается в поражении, заслонив ограниченность своей власти над людьми способностью поставить собственную жизнь и честь на карту Случая. Но, добавим к этому, в этой операции он также и прав: прав постольку, поскольку он в самом деле, не боясь сделать такую ставку, становится хозяином своей судьбы. Он умеет отстоять высшую ценность своей аксиологии - свободу.

Рядом с этой сюжетной линией "Княжны Мери" тем большее значение приобретает другая нарративная тенденция дневника, а именно рассказ о событиях, протекающих помимо воли пишущего, в порядке простого стечения разнородных эпизодов. В повествовании в качестве "непроизвольной" (на самом деле последовательно используемой и регулярно чередующейся с частями первой сюжетной линии) противоположностью к печоринской демонически-демиургической игре с княжной Мери и с Грушницким всплывает и развивается история Веры.

Дело не только в том, что новое появление Веры в жизни Печорина неожиданное, и что эпизоды этой вновь воскреснувшей связи вплетаются в рассказ о княжне Мери как-то "вне плана". Самое отношение Печорина к Вере - прямая противоположность любой стратегии. Начиная с первого известия о ее приезде, в высказываниях Печорина о ней преобладает чувство неуверенности. Вера не является для него предметом ни предвидения, ни игры, а, наоборот, вызывает в его душе вопросы, на которые у него не хватает однозначного ответа.⁸ Свой любовный разговор с Верой он описывает как один из тех, "которые на бумаге не имеют смысла, которые повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение их звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере". Спонтанность его отношения к Вере сказалась также после первой встречи с ней во время поездки Печорина на лошади в вольную степь "без нужды и цели"; эта встреча с природой как стихией - следствие волнения, вызванного возобновлением давней любовной связи.

Во взаимоотношениях Печорина с Верой инициатива исходит от Веры; Печорин подчиняется ей без сопротивления. И кульминационное событие их любви, ночная встреча любовников, происходит по ее инициативе и плану. Получив приглашение Веры к ночной встрече, Печорин говорит себе: "... наконец-таки вышло по-моему". Однако ни о каких планах или замыслах по этому поводу не свидетельствует ни его зафиксированные в дневнике мысли, ни его поведение; при этом для своих поступков по отношению к княжне и к Грушницкому он составляет целые сценарии. Зато из отношения Веры к нему видно, что для нее (для нее одной!) он во всем предсказуем. Сам он записывает: "... это... женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими слабостями, дурными

страстями..." Она же пишет ему в прощальном письме: "... я про-
никла во все тайны души твоей..."

Именно потому, что Вера досконально знает его, Печорин не в силах понять, почему она все же любит его. Однако в последнем письме Веры к нему встречается фраза: "... я пожертвовала собою, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, независящую ни от каких условий". В этой фразе названа ценность, отсутствующая в аксиологической системе Печорина: любовь. Здесь признается женщина, в прошлом бывшая объектом такой же демонической стратегии, какая теперь направлена на княжну Мери; и эта женщина "отгадывает" Печорина в такой же степени, в какой он отгадывает поведение своих жертв. И, вопреки этому, она продолжает любить его, любить в нем то, что является "особенным" и что звучит в его голосе как "власть непобедимая"; это те качества, которые сам он назвал "силами необъятными", проявлением "назначения высокого". Вера любит в нем его "высокое назначение" вопреки его падению: Печорин для нее - несчастный демон ("ты был несчастлив, и я пожертвовала собою").

В.М. Эйхенбаум сделал по поводу "Княжны Мери" следующее замечание: "Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы - 'Журнал Печорина'; включение 'Тамани' и 'фаталиста'... заставило Лермонтова дать особое заглавие дневнику..."⁹

Эйхенбаум, по нашему мнению, не вполне учитывает доминирующей нарративной установки "Княжны Мери". Внимание рассказчика в ней сосредоточено на задуманной и разыгранной им интриге, главным объектом которой является именно княжна Мери, а субъектом - его предвидящая воля. Она же является основной точкой зрения рассказа. В этом отношении история Веры - неожиданное осложнение, примесь жизненного случая, прибавленная к основному действию скорее по жанровым правилам дневника, чем по своему влиянию на основную интригу. Поэтому конец рассказа о Вере предшествует последнему аккорду главы, т.е. заключительной встрече Печорина с Мери; и он дан в намеренно сниженном тоне, тогда как отношение героя к княжне доведено до заключительного поэтизирующего срав-

нения собственной жизни с судьбой морского разбойника.

