

Олег Б. Заславский

**«СВОЙ СТИХ ЗА ХВОСТ ОТВАЖНО Я ЛОВЛЮ...»
(СТРУКТУРНЫЕ ПАРАДОКСЫ «СКАЗКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ»
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА)**

Постановка задачи

«Сказка для детей» традиционно считается незаконченной. Однако, начиная еще с отзыва Белинского, она не без оснований рассматривается как одно из наиболее совершенных и зрелых произведений Лермонтова.¹ Если вдуматься, в таком сочетании заключен парадокс, с учетом которого вывод о незаконченности произведения отнюдь не является очевидным. Поэтому представляется естественным не принимать этот вывод на веру, а сделать вопрос о статусе произведения предметом непредвзятого исследования. Насколько нам известно, было сделано всего две попытки поставить незавершенность произведения под сомнение. Эйхенбаум выдвинул гипотезу, по которой «Сказка» является законченной.² Основанием для этого послужило наличие авторизованной белой копии поэмы, на которой рукой Лермонтова написаны заглавие, фамилия автора, а в конце – поставлен ряд отточий. Эти же соображения были повторены в примечаниях к «Сказке» в издании библиотеки «Огонек».³ Данные аргументы, однако, не были подкреплены анализом текста и оказались поэтому уязвимыми с собственно литературоведческой точки зрения. Так, в *Лермонтовской энциклопедии* (М. 1981) в статье Т.П. Головановой о «Сказке для детей» мнение о законченности произведения было отклонено на том основании, что сюжетные линии «Сказки» обрываются.

Цель данной работы – прояснить статус произведения, опираясь исключительно на анализ его структуры. Как мы увидим ниже, такой анализ приводит к совершенно определенному выводу – «Сказка» действительно является полностью законченным произведением, причем указания на это содержатся в самом тексте, а ее сюжетная «незавершенность» является

¹ Белинский считал, что «Сказка» – «лучшее, самое зрелое из его произведений», в котором «стих возвышается до удивительной художественности» В.Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, М. – Л. 1953 – 1959, Т. 7, 37.

² Б.М. Эйхенбаум, *Статьи о Лермонтове*, М. – Л. 1961, 101 – 102.

³ М.Ю. Лермонтов, *Полное собрание сочинений*, Библ. «Огонек», М. 1953, Т. 2, 496.

нарочитой и служит существенным значимым элементом ее художественной структуры. (Эти обстоятельства, в частности, снимают возражения Головановой.)

Поэтическое слово и его хвост

Ключом к рассматриваемой проблеме может служить содержание 2-й строфы. В ней автор рассказывает о своих поэтических пристрастиях (тройных «влажных» рифмах), ради которых он и пишет поэму соответствующими строфами. Автор декларирует (и одновременно демонстрирует) свою творческую мощь, однако при этом ценность творческой удачи определяется не только его поэтической искусностью как таковой, но и *победой над непослушным материалом*, причем эта победа тем важнее, чем более неподатливым является материал. Действительно, «летучий» лист бумаги норовит улететь от автора, и для того, чтобы все-таки его «поймать», т.е. зафиксировать текст, который иначе может ускользнуть вместе с листом, автору приходится проявлять «отвагу»: «Свой стих за хвост отважно я ловлю». Здесь по существу содержится уподобление слова птице – полускрытая отсылка к пословице «Слово как воробей (вариант – «не воробей»): вылетит – не поймаешь». На протяжении почти всего произведения автору сопутствует удача, и ему, вопреки пословице, удастся ловить свое слово. Однако такая ситуация динамична и неустойчива, а рано или поздно оплошность неизбежна, – и тогда слово вырвется на свободу и улетит. Это и объясняет причину обрыва текста: *стих, который автор пытается поймать за хвост, в конце концов вырывается и улетает – в результате остается дефектный, оборванный текст*. (Причем в самом конце произведения упоминаются «летучие слова», «отрывки», «эпиграфы неведомых творений» – все это, как и поэтический «хвост», представляет собой часть, отделенную от основного текста.)

