

ИРОНИКО-ТРАГЕДИЙНЫЙ СМЫСЛ РОЛЕВОЙ (ИГРОВОЙ) ИМИТАЦИИ ЖИЗНИ В РОМАННОМ СЮЖЕТЕ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В статье рассматривается аспект жанровой аксиологии «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Выявляется художественный синтез структуры драмы и романного повествования. Поэтическая система произведения анализируется с точки зрения воплощения в авторском и персонажном поле игрового начала как эксперимента, выявляющего сущностные и нравственные основы бытия. Печорин как философская личность включается в парадигму поисков платоновского идеального начала бытия, которое должно согласовываться с его подлинностью, что и создает трагедийную окрашенность романного жанра.

«Герой нашего времени» — произведение этапное, фиксирующее в историко-поэтическом смысле время пристального художественного внимания к человеческой индивидуальности как носителю собственной, не ориентированной ни на сакральный образец, ни на устоявшийся авторитет, ни на авторское всезнание жизненной позиции. Персонаж как «другой» в это историко-литературное время обретает собственную значимость, собственную логику и силу, требующую к себе авторского уважения. Задача автора становится функционально познавательной и аксиологической, подчиняясь неизбежности самостоятельного бытия «другого». Лермонтов рассматривает своего героя как психолог, как моралист и как философ, добываясь до глубин изучаемой личности действенными средствами художествен-

ного творчества. В совокупности всех художественных планов изображения героя он предстает не просто как тип или индивидуальность, а как философская личность в типе и индивидуальности. Это подтверждается и наличием ряда вариантов подобной личности в других произведениях Лермонтова — в «Маскараде», в «Демоне», в образе лирического героя.

Один из самых важных аспектов философской личности Печорина определяется стремлением к познанию добра и зла как моральных категорий. Правоммерно говорить о библейской ориентированности такого сюжета. Но для Печорина, в его попытках разделить добро и зло, Библия не является прямым руководством. Он измеряет все «в отношении к себе», хотя с помощью этого критерия проверяет на истинность всю дей-

ствительность, весь мир. Важно здесь, что этот человек себя подвергает такому же строгому анализу и суду, как и окружающий мир. Для него существует внутренняя твердая опора — собственная ответственность и собственная совесть. И. Виноградов подчеркивает значительность этого «свободно избранного и бескомпромиссно ответственного перед совестью принципа»¹. В совести — источник не только конфликтности с легковесным и низменным обществом, но и источник внутренней драмы самой этой личности, источник его трагического мироощущения. Не будучи прямо религиозно ориентированным человеком, Печорин не уступит никому в этом глубоко обусловленном всей христианской культурой качестве. «В этом гордом веянии суверенного человеческого духа, в этой безраздельной полноте ответственности за свои поступки, которую Печорин берет на себя перед всем миром, он человек, действительно достойный называться человеком»². Дело только в том, что этой полнотой ответственности и совестью определяется и безысходность судьбы этого человека. Беспощадный, по принципу совести, к окружающему миру, он и себя осуждает этим же судом. Чувствуя в душе своей «силы необъятные», то есть дарованный свыше потенциал, он совершает эксперимент над собой и над другими людьми, пытаясь осуществить миростроительную функцию, функцию режиссера человеческой (и своей, и чужой) судьбы, тем самым смоделировав действия высшей силы создателя, — и не находит смысла в той повседневной форме бытия, на которую обречен любой человек. Гете говорил, что «человек всеми своими чувствами и стремлениями привязан к внешнему миру»³. Герой Гете Фауст также стремится вырваться из повседневности и придать ей больший, чем

это объективно возможно, смысл. Вопросы Фауста о том, где счастье, где мудрость, где место науки и бога, возможно ли счастье, и действительно ли прекрасно остановившееся мгновение, не только не чужды Печорину, но решаются им даже тогда, когда он совершает «мелочные», по определению Белинского, поступки. «Мне все мало» — это «по Фаусту». И по пушкинской «Сцене из Фауста»: «Что думал ты в такое время, когда не думает никто?». Поэтому мерцающий, кажущийся свет добра каждый раз приводит к увеличению доли «зла». Желание любви оборачивается гибелью («Бэла»), желание справедливости — убийством (Грушницкий). Печорин идет на битву с судьбой — судьба делает его своим «орудием», «топором в руках».