Разумеется, все это - еще одна маска, близкая повествовательным установкам предшествующих глав: рассказ ведет лицо, не вполне компетентное по отношению к предмету. Источник этой частичной некомпетентности могут быть разные: чуждость героя рассказчику, неадекватность применяемого жанрового шаблона, растерянность автореферата по отношению к малознакомой рассказчику реальности. В "Княжне Мери" это - определенный мировоззренческий самообман повествующего героя.

"Реальность", "правда" о действии и герое добились своего и здесь, вопреки не вполне компетентному сознанию рассказчика, и благодаря хронологической непосредственности дневника, открытого и для фактов, внесистемных с точки зрения стратегической воли рассказчика.

Разумеется, эти факты не такие уж непосредственные и случайные, какими они выглядят в дневниковой записи. Данные о связи Печорина и Веры прочно вkomпированы в рассказ о княжне и Грушницком, образуя для него строго продуманный контрастный фон. Однако по сравнению с основной установкой рассказчика они звучат как голос непосредственной реальности рядом с самосознанием героя, содержащим элементы идеологического самообмана.

Повествование в "Княжне Мери" построено на напряжении между этими двумя планами. Здесь Лермонтов добился большой художественной победы: первая русская "исповедь сына века" стала не только глубокой психологической интроспекцией, но содержала также корректив "непосредственной" реальности, которая даже в беспощадной исповеди открывает немалую долю самообмана.

"Фаталист" выполняет в ГНВ роль своеобразного эпилога. Это - не эпилог в смысле добавочного рассказа о событиях, последовавших после окончания главного действия; такой рассказ призван "дорисовать" картину биографии героя. "Фаталист" - также как и другие главы романа - рисует лишь один самостоятельный аспект отношения героя к миру, безотносительно к хронологической позиции эпизода. Это отвечает основной повествовательной установке автора, т.е. строить рассказ не как описание биографии героя, а как путешествие в его душу.

В "Княжне Мери" рассказана печоринская игра, перешагивающая собственные границы и доходящая до требований жизненно-обязатель-

ных поступков, заставляющих героя поставить на карту собственную честь и жизнь. В "Фаталисте" мы с самого начала находимся в экспериментально чистой атмосфере азартной игры.

Завязка рождается из скуки героев, которым надоела карточная игра. В пошлом разговоре, характерном для такого общества офицеров-игроков, вдруг всплывает тема судьбы, фатального предопределения личной жизни. Печорин формулирует свой тезис, направленный против фатализма; столкновение его с противоположным взглядом Вулича приводит к новой ставке. И подобно тому как в азартной игре игроки ставят деньги на определенные карты, Печорин и Вулич делают ставку на свое отношение к жизни, на мировоззрение. Но тогда как Печорин ставит деньги, Вулич ставит собственную жизнь.

В карточной игре победителем является тот, кому выпадает ожидаемая им карта. Однако пари Печорина и Вулича таким путем не разрешимо. В решающий исход азартной игры Случай присуждает деньги, но не в состоянии решить вопрос об истине. В споре об истинности философской установки он просто некомпетентен и недействителен.

Однако действие "фаталиста" и рассказ о нем протекает так, как будто именно такое решение философского спора возможно; рассказчик даже в порядке ретроспективы разделяет первоначальный, положенный в основу интриги замысел, а именно проверить возможность существования "судьбы". Таким образом, все эпизоды данной истории включены в ложную связь: они призваны иллюстрировать собою заранее недоказуемый смысл.