В сравнении слова и птицы существенную роль сыграл лист бумаги, причем если по отношению к слову здесь присутствует метонимия, то по отношению к птице – метафора, основанная на сходстве «летучести». Во 2-й строфе содержится целая цепь иконических (не обязательно столь наглядных) соответствий, связанных с темой поэтического слова. Автор утверждает: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм – как например на ю». Но поскольку в соответствующем фрагменте действительно содержится тройная рифма на «ю» («люблю – ловлю – на ю»), текст структурным образом воплощает именно то, о чем говорит его автор. Что же касается рифм, то их влажность естественным образом объясняется использованием чернил: текст пишется «непосредственно сейчас», и чернила не успели высохнуть, причем автор как раз выводит букву «ю». Именно

эта буква появляется в контексте объяснения, почему же автор вообще взялся за данный труд: «Вот почему пишу я эту сказку» – по существу, здесь буква «ю» становится метонимическим представителем данного поэтического произведения в целом. И именно в данном контексте становится важно, что эта буква находится в «хвостовой» части алфавита – там же, где и буква «я», указывающая на автора. Причем «я» вплотную примыкает к «ю». Но тогда получается, что непосредственный контакт между этими двумя буквами в алфавите – это и есть «попытка» автора («я») поймать свое творение («ю») «за хвост», выводя буквы на бумаге. Однако эта «отважная» попытка безнадежна: творение оказывается принципиально автономным и независимым от автора, – так же, как одна буква алфавита автономна и независима от другой, даже если эти буквы стоят рядом.

Как следует из сказанного выше, сюжетный обрыв может быть объяснен из самого текста и, что особенно важно, из слов «от автора», причем относящихся к созданию поэтического произведения – мотивировке написания, свойствам стихов, а также букв как поэтического материала. Законченность произведения обосновывается иконическим образом – наглядным соответствием между сделанным утверждением и способом его реализации в тексте. Еще иконическое соответствие: утверждается, что «Умчался век эпических поэм, и повести в стихах пришли в упадок» – повесть о Нине (содержащая, в том числе, и эпический элемент) «приходит в упадок» (обрывается). Многоточия, поставленные Лермонтовым в авторской копии, также являются иконическим знаком, моделируя неоконченность в оконченном тексте. Более того, тот факт, что основные утверждения по поводу статуса текста реализуются в самой его структуре (представляя тем самым его автометаописание) подчеркивает, что сюжетная «оборванность» данного текста – его важнейший смысловой элемент.

В начале произведения автор обещал, что «конец не будет без морали». Очевидное отсутствие непосредственной «морали» традиционно рассматривалось как один из главных аргументов в пользу того, что «Сказка» не окончена. Однако с учетом сделанных выше наблюдений этот парадокс разрешается очень просто: поскольку текст приобрел самостоятельность, то автор больше не хозяин своему слову – текст вырвался из его рук, оставив ему лишь свой «хвост», а читателю – произведение «без морали». Причем ссылка на отвагу, которую вынужден демонстрировать автор при ловле собственного слова (даже если он ограничивает свои претензии всего лишь его «хвостом»), подчеркивает активность и самостоятельность своеобразного поэтического слова. Тема слова, автономного от его автора, проявляет себя и в самом конце, где «летучие слова» не только приравниваются к «эпиграфам неведомых творений», т.е. части, отдельной от основного текста, но и представляют собой «отрывки» «безымянных чувств

и мнений». Прилагательное «безымянных» ясно указывает здесь на то, что слово оторвалось от своего «автора» и утратило зависимость от него.

Хвост оказался атрибутом творчески активного слова, в котором воплощается новый для автора поворот темы демона. Автор также упоминает и свои юношеские опыты на эту тему, отзываясь о них с явной иронией и даже допуская по поводу «заветной тетрадки», что «мышь над ней старается в пыли». Но, как известно, мышь – небольшой зверек с длинным хвостом. То есть, в то время как сильное в творческом отношении слово оставляет (в лучшем случае) в руках ловца лишь хвост, слово неудачное само достается носителю хвоста.

В 5-й строфе обсуждение «земной формы» бесов содержит упоминание рогов, что неизбежно вызывает по смежности ассоциации и с другим неизменным атрибутом беса – хвостом. То обстоятельство, что хвост (в отличие от рогов) не упомянут в явном виде, представляется неслучайным: здесь из описания представителя инфернальных сил элиминируется тот самый атрибут, который теперь передается слову. (О «демонических» свойствах слова в данном произведении мы будем более подробно говорить далее.)

Если учесть не только явные словесные определения и наглядные образы, но и более абстрактные структурные соотношения, то можно заметить, что тема хвоста, т.е. части целого, фактически заявлена уже в первых строках произведения. А именно, обсуждая ситуацию в литературе и констатируя, что «повести в стихах пришли в упадок», автор сравнивает степень «вины» и «правоты» двух сторон – поэтов и оценивающей их аудитории: «Поэты в том виновны не совсем (Хотя у многих стих не вовсе гладок); И публика не права между тем». Обратим внимание на характер сравнения: неправота публики не является контрастным антонимом правоте поэтов, но и не дублирует их неправоту. Фактически полной (без оговорок) неправоте публики противопоставляется *неполная* вина поэтов, и такой контраст делает значимым небольшой «остаток», т.е. своего «хвоста». Кроме того, значимость отдельной небольшой части дублируется и внутри характеристики самих поэтов: «стих не вовсе гладок» означает, что на фоне гладкого целого имеются небольшие неровности, структурно ему противопоставленные. А упоминание «многих» оставляет возможность существования «немногих», у которых стих лишен указанных несовершенств, – своего рода численно небольшого «хвоста» в множестве поэтов. Сам же автор, демонстративно объявляющий, что не читает стихов, не попадает ни в множество одних («многих»), ни в множество других, счастливым образом преодолевая антиномию исключенного третьего: у него есть «неправильность» в стихах, но она означает не дефект (пусть небольшой) – отклонение от гладкописи вследствие несовершенства, а важный конструк-