Уже в первой своей исповеди Максиму Максимычу категорическим императивом всего понимания человеческой судьбы Печорин называет счастье, которое, вопреки и логике ума, и логике сердца, определяется в мире людей не достоинствами личности, а «ловкостью», «удачей» или «деньгами». Насколько для самого Лермонтова было органичным подобное максималистское суждение, свидетельствует его «Дума», прямо ретранслированная в «Герое нашего времени»:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...

В этой первой исповеди постоянно звучат такие слова, как «надежда», «сострадание», «печаль», «наслаждение», «утешение» — адресный ряд морального действия. Именно он составляет внутреннее основание природы героя, и только с этих позиций он готов принять жизнь и определить ее смысл.

В мире природной гармонии («солнце ясно, небо сине») моральный принцип

выявляет свое главное свойство — бескорыстность морального мотива, соответствующего основным древним общечеловеческим заповедям. С этим критерием лермонтовский герой подходит и к действиям судьбы, то есть высшей силы. В сущности, на высшей ступени развития романного диалогизма, определяющего содержание романного конфликта (игра, эксперимент, спор, отношения), находится именно диалог Печорина с судьбой, фиксирующий основной философский смысл произведения.

Если верны требования морали по отношению к человеку, они должны быть верны и по отношению к судьбе. Но здесь открываются мотивы иного порядка. Судьбе, оказывается, нужен инструмент для совершения своих действий, корректирующих и направляющих человеческую жизнь. Таким «инструментом» становится для нее человек, готовый на поступок, на действие, человек, вырвавшийся из детерминирующих обстоятельств — из рода, среды, общества, обретший внутреннюю свободу для того, чтобы действовать не в рамках среды, а в рамках судьбы. И Печорин становится, по его собственному осознанию, «топором в руках судьбы». Именно «топором», то есть орудием кары, казни. «Дары» же судьбы оказываются приманкой, чтобы сделать то, что ей нужно. «Зачем судьбе было нужно...?» — вопрос, звучащий в душе Печорина. «Нужно» — значит, уже не бескорыстно. А вот «зачем»? Ответа человек не находит. Весь роман — попытка ответа. «Судьба» выступает в романе в качестве мировой сущности. Она образует один из ведущих мотивов эстетической системы произведения. Глубинный конфликт романа — не просто конфликт личности и общества или внутренний конфликт противоречивой личности, а именно конфликт абсолютной, транс-

цендентной личности (Печорина) с судьбой как сущностью мира.

Масштабность личности Печорина — свидетельство его права на исследование судьбы. В современных Лермонтову эстетических трудах проблема отношений человека с судьбой однозначно считалась принадлежностью драмы, трагедии. В то же время активно ставился вопрос о жанре романа в русле разрабатывавшейся теории, причем, приоритет в этом деле принадлежал журналу «Московский вестник», где были сосредоточены силы русских любителей (В. Одоевский, С. Шевырев, В. Титов, И. Киреевский и др.). Этот журнал входил в круг чтения начинающего поэта, о чем свидетельствует ряд реминисценций из опубликованных там в 1828 году произведений Пушкина, Шевырева, Хомякова в стихах юного Лермонтова⁴. Очевидно, что Лермонтов не мог пройти мимо статьи В. Титова, помещенной в этом же году в «Московском вестнике», «О романе, как представителе образа жизни новейших европейцев», если и не сразу после ее публикации, то при создании романа (что замечено Ю. Манном). Ориентация «Героя...» на современный европейский роман — общее место в литературоведении. Значит, обдумывание и создание собственного романа прямо связывалось у писателя с проблематикой статьи Титова. Объективно Лермонтов в чем-то объединяется с критиком, создавая свое произведение, а в чем-то полемизирует.