Державин держит пари, что фатального предопределения, "судьбы" нет. Вулич же отстаивает противоположный взгляд; доказательством его правоты должен служить счастливый исход эксперимента с пистолетом, приставленным к собственной голове: по воле судьбы пистолет должен дать осечку и Вулич будет жить; таким образом, он выиграет у Печорина деньги и заодно приведет "доказательство" правильности своей фаталистической концепции. Печорин же за минуту до эксперимента, не отменяя начатой игры, но в противоположность к первоначальной своей установке и ставке, мысленно принимает точку зрения своего противника, т.е. начинает верить в предопределенность биографии человека, так что, собственно говоря, пари оказывается лишним: Печорин проиграл его еще

до начала самой игры со Случаем (до эксперимента с пистолетом). В этом противоречии, однако, скрыта ирония: Печорин ведь поверил в существование судьбы на основании данных, смысл которых прямо противоположен мнению Вулича: в чертах его лица Печорин читает предопределение не к жизни, а к смерти. После этого следует самый эксперимент с пистолетом со счастливым исходом для Вулича, выигравшего пари (судьба существует, "потому что" игрок остался в живых); Печорин проиграл свои деньги, однако результат эксперимента приводит его обратно к первоначальной антифаталистской точке зрения (судьбы нет, потому что начертанное на лице Вулича предопределение к смерти не осуществилось). Но сразу после этого Вулич неожиданно погибает: предчувствие Печорина все же сбылось, чем и подтверждается правильность фаталистического толкования проблемы. Вопреки этому Печорин продолжает придерживаться своей первоначальной точки зрения, определяя ее в конце главы (и романа в целом) следующим образом:

"После этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?... И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится - а смерти не минуешь!"

После этого следует в виде заключительного аккорда взгляд Максима Максимыча, который сначала толкует историю Вулича чисто эмпирически и собственно антифаталистически (пистолет дал осечку по причине плохого качества кавказского огнестрельного оружия, причиной смерти Вулича является случайная идея вступить в разговор с пьяницей); но речь Максима Максимыча вдруг, без всякой логики, переходит в народно-гномическое высказывание о смерти пострадавшего, у которого "уж так... на роду было написано!.."

Таким образом, рассказ о Вуличе не достиг своей номинальной цели, так как не удалось им разрешить мировоззренческий спор, т.е. проиллюстрировать истинность одного из двух альтернативных взглядов. Читателю в конце рассказа предоставлен такой же выбор, как и в его начале. Из этого следует, что смысл "Фаталиста" надо искать вне банальной идеологической темы застольного офицерского разговора. Его настоящая, замаскированная банальным спором

тема - характерологическая. Суть ее в сравнении Вулича с Печориным.

На первый взгляд главным героем "Фаталиста" является Вулич. Печорин в качестве рассказчика лишь принимает и развивает тривиальную тему офицерской среды и в ее духе присуждает самому себе эпизодическую роль (человека, сначала спровоцировавшего азартную ставку и в конце разоружившего убийцу Вулича); его собственные поступки не являются предметом анализа. Он ставит себя в тень Вулича, как носителя идеологической темы. Однако в отличие от достаточно разработанной (в отношении фабулы) истории Вулича, оканчивающейся неуверенностью в ее смысле, из эпизодических поступков Печорина как достоверная реальность вырастает совершенно четкий характер центрального героя романа. Тогда как Вулич действует и погибает по правилам собственного идеологического шаблона, Печорин действует независимо от какого бы то ни было идеологически иллюстративного намерения, будто в самой жизни, и является, таким образом, достовернее "фаталиста".

Здесь опять, как уже много раз в предшествующих главах ГИВ, "непроизвольно", но неумолимо заявляет о своих правах логика реальности в противоположность к застилающей ее идеологической схеме. Печорин в "Фаталисте" является носителем обоих начал: в роли рассказчика он передает идейную схему, а в роли героя он представитель реальности.

И Вулич и Печорин играют со Случаем, но каждый по-своему. Вулич обожествляет, идеологизирует его, на самого себя он смотрит лишь как на простое орудие Случая, прямо предлагая ему свою жизнь; а если Случай не взял ее в первый раз (эксперимент с пистолетом), он возьмет ее в любой другой (хотя бы в ближайший - встреча героя с пьяным казаком). С точки зрения Вулича не очень важно, что в первый раз он держал пари, а во второй - нет, так как держа пари он заранее принимал смерть, которая минутой позднее, помимо пари, пришла сама.

В противоположность этому Печорин прямо-таки вызывает Случай на борьбу, зная, что в ней может лишиться жизни. Но он интересуется не смертью, а ценой жизни, помноженной на угрозу смерти. Смерть сама по себе неинтересна и незначительна. Печорина трудно вообразить с приставленным к собственному лбу дулом пистолета; его понимание жизни выражается в разоружении убийцы

Вулича.