тивный элемент организации произведения как целого. Эта «неправильность» оказывается принципиальным элементом литературной новизны в соотношении между композицией и смыслом: своей кажущейся «дефектностью» произведение утверждает свою законченность.

Помимо композиции, тема «хвоста», небольшой части проявляет себя и в заглавии: «Сказка для *детей*» указывает на возраст, составляющий лишь небольшую (по сравнению с целым) часть человеческой жизни. И лишь небольшая часть произведения («конец» с моралью) иронически объявляется средством для того, чтобы «Сказку» прочитала хоть часть потенциальных читателей («Чтобы ее хоть дети прочитали»). Слово «дети» в данном контексте содержит явную иронию по отношению к аудитории с неразвитым литературным вкусом, – читателям, признающим лишь устаревшие литературные нормы, закостеневшие со времен их детства.

Выше мы обсуждали обрыв текста со стороны конца; вместе с тем, его начало также «дефектно». Автор не только не описал завязку своей сказки, но и демонстративно высказался по этому поводу: «Ее волшеббно-темную завязку Не стану я подробно объяснять». Более того, текст оборван столь рано, что это не позволяет идентифицировать отдельные фазы сюжета (что можно было бы сделать лишь в их во взаимной соотнесенности), так что остается не вполне ясным, что же вообще следует считать «завязкой». Тем самым конец и начало парадоксальным образом уравнины – и то и другое функционально отсутствует. Неслучайно в *первой* же строчке произведения говорится о *конце* целой литературной эпохи: «Умчался век эпических поэм»; «хвост» – задняя, *концевая* часть, – упоминается в *начале*, а эпиграфы («эпиграфы неведомых творений») – признак *начала* – в самом *конце*. Заметим также, что и в конце и в начале произведения речь идет о ловле слова – в начале автор ловит за свое поэтическое слово, в конце – его персонаж ловит слово чужое («Ловил мой слух летучие слова»).

Литература и мораль

На то, что отсутствие житейской «морали» в произведении не случайно и объясняется вовсе не незавершенностью текста (в действительности мнимой), а чисто литературными причинами, указывает и композиция 2-й строфы. Она четко делится на две части. В 1-й обсуждаются литературные факторы и идет словесно-визуальная игра (описанная нами выше), обыгрывающая процесс создания текста и свойства алфавита. Завершается эта 1-я часть выводом: «Вот почему пишу я эту сказку». После этого идет 2-я, «моральная» часть. В ней автор сначала говорит, что не может прояснить обстоятельства завязки, «Чтоб кой-каких допросов избежать». Учитывая, что далее в произведении появляется представитель inferнальных сил,

причем местом действия является спальня молодой героини, такое объяснение выглядит как намек на необходимость sobлности приличия: «мораль» воздействует на композицию, т.е. на чисто литературный фактор, и вытесняет часть текста, в которой иначе могли бы содержаться подробные объяснения «волшебной-темной» завязки. После этого как раз следует обещание «морали» (столь надолго сбившее с толку читателей и исследователей). Если учесть, что на самом деле сюжет (в традиционном понимании) оказывается незавершенным, то это можно рассматривать как реванш литературы у морали: теперь уже чисто литературные факторы вытесняют «конец», в котором гнездилась мораль.

В совокупности все это порождает значимое противопоставление литература – «мораль» (в ее упрощенно-житейском понимании, внешнем по отношению к творчеству). Причем если 1-я часть концентрируется на начале произведения и причинах его рождения, то 2-я – на обстоятельствах его завершения. В результате сюжетный обрыв оказывается важным системным фактором, в котором проявляет себя творческое кредо автора: литература рождается из любви к «влажным рифмам», а не как иллюстрация к нормам житейской морали.