Что касается категории судьбы и отношений человека с ней, то мысль Титова прямо реализуется в романной форме «Героя...»: «В романе судьба не вступает в явную борьбу с героем, как, например, в трагедии, но как бы невидимо запутывает его в сеть неприятных случаев»⁵. В романном бытии лермонтовского героя не сразу и обнаруживается, что, в сущ-

ности, сложный и событийно разделенный на отдельные составляющие, замкнутые сферы сюжет романа ведет одну главную линию конфликта Печорина с судьбой. Но именно она завершается в последней повести «Фаталист», превращающей самостоятельные «повести» в романное единство. Лермонтов сближает в ходе развития конфликта романную повествовательную систему с трагедийной, становясь на путь принципиального жанрового синтетизма. Каждый раз, когда заканчивается этап столкновения Печорина с судьбой, возникает трагическая ситуация: смерть Бэлы, гибель Грушницкого, смерть Вулича и торжество фатума в «Фаталисте». Однако в стереотипы этой ситуации всегда оказывается внесена поправка, имеющая смысл амбивалентности, способный развить какой-либо новый сюжетный ход или исход при возможном сглаживании трагедии, причем, этот «возможный» ход снова развивал бы романное действие. Так, если бы Бэлу не настигла смерть, восторжествовало бы повествовательное начало, затянувшее спор героя с судьбой уже на уровне иных личных отношений. Избежание дуэли с Грушницким и его смерти перевело бы повествование, скорее всего, в иронико-сатирический аспект и т. д. Понимая, что строить подобные догадки кощунственно по отношению к лермонтовскому шедевру, мы хотим просто обратить внимание на характер романной трагедийности в нем, подчеркивая, что художественная практика здесь уже опережала теорию.

Контексты мотива (и конфликта) судьбы в романе развернуты всесторонне, объемно. Печорин охотно, вначале доверчиво (в главе «Бэла»), затем с радостью риска и опасности, идет на прямые отношения с судьбой. Испытание мира, предлагаемое Печориным, адресо-

вано в равной степени людям, обществу, себе и судьбе. Заметим, что разговоры о судьбе, поступки, включенные в сюжетные ходы, связанные с судьбой, возникают в романе именно в сфере жизни Печорина. Ни в сфере повествователя, ни в сфере других героев это понятие не фигурирует. Очевидно, это не случайно и вытекает из равновеликости сторон: Печорин равен судьбе ($P=C$), по крайней мере, по устремленности к абсолютным вершинам, по способности к соревновательности: кто — кого; сталкиваются воля личности и «рука судьбы», и несовпадение их векторов развивается как трагическое столкновение высокого с высоким.

Согласно любому философскому учению, познание человека представляет собой процесс понимания всех высших категорий в отношениях между миром и человеком. «Николай Гартман, — пишет, например, Б. П. Вышеславцев, — совершенно справедливо указывает, что человек, как духовная личность приписывает себе все атрибуты Божества: ум, свободу, сознание ценностей, предвидение и провидение. С этим одинаково согласится как теолог, так и атеистический философ: Фейербах или Маркс. Вопрос только в том: Бог ли создал человека по своему образу и подобию, или человек создал Бога по своему образу и подобию»⁶. Именно подобное сознание характеризует Печорина. Его эксперименты имеют целью определить не только смысл действий судьбы, но и смысл своего собственного «подобия». Начинается с того, что Печорин принадлежит к такого рода людям, «у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи». Стереотип фатальности, связанный с родовой принадлежностью героя, настраивает либо на мысль о неизбежности подчинения героя судьбе, либо на ожидание

борьбы с нею, где должна раскрыться самобытность личности как знак возможной ее самодостаточности.