В "Княжне Мери" Печорин проявил решимость в принятии крайних практических жизненных выводов из разыгранной им самим игры. В "Фаталисте" эта же точка зрения утверждена в качестве неигровой, спонтанной, достоверной черты его характера, т.е. как проявление тех "сил необъятных", которые когда-то - до начала всех событий - обещали ему "назначение высокое", виною обстоятельств не осуществившееся.

Знаменательно то, что "чистый", лишенный автостилизации и, поэтому, вполне достоверный и положительный поступок Печорина совершается в чрезвычайной, авантюрной обстановке. Тем самым он подходит именно для эпилога, раскрывая в характере героя неосуществившуюся возможность положительной биографии и прилагая ее меру ко всем его предшествующим поступкам. И эта мера вобрала в себя смерть в качестве сознательно принятого риска, обдуманной возможности игры со Случаем.

Такая возможность наполненной смыслом смерти представляет собою альтернативу к действительной смерти Печорина, предсказанной им самим уже в первой главе романа. Максим Максимыч передает его слова: "... мне осталось одно средство: путешествовать. ... авось где-нибудь умру на дороге!" Предисловие к журналу Печорина подтверждает правильность этой догадки героя: "Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер".

Смерть героя - это смерть "на дороге", т.е. не завершение какого-нибудь дела всей его жизни, а лишь факт собственно внесюжетный и, поэтому, лишенный значения. И сообщению о нем отведено место в примечании, помещенном даже не в конце романа, а где-то посередине, и даже не в качестве события важного для оценки центрального персонажа всего произведения, а лишь в качестве условия издательского начинания автора!

Однако если герой в виде итога всей своей жизни предсказал себе смерть "где-нибудь... на дороге", ее незначительность, разумеется, мнимая и на всю его жизнь надо смотреть с точки зрения именно такого его конца! И "Фаталист", рассказ о смерти, представленной в основной мировоззренческой перспективе, призывает как раз к такому подходу. Благодаря "фаталисту" смерть Печорина "на дороге" из первоначальной сниженности и незаметности поднимается до уровня неосуществившейся героической альтер-

нативы, в свою очередь освещая его поведение в последней главе своим трезвым, будничным светом.

Таким образом, жизнь героя протекает в несоединимо контрастирующих пространствах, на полюсах бездеятельного наблюдательства и смертельно-азартного поступка. Промежуток между этими полюсами — пространство настоящего, наделенного смыслом дела, способного создать связную последовательность деятельной биографии; но именно она не уготована Печорину, и поэтому у "героя нашего времени" нет биографии. Рассказ о нем раскрывает хроническое противоречие между необходимостью и невозможностью биографии, как единого положительного смысла. В "Фаталисте" это противоречие получило заключительное четкое выражение.

6

ГНВ построен в виде последовательности документальных нарративных точек зрения, организуемых по принципу возрастающей компетентности повествователя: от рассказа не посвященного наблюдателя до автоанализа. Этому соответствует гамма взаимоотношений героя со средой: от поступков в чуждой до действий в родственной ему среде.

При этом жанр произведения, роман, представлен в виде случайного, произвольно образовавшегося состава небеллетристических, разнородных в отношении жанра текстов, которые очутились рядом помимо воли автора, т.е. по воли самой реальности. Вместо героев, которых ставят в центр внимания отдельные главы (см. их названия), этим "случайным" набором текстов "неожиданно" овладело одно лицо, сумевшее объединить их и определить их общее название: "Герой нашего времени".

В смысле композиции (отсутствие биографически-хронологической перспективы) и сюжета (образование из замкнутых в себе, цельных историй с единственным "сквозным" персонажем) такой текст противоречит жанровым законам романа; однако по мере того, как герой, каждый раз вновь становясь в центр событий, всеми своими поступками утверждает необходимость цельной положительной биографии, повествование о нем строит именно романное целое.