Обрыв сюжета и композиция

Сюжетный обрыв активизирует отношения конца и начала не только по отношению к тексту в целом, но также и по отношению к находящемуся внутри этого текста рассказу демона. Прежде чем непосредственно обсуждать этот вопрос, необходимо прояснить проблему персонажей. В произведении упоминается два женских персонажа – обитательница спальни, на «младой, но строгий профиль» которой «взирает Мефистофель» (персонаж объемлющего текста), и Нина – героиня его рассказа. Из соображений простоты и связности приходится заключить, что это – одно и то же лицо, тем более, что весь рассказ демона, включающий описание чувств Нины, подтверждает его слова о «чтении» ее души. Тогда получается, что развертывание сюжета идет в рассказе демона из прошлого по направлению к настоящему – времени самого рассказывания.

Поэтому полный («с хвостом») сюжет произведения в целом был бы выстроен согласно кольцевой композиции: начавшись в спальне героини, он бы там и закончился. Однако из-за своевольного поведения текста композиция не оказалась ни кольцевой, ни линейной, а «неправильной»: все обрывается в потенциально наиболее важном и интересном месте. Неожиданный *конец* сюжета из-за обрыва происходит в важнейший *начальный* момент в жизни героини – во время ее *первого* бала, причем этот обрыв

происходит в самом его *начале*; «оторванный хвост» рассказа демона включает в себя промежуток между началом бала и возвращением Нины домой.

Интертекстуальные параллели

Помимо внутритекстовых сопоставлений, в пользу сделанного вывода о законченности произведения говорит и ряд важных интертекстуальных связей. Обратим внимание, что в 1-й строфе, перед прямым обсуждением «летучести» стиха, содержалась рифма «стихов – строф», намеренная неблаговзвучность которой отсылает к «Евгению Онегину» (гл. 4, строфа XXV):

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав неожиданно за лолу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов.

Здесь (как и в начале «Сказки») речь идет о поэтическом творчестве, причем в данном контексте полет уток может быть понят как ироническая отсылка к той же поговорке о слове и птице. Связь между «Сказкой» и этой строфой из «Евгения Онегина» подкрепляется и тем, что автор «Сказки» упоминает «влажные» рифмы – в соответствии с водоплавающей природой слов-птиц из приведенного выше фрагмента.⁴ Первоначально в рукописи рифмы были «сладкими», что может быть объяснено связью с эпитетом «сладкозвучных» из того же фрагмента пушкинского произведения. В окончательном варианте эпитет оказывается *вдвойне* связанным с темой поэзии – рифмы «влажные» и от чернил автора, и от указанных выше свойств в произведении великого предшественника, причем само соответствие между произведениями оказывается интертекстуальной «рифмой».⁵ Добавим, что в «Евгении Онегине», на которого ориентируется

⁴ Связь между словом и водой продолжена: в 10-й строфе Нева уносит таинственные звуки, как «грешных снов нескромные слова».

⁵ Иное, чем у нас, объяснение эпитетов Лермонтова к «рифмам» было предложено в работе К. Тарановский, «Сладкие» и «влажные» рифмы у Лермонтова, *О поэзии и поэтике*, М. 2000, 343 – 346. Ощущение сладости и влажности от звуков типа *л*

«Сказка», сюжетный обрыв является сознательным приемом в художественно цельном произведении, и в этом смысле «Сказка» развивает его традиции.⁶

В том, что касается темы законченности/незаконченности текста и степени автономности стихов относительно автора, важны также и другие параллели с пушкинскими произведениями. В последней строфе «Сказки» содержится отсылка к «Египетским ночам» («Кипел, сиял уж в полном блеске бал» – «Чертог сиял») – произведению, которое является завершенным при сюжетном обрыве (вспомним отзыв Достоевского, который в «Ответе »Русскому вестнику» утверждал, что «развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более чем невозможно»)⁷. Тема самостоятельности стихов приводит к еще одной параллели с «Египетскими ночами» – в данном случае идейной. Одна из центральных тем этого произведения – творческая свобода автора. Чарский предлагает импровизатору тему «поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». У Лермонтова же речь идет уже не о свободе автора от толпы, а о свободе творений от самого автора.

Хорошо также известна связь «Сказки» с «Домиком в Коломне». Если «Домик в Коломне» заканчивался пародированием моралистических ожиданий читателя, то Лермонтов в данном отношении пошел гораздо дальше: он декларировал, но демонстративно вообще не дал никакой «морали», даже пародийной. Ее отсутствие, в соответствии со сказанном нами выше, может быть понято как то, что текст сам воспротивился морализированию и улетел – вопреки намерению морализирующего автора. В «Домике в Коломне» Пушкин обыгрывал зависимость стихов, уподобленных рекрутам, от автора:

объявляется в ней объективным психофизиологическим свойством. Так это или нет – выходит за рамки собственно филологии и требует значительно более серьезного обоснования и уточнения области применимости, чем это было представлено в статье Тарановского, где утверждается, что так ощущают «многие люди». Но даже если принять физиологическое объяснение Тарановского, остается совершенно непонятым, почему же Лермонтов упомянул о таком восприятии звуков в данном конкретном произведении, и какой в этом смысл. Более того, рассуждения Тарановского о характере движения языка по альвеолам и твердому небу в лучшем случае могут относиться лишь к ощущениям отдельных физических звуков, тогда как у Лермонтова речь идет о *рифмах*, т.е. структурных элементах поэтического, а не обычного языка.