Печорин сделал для себя выбор. Он принимает действия судьбы, пока видит в них возможность обретения счастья и добра. Бэла для него подарок, дар (то есть действие свыше). Как он говорит, она — «ангел, посланный мне сострадательной судьбою». Поддавшись на экзотичность и красоту «подарка», Печорин готов на все, уже не считаясь с законами и нормами человеческого поведения. Однако действия Печорина оказались ошибкой, «подарок» оказался не для него, и от этой прекрасной встречи ему, как и Бэле, стало только хуже. Это был вызов судьбы, принятый героем и положивший начало целому ряду новых экспериментов. «Явно судьба заботится о том, чтобы мне не было скучно», — иронизирует он. Поведение Печорина, проверяющего судьбу и людей, в психологическом плане представляет собой игровой эксперимент.

Игровое поведение и вообще игровой функционал в искусстве издавна приобрел значение метафоры человеческого существования, стал существенным приемом художественного исследования личности и ее взаимоотношений с миром. Теория игры разрабатывалась многими учеными социологами, психологами, искусствоведами. Наиболее разносторонне и глубоко проникают в суть проблемы Й. Хейзинга и Э. Берн. Й. Хейзинга в работе «*Homo ludens*. Опыт определения игрового элемента культуры» (1938) видит в игровом начале неизменную первооснову эволюции человечества. «Роль игрового фактора — чрезвычайно действенна и чрезвычайно плодотворна в возникновении всех крупных форм общественной коллективной жизни. Игра — состояние как импульс более старый, чем сама культу-

ра, заполняла жизнь и побуждала расти формы архаической культуры»⁷. Культ разворачивался в священной игре. Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец определились как игровые элементы. Мудрость и знания находили свое выражение в освященных состязаниях. На игровых формах базировались улаживание споров с помощью оружия и условности аристократической жизни. Культура, по мнению Хейзинги, «играется». «Она не происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела; она развивается в игре и как игра»⁸.

В работе Э. Берна «Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений; люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы» (1996) игра рассматривается через понятие «общение», как один из способов взаимодействия людей между собой. Одной из функций игры, по Берну, является «удовлетворенное структурирование времени», создание иногда осознанного, иногда не осознанного плана-сценария, результат которого ожидается, хотя и не известен до конца. «Интенсивнее всего, — считает психолог, — играют люди, утратившие душевное равновесие». Реализуя сценарий, «постепенно развертывающийся жизненный план», игры дают удовлетворение в дискретном времени и прерываются периодами замыкания в себе или эпизодами «близости». Но все игры оказывают на судьбу участников важное, а иногда решающее влияние⁹.

В романе Лермонтова своеобразным эстетическим воплощением философских и психологических проблем при создании образа личности — индивидуальности является игровой аспект в разносторонних человеческих отношениях. Игра в произведении — это особое мо-

делирование жизни, имеющее целью выявить и проверить какие-либо знания о жизни, неясные или подвергаемые сомнению. При этом инициатором игровых ситуаций является главный персонаж, который тем самым приобретает функции, заменяющие авторскую демургическую роль. Автор, в свою очередь, «позволяет» герою это делать, проверяя уже своего героя в этих ситуациях. Формы и виды игры определены автором своему герою. Герой же выступает в этих формах и видах игровой деятельности как самостоятельное лицо. Так получается «игра в игре», или «роман в романе», что, с определенной точки зрения, оправдывает специфическую структуру — «повесть в романе».

Игра осуществляется в разных формах: создаваемой человеком игровой ситуации с заранее определенными правилами («Бэла»); эксперимента, выявляющего сущность происходящего («Тамань», «Фаталист»); спектакля, театрализации с постановщиком-режиссером («Княжна Мери»). Все эти виды игры обладают свойствами сюжетного образа и способствуют глубокому проникновению автора в сущность изображаемой им человеческой личности. Значение игрового начала в «Герое нашего времени» усугубляется общим интересом автора к развитию философских проблем, в особенности проблем свободы и воли. Игра — проявление воли, но не свободы, тем не менее она создает иллюзию свободного действия. Поэтому Печорин, лишенный недетерминированной свободы (хотя ему и кажется, что он независим в своем поведении, когда с глубоким внутренним чувством говорит: «Свободы своей не отдам»), — так жадно и энергично бросается в сценическое действие создаваемого им самим спектакля.