Впечатление произвольности, возникновения романа помимо авторского замысла, по воле самой реальности, вызвано не только маской случайного свидетеля и приобретателя нескольких докумен-

тов. В художественной прозе такого рода маски встречаются часто; они в распоряжении любого эпигона. У Лермонтова, помимо этого, впечатление "нелитературного" происхождения текста порождено также определенной ситуированностью повествования, общей для всех применяемых в нем нарративных голосов, несмотря на их разнородность. Этим общим принципом является противоречие между горизонтом рассказчика и пространством "реальности", т.е. между закрепленным в сознании рассказчика миропорядком и внесистемными фактами, которые попадают в его поле зрения, принимают участие в действии и формируют его в известном расхождении с ожиданием повествователя. Эта роль "внесистемной" реальности в сюжете вызывает впечатление тем большей достоверности, что все представленные в ГНВ жанры - небеллетристические, нефиктивные. Рассказчики, однако, пытаются "беллетризовать" их, подчинить их шаблонным литературно-идеологическим представлениям, между тем как несогласуемые с нарративным горизонтом факты облачают эти операции.

Повествование в ГНВ, таким образом, постоянно "уличаемо" в определенной шаблонности своих идейных установок и в неполной компетентности. Однако именно из повествования, а не из другого какого-нибудь источника, происходит и описание внесистемных явлений. Это возможно благодаря маске нефиктивных жанров, которая, с одной стороны, отчасти поддается беллетризации, а, с другой стороны, все же по существу является "литературой факта", т.е. структурой, упорядоченность которой не определяется фабулой, а может в одинаковой мере формироваться сообразно с простым временным или пространственным сосуществованием явлений.

Резюмируем: в ГНВ Лермонтов построил повествование в виде последовательности точек зрения, которые в ходе действия испытывают влияние внесистемной реальности и раскрываются, таким образом, в своей неполной адекватности, но которые, вместе с тем, подчиняются этой реальности и вновь входят в нее.

П р и м е ч а н и я

1. Б.М. Эйхенбаум назвал ее "дополнительным к 'Бэле' очерком, подготовляющим переход к 'журналу' Печорина", ср. М.Ю. ЛЕРМОНТОВ, *Полное собрание сочинений*, т. 4, М.-Л. 1948, с. 464; см. также статью Б.М. ЭЙХЕНБАУМА в книге *История русского романа в двух томах*, т. 1, М.-Л. 1968, с. 295 и, прежде все-

го, замечание о том, что глава "Максим Максимыч" появилась лишь в отдельном книжном издании романа, т.е. лишь тогда, когда Лермонтов из отдельных новелл стал слепать романное целое.

2. *Краткая литературная энциклопедия*, т. 5, М. 1968, с. 517.
3. О традиционных литературных мотивах и образах в "Тамани" см., прежде всего, работу В.В. ВИНОГРАДОВА "Стиль прозы Лермонтова", *Литературное наследство*, тт. 43-44, М. 1941, с. 594-596.
4. *История русского романа в двух томах*, т. 1, с. 296.
5. См. обращение Печорина к Вернеру, его секунданту и единомышленнику: "... отгадайте, - о вы, отгадывающий все на свете!" В разговоре с Вернером Печорин несколько раз призывает своего друга отгадать его замысел. О Мери он записывает: "Но я вас отгадал, милая княжна, берегитесь!" Вера говорит ему: "Я отгадываю, к чему все это клонится..." и т.д. (Курсив везде мой, М.Д.)
6. Например, Печорин записывает о своем сопернике: "... бьюсь об заклад, что завтра он будет просить, чтоб его кто-нибудь представил княгине". В другой раз он говорит ему: "Я пари держу, что она не знает, что ты юнкер..." О возможности знакомства Печорина с княжной соперники спорят опять в форме какого-то пари. Печорин: "... если я захочу, то завтра же буду вечером у княгини..." Реплика Грушницкого: "Посмотрим". Когда оказалось, что Печорин опередил Грушницкого, позвав Мери на мазурку, Грушницкий признает: "Ты выиграл пари". (Курсив везде мой, М.Д.)
7. См. Ю.М. ЛОТМАН, "Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века", *ТЭС VII*, Тарту 1975, с. 125.
8. Такова его реакция на известие о ее приезде: "Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит?... и как мы встретимся?... и потом, она ли это?..." Перед первой встречей с ней он спрашивает себя: "Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках?"
9. *История русского романа в двух томах*, т. 1, с. 296-297.