⁶ Еще один характерный пример семантизации сюжетного обрыва в пушкинских произведениях встречается, например, в «Рославлеве», что является существенным аргументом в пользу его законченности (см. по этому поводу раздел 4.2 работы О. Б. Заславский, «Роль логики иррефлексивности в поэтике Пушкина. Генеративно-кастрационный комплекс и скульптурный миф», *Russian Literature* XLVI, 1999, 341 – 402).

⁷ Аргументы в пользу законченности «Египетских ночей», основанные на анализе их внутренней структуры, приведены в работах Ю.М. Лотман, «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе», *Временник Пушкинской комиссии 1979*, Л. 1982, 21–22; Кл. Штедке, «Египетские ночи и вопрос об искусстве», *Труды по знаковым системам*, вып. 19, Тарту 1986, 133 – 144.

Как весело стихи свои вести
 Под цифрами, в порядке, строй за строем,
 Не позволять им в сторону брести,
 Как войску, в пух рассыпанному боем!

У Лермонтова же стихи в конце концов приобрели самостоятельность – автор над ними более не властен.⁸

Поучительно также указать на важные в нашем контексте параллели с другим произведением Лермонтова, связь которого со «Сказкой» не вызывает сомнений и многократно обсуждалась в лермонтоведении – поэме «Сашка». Для нас сейчас важно, что они касаются не только внешнего сходства в ряде деталей, но и затрагивают металитературный аспект. В «Сашке» переплетаются текст, причем сочиняемый «сейчас» (как это происходит и в «Сказке» – см. выше), и описываемая в нем жизнь (в 9-й строфе автор неожиданно прерывает рассуждения о своем герое, предлагает музе развернуть дорожный листок и спрашивает, куда ехать дальше); в этой же строфе непосредственно перед упоминанием музы автор утверждает: «За полетом пташки Я не гонюсь» – в таком контексте это можно понимать, опять-таки, как метафору поэтического слова.

Особенно же важно для нас, что параллель с «Сашкой» позволяет высветить проблему законченности текста. Хотя сюжетные линии «Сашки» обрываются, в последней строфе содержится утверждение «Я кончил... Так! дописана страница», что может быть понято как указание на то, что «Лермонтов не собирался продолжать поэму».⁹ И далее, в последних строках, говорится о стихах, «Которые давно уж не звучали И вдруг с пера Бог знает как упали!..» Здесь проявляет себя своеволие поэтического слова по отношению к автору (мотив, получивший затем развитие в «Сказке»), причем связанное с его демонической природой: стихи повторяют отпадение Демона от Творца.¹⁰ Как и позднее в «Сказке», обрыв текста был, таким

⁸ Само по себе наличие параллелей между «Сказкой» и указанными пушкинскими произведениями хорошо известно, однако из этих соответствий не было сделано должных выводов по поводу статуса произведения. Мы хотим подчеркнуть, что с учетом наблюдений, сделанных в нашей статье выше, эти параллели и контрасты актуализуют тему своевольного слова, а потому служат серьезным аргументом в пользу художественной законченности «Сказки».

⁹ Б.М. Эйхенбаум, *Статьи о Лермонтове*, 101. Что же касается так называемой «второй главы», то в настоящее время можно считать установленным, что к «Сашке» она не имеет никакого отношения (см., напр., *Лермонтовская энциклопедия*, 498).

¹⁰ В том, что касается темы демона, обратим внимание на еще одну параллель с пушкинским произведением (до сих пор, насколько нам известно, не отмеченную). Эротическая сцена между отцом Сашки и Маврушей, а затем – между Сашкой и Маврушей отсылает к соответствующим сценам в «Гаврилиаде» (любовное соперничество сатаны с посланником бога по отношению к Марии). На это, в частности, указывают упоминание «Прости ему всевышний!» по поводу Ивана Ильича, сравнение Саши с Аббадоной, помнящим эдем, и то, что Саша «упал, как с неба, на Маврушу».

образом, иконическим образом реализован внутри произведения как его структурный элемент. Тем не менее, такой обрыв сюжета не получил достаточной художественной мотивировки в общем контексте произведения, из-за чего поэма «Сапка» осталась скорее не цельным произведением, а не вполне удавшейся попыткой соединить сюжетную незавершенность с художественной законченностью – того, что позднее нашло свое воплощение в «Сказке».