Игра как «структурирование времени» характерна для жизненного сюжета Печорина. Он планирует и рассчитывает по своим правилам отношения с людьми, избранными им, — и четко осуществляет свои планы.

В романе постоянно встречается терминология драмы, которая используется Печориным: завязка, развязка, роль, действующие лица, сцена, комедия, фарс, мелодрама, шутка. Они внутри-текстово структурируют повествовательную систему. Метатекстом, в котором участвует лермонтовский роман, становится глубокое шекспировское обобщение: «Весь мир — театр, а люди в нем актеры»; шиллеровское убеждение в том, что жизнь есть искусство.

«Шиллеровская теория игры воплощается Печориным в непосредственную жизнь: герой отказывается жить реально, он максимально эстетизирует и драматизирует окружающую действительность, выстраивая ее по законам мелодраматическим или комедийным», — пишет А. Галкин¹⁰. В. Н. Турбин отмечает некоторые черты «кукольности», искусственности в Печорине, особенно ярко проявляющиеся в его повседневном, неигровом состоянии. «Он идет, а руки его неподвижны. Он смеется, а глаза не лучатся жизнью: будто вставные. Собраны вместе разрозненные части. Свинчены. Сшиты. Нет позвоночника, хребта. Печорин будто собран из чего-то. Из кусков. Лоскутов. На тело без хребта натянута нежная кожа. На лицо его приклеена улыбка. В рот вставлены «зубы ослепительной белизны»; и все это наряжено в «ослепительное белье»¹¹. Зато как преобразуется он в своей актерской игре — становится живым, обаятельным, энергичным, веселым или задумчивым, страдающим и разочарованным, наполняется «эликсиром жизни».

Самое интересное, что и в своей искусственности, и в проявлениях живой энергии Печорин настоящий. И то и другое составляет его суть. Герой постоянно носит маску и снимает ее лишь тогда, когда остается один на один со своим дневником. Только там он живет без притворства, полной жизнью, способен признаться себе во всем. Например, он пишет: «Я лгал; но мне хотелось его побесить...». Или: «Признаюсь еще, чувствую неприятное, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по моему сердцу; это чувство — было зависть; я говорю смело «зависть», потому что привык себе во всем признаваться»¹². Маска, по М. М. Бахтину, «связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ...»¹³. Надевая ту или иную маску, Печорин полностью перевоплощается. В конфликте с Бэлой он выглядит горцем: одежда, манеры, традиции, — все полностью совпадает с поведением Казбича. В «Максиме Максимыче» он играет роль черствого, скучающего человека, «принужденно» зевает, чтобы скрыть свои истинные чувства. Та же ситуация повторяется и с Вернером. Игра Печорина ставит его друзей в тупик, тем самым он проверяет истинность их чувств по отношению к нему: «...ему хотелось пожать мне руку... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден, как камень, — и он вышел»¹⁴. Таких примеров множество. Однако признать возможность вовлечения его в игру другими людьми Печорин не желает. Узнав о заговоре против себя, он восклицает: «Со мной этак не шутят. Вы дорого можете заплатить за одобрение

ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка!..»¹⁵. Все пропуская через себя, он чувствует себя создателем своего мира, хотя и осознает с горечью, что лишь имитирует создание. Однако его игра идет не по шуточным правилам, которые можно было бы отменить в любой момент. В спектакле он проигрывает саму жизнь, и здесь присутствует вся сфера переживаний, на которые способен он сам и все остальные «играющие», здесь разыгрываются подлинные комедии и трагедии, здесь ставками становятся любовь, человеческие привязанности, жизнь и смерть.