Перестройка системы поэтических оппозиций

Таким образом, характерным свойством «Сказки» оказывается *совмещение в едином объекте 2-х полярных начал*: текст обрывается таким образом, что он *одновременно* незаконченный (на уровне сюжета) и законченный (как единое художественное целое), структурные элементы текста, маркирующие его *начало*, упоминаются в самом *конце* произведения и т. д. Актуализуемые такими противопоставлениями бинарные оппозиции принадлежат к глубинным инвариантам поэтического мира Лермонтова. Раннему Лермонтову было свойственно противопоставление двух полярных сущностей.¹¹ В творчестве зрелого Лермонтова появляется медиатор между двух крайностей, снимающий противопоставление, и значимым образом появляется срединная сфера (как это было убедительно продемонстрировано Лотманом в разборе стихотворения «Выхожу один я на дорогу»¹²). Однако в «Сказке» фундаментальное для поэтики Лермонтова соотношение между противоположностями усложняется и делается более разнообразным. В частности, как мы уже видели, происходит их совмещение в едином целом.

Сказанное заставляет рассматривать отношения между противоположностями в произведении в качестве одной из его важнейших типологических характеристик и с особым вниманием проанализировать различные случаи этих отношений. Разобранные выше примеры отнюдь не исчерпывают всего многообразия возможностей. В «Сказке» значим целый ряд соответствующих вариантов: 1) нейтрализация контрастов – плавный переход между полюсами через посредство срединной зоны как медиатора; 2) невозможность контрастов в силу текучей, неопределенной формы объектов; 3)

¹¹ «Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая с ней структурная экстрема» (Ю. М. Лотман, «Фаталист и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова», В *школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, М. 1988, 231).

¹² Ю. М. Лотман, «Фаталист и проблема Востока и Запада...», 232 – 234.

совмещение в едином целом двух взаимоисключающих черт, каждая из которых сохраняет свою индивидуальность, так что контраст остается; 4) прямое столкновение противоположностей. Приведем ряд примеров.

1) Совмещение востока и запада через север в качестве медиатора: «Румяный запад с новою денницей на севере сливались [...]» (строфа 10). В строфе 17 упоминается подснежник, т.е. цветок, появляющийся на переходе от зимы к весне.

2) В данном произведении представлен новый вариант архетипического для Лермонтова сюжета о демоне и его возлюбленной. В его предшествующем творчестве такой сюжет непременно подразумевал, что миры обоих героев несовместимы, а контакт между ними катастрофичен – любовь демона приводит к гибели героини. В данном же случае эти миры лишаются определенности, а на смену губительному контакту приходит своего рода мирное сосуществование: демон «читает в душе» героини и говорит с ней «незримо, неслышно»: «Слова мои как тень проходят мимо Ребяческого сердца, – и оно дивится им спокойно и в молчанье». В строфе 21 содержится характеристика души Нины как бесформенного образования, что напоминает «тучки небесные» из стихотворения Лермонтова. Упоминается открытость души Нины «Для мук и счастья, для добра и зла», т.е. для полярно противоположных свойств, которые в ее душе никак не различались. Подобным же образом (еще одна аналогия с «тучками») Демон говорит о себе – «Я сам ведь был немножко в этом роде». Демон описан как дух неизвестного ранга, не имеющий определенной формы. Кроме того, отмеченный тип неоднородности проявляет себя и по отношению к произведению как целому – на уровне жанра. Как сказано в «Лермонтовской энциклопедии» (с. 506), «по жанровым признакам «Сказка» – произведение сложное, в котором реалистическое лиро-эпическое повествование сочетается с элементами фантастики». По нашему мнению, в данном контексте жанр произведения оказывается значимо неопределенным («бесформенным»), «растворяющим» в себе элементы разных жанров.

3) К данной категории принадлежит, как уже говорилось выше, совмещение признаков начала и конца произведения, а также ключевое для «Сказки» сочетание сюжетного обрыва с художественной законченностью произведения.

4) Прямое столкновение противоположностей непосредственно в произведении не происходит. Однако это отнюдь не означает, что такое явление в нем не значимо. Поскольку в «Сказке» содержится отсылка к ранним вариантам темы демона у автора, то данное произведение неизбежно проецируется, в контексте творчества Лермонтова, на «прошлое» демонизма с характерным для него столкновением полярных сущностей. Кроме того, в 11-й строфе говорится о последствиях наводнения (следах столкновения

стихий): характерно и то, что это столкновение принадлежит прошлому (причем это подчеркивается ссылкой на события «минувших лет»), и то, что оно все же упоминается – тем самым задается фон, относительно которого наблюдается смысловая динамика.

Проследим ее в 11-й строфе подробнее – тем более, что в ней наблюдается взаимодействие сразу трех различных типов контакта. Сначала говорится, что «Минувших лет событий роковых волна следы смывала роковые». Вследствие катастрофического, взрывного процесса противоположные сущности – вода и суша – соединились при наводнении (4-й тип контакта). Однако это соединение было кратким и неустойчивым – вода отступила. Теперь природа являет картину примирения – вода смывает следы природного катаклизма, причем ступени, омываемые водой, оказываются медиатором между водной стихией и сушей (1-й тип контакта). Далее речь идет о контакте между землей и небом: звезды смотрят с высоты на сушу и улыбаются, «как будто им земля небес дороже». На это следует ироническая улыбка демона и его описание внутренне противоречивого мира в строфе 12, избыточной примерами типа 3. Рассмотрим их подробнее.

«Преступный сон под сению палат» означает совмещение преступления и закона (государства). С «тощею лампадой» традиционно связан труд совершенно бескорыстный, здесь же он появляется его антоним – «корыстный труд», в результате чего вся пара в целом («Корыстный труд пред тощею лампадой») становится внутренне противоречивой. В следующем примере вместо клишированного противопоставления льющего порока и страдающей добродетели получается внутреннее раздвоение одного и того же полюса, связанного со злом, – порок *одновременно* «ликует» и «мучится», издавая «веселый смех и крик последней муки». Далее говорится: «В молитвах я подслушивал упрек, В бреде любви – бесстыдное желанье!» Бред – это *непроизвольное* выражение внутреннего состояния, причем речь здесь идет о любви, а не ее имитации; поэтому «бесстыдное желанье» в таком контексте указывает на раздвоение («любовь» и «бесстыдство» одновременно) чего-то еще более глубинного.

Мы видим, что в произведении различные типы отношений между противоположностями обладают разной устойчивостью. Резкий, взрывной и дисгармоничный (вариант 4) и плавный, сглаживающий (вариант 1) типы взаимодействий между полярными сущностями оказываются мимолетными и преходящими и приводят к неустойчивому контакту (наводнение, подснежник в краткий переходный период между зимой и весной, заря на переходе от ночи к утру и т. д.). Если вспомнить также, что вариант 2 означает возможность движения объекта в произвольном направлении под влиянием внешних обстоятельств (как сказано в 21-й строфе, «Они идут, куда их повела Случайность»), то получаем следующую классификацию:

варианты 1) и 4) – нестационарное или «метастабильное» состояние, 2) – неустойчивое равновесие, 3) – устойчивое равновесие. Таким образом, в конечном счете устойчивым оказывается лишь вариант 3, согласно которому двухполюсность *внутри* самой структуры выступает как имманентное свойство объектов.

Динамика демонизма

Описанные выше структурные изменения непосредственно затрагивают статус демона – одного из устойчивых инвариантов творчества Лермонтова. Демон (который раньше представлял собой одну из экстрем его поэтического мира) стал в «Сказке» аморфным, а мир (который был раньше противопоставлением контрастных сущностей) – *внутренне* двухполюсным. Свойственные сюжету о демоне бинарные оппозиции (противопоставления демона и земного или небесного мира) теперь перешли *вовнутрь* мира как целого: демон в «Сказке» лишается характерной ранее для него поляриности, которая теперь передается тексту.¹³ В результате композиция уравнивает столь непримиримые, казалось бы, категории как оконченность и неоконченность, начало и конец.

Можно сказать иначе: вместо противопоставленности структур, построенных из внутренне однородных элементов, получилась внутренняя противоречивость элементов самой структуры. Однако этот тип отношений, как объяснено нами выше, не является единственным (см. представленную выше классификацию) – дело не только в тех или иных конкретных изменениях основных свойств поэтического мира (известных по предшествующему творчеству автора), но и в том, что многообразие и изменчивость сами по себе стали его значимым свойством.

Изменения, затронувшие в «Сказке» статус демона, имеют еще один аспект с учетом его слов «узами земными я не связан, И вечностью и знанием наказан». Сюжетный обрыв как бы прекращает течение вечности, а «эпиграфы *неведомых* творений», на которых прерывается текст, отмечают всеисильность знания и вносят в поэтический мир произведения неизвестность и непредсказуемость. Таким образом, чисто поэтическими средствами нейтрализуется тотальный характер одного из основных персонажей лермонтовского художественного мира; автор действительно

¹³ С типологической точки зрения мы видим здесь аналогию явлению, описанному Ю.В. Манном в творчестве Гоголя (Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*, М. 1996, гл. 3). У Гоголя носитель фантастики, характерный для его более раннего творчества, затем уходит из произведений, но его свойства передаются самому миру. (Разумеется, конкретный статус и характер inferнальных сил у Гоголя и Лермонтова существенно отличаются; кроме того, у Лермонтова демон как персонаж не исчезает, хотя и меняет свои свойства.)

«отделался» от демона стихами, как сам говорил в 6-й строфе о демоне своего юношеского воображения (однако, как мы видели это выше, структурные свойства мира, связанные с существованием этого демона, теперь воплотились в стихах). Соответственно, нейтрализуется и воплощенное в демоне гибельное начало. Если в предшествующих произведениях встреча героини и демона (или демонического персонажа) неизбежно имела для нее катастрофические последствия, то здесь такая встреча (если не считать наблюдения демона за спящей) вообще не происходит.

Однако, при всех изменениях, инвариантной осталась теснейшая связь между поэтическим творчеством и демоном: сначала автор (согласно его словам в 6-й строфе) «отделался» от демона юношеского воображения стихами (т.е. стихи, вытеснив демона, в определенном смысле оказались его «преемником»); потом он написал произведение, в котором демонические отношения передались тексту в целом – в частности, проявила себя принципиальная автономность творения, «отпавшего» от творца. С демоном в предшествующем творчестве Лермонтова так или иначе связывались мотивы бунта против основ мироустройства; здесь этого нет, но зато – в полном соответствии с передачей соответствующих свойств от демона поэтическому тексту – сам текст «взбунтовался» против основ литературного «мироустройства» (как это описано нами выше). *Глубинные свойства мира, как он предстает в лермонтовском творчестве, перешли на свойства описывающего этот мир текста.*

Автор – текст – жизнь

Сюжетный обрыв в художественно завершенном тексте имеет еще один важный аспект. Он демонстрирует конечность текста на фоне продолжающейся жизни, которую текст оказывается не в состоянии охватить целиком: жизнь ускользает от описания, проявляя по отношению к тексту то же своеволие, которое по отношению к автору проявлял его текст. Такой параллелизм между свойствами жизни и литературы подчеркнут тем обстоятельством, что сюжетный обрыв затрагивает сразу три конструкции. Во-первых, это собственно рассказ о жизни героини. Во-вторых, это объемлющий его «текст демона», в рамках которого этот рассказ представлен лишь как его часть. В-третьих – это текст произведения как таковой. В результате ни демон, ни его автор не могут завершить «свой» текст. К этому следует добавить параллелизм между свойствами слова художественного, о которых речь шла в начале произведения, и свойствами «слова жизни» в конце при описании бала – в обоих случаях речь идет о слове независимом, оторвавшемся от автора и продолжающем свою собственную жизнь.

Принципиальная незавершенность и динамизм предстают характерными свойствами как жизни, так и литературы (как в целом, так и творчества автора), причем и та и другая выступают как живой организм, который оторвался от творца и обрел автономность.

Заключение

Усложнение индивидуальной поэтической системы автора находит соответствие в общей литературной проблематике как она заявлена в начале произведения. Мир стал слишком сложным, динамичным и многообразным, старые методы его описания устарели – «Умчался век эпических поэм». В частности, это означает, что устарел характерный для эпоса упор на повествование и сюжет, – и автор предлагает читателю законченное произведение с оборванным сюжетом. Характерной чертой новой литературы, как она предложена Лермонтовым, оказалась повышенная самостоятельность, летучесть слова, его «своеволие» – упор был сделан на облачение природы художественного слова как такового. Отличительным свойством подлинного художественного текста делается, согласно такому подходу, его непредсказуемость и способность ускользнуть от любых заранее данных – в том числе и самим автором – ограничений. В частности, это затронуло традиционные ожидания морали и композиционные нормы.

Игра Лермонтова с неизбежными, казалось бы, литературными принципами лишила автоматичности такие фундаментальные категории текста как начало и конец и сделало их источником не предсказуемого заранее смысла. В этом отношении Лермонтов по существу предвосхитил композиционное многообразие, характерное для литературы XX-го века. В соответствии со сказанным выше о динамике лермонтовской поэтики, данное произведение открывало принципиально новую перспективу и в индивидуальной поэтической системе Лермонтова. Прежде всего, это касается инвариантного для Лермонтова сюжета о демоне: сам поэтический текст как целое проявил тенденцию к тому, чтобы занять место демона, таким образом перемещая данный сюжет на металитературный уровень. Все это означало новый поворот в характерной для Лермонтова теме богоборчества. По отношению к этой неизвестной нам поэтической Вселенной Лермонтова «Сказка для детей» сама оказалась «эпиграфом неведомых творений», от которых нам достался лишь «хвост».