Одна из форм такой неигрушечной игры — дуэль, которая, будучи сама по себе способом ритуального решения человеческих проблем, осложняется в повествовании удвоением игрового сюжета — знанием тайных пружин происходящего и оперированием этими тайными пружинами. Это игра со смертью, с судьбой, развивающаяся как проявление человеческой воли, но одновременно и как принятие воли судьбы. Показательна с этой же точки зрения повесть «Фаталист», где разворачивается зеркальное сюжетное отражение первоначальной сцены спора-игры, создавая именно ту шекспировскую метафору-параллелизм, которая присутствует во всем романе: театр — жизнь.

Игровое поведение Печорина соответствует его архетипам ребенка, животного, беса, тем самым выявляя свою органичность и общечеловеческую сущность. Герой четко разрабатывает ряд операций, стимулирующих его общение с людьми и выводящих на общение с миром. В ходе этих операций кто-то должен выиграть. Обычно, успешно добившись первенства в высшей точке развития игрового сюжета, в конечном итоге Печорин проигрывает. Но проигрывают и другие. Печорин действует по

сценарию, особенно если иметь в виду «Фаталиста». Но так же по сценарию действует и судьба — она одаривает, определяет роли, бросает в разные ситуации, заботится и т. д. Печоринская игра — не самоцель. Психологический эксперимент для него, скорее всего, одно из орудий познания себя и мира (а вместе — и «правосудия Божия»).

Игра-эксперимент Печорина на уровне персонажей — в одних случаях попытка найти если не единомышленников, если не помощников, то людей, способных наравне с ним выйти на поединок с судьбой. Этим объясняется авантюризм экзотического поступка с Бэлой (вариант помощника); этим объясняется рискованное вмешательство в жизнь контрабандистов (вариант единомышленников-союзников); собственно, даже история с Грушницким — проверка внутренних возможностей человека, пусть даже такого мелкого, как Грушницкий, ведь экстремальная ситуация может пробудить неразгаданные высокие стороны души (вариант трансформации конфликта в нравственную сферу). Ни в одном из подобных вариантов не получается желанного для Печорина результата. Его реакция на это — не обида, а горькое разочарование, каждый раз ведущее его на новую ступеньку духовных мучений, ступеньку ада на земле.

Игра на уровне персонажей имеет, следовательно, двойной смысл. Первый — непосредственно сюжетного действия, изображающего социальную, культурную, психологическую, нравственную, бытовую, национальную, материальную и т. д., очень конкретную жизнь людей. Второй — смысл духовной работы, поиска, страданий и радостей, то есть смысл истинной жизни, однако также оказывающийся несовершенным и отнюдь не самодостаточным.

Поэтому особое значение для Печорина и для романа в целом (то есть для авторской позиции) имеет игра в соавторстве с судьбой. Глава «Фаталист» последняя в романе, потому что именно здесь Печорин вышел на эту игру напрямую, практически без людей-посредников. Пьяный казак — не диалогическая фигура, это рука судьбы, знак ее действий. Пьяный казак гонится за свиньей — за бесом. Но в погоне за бесом он уже не различает беса и человека. Судьба становится слепой, но не потому, что она неподкупна. А потому, что слишком увлеклась своей силой, тем более, что управлять людьми, оказывается, очень легко. В контексте главы казак приобретает именно это значение. Поэтому Печорин, решившись одолеть казака, недаром говорит: «Я вздумал испытать судьбу». Победа над судьбой в этом эпизоде налицо. Но как-то странно после этого герой начинает рассуждения о том, что надо бы сделаться фаталистом, но он не может; что он любит сомневаться во всем (и следовательно, в своей победе над судьбой тоже, но и в победе судьбы он сомневается). И общий вывод звучит почти как афоризм: «Кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..» И дальше: «Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»¹⁶. Победа над судьбой не помогает миновать смерти, а за смертью — ничего.

В решении всех философских вопросов бытия для Лермонтова важнейшим остается вопрос о загадке смерти. Смерть — высшая несправедливость, нарушающая систему мировой гармонии, которую создал именно тот, кто дает и смерть (еще юношеские стихи «Ночь I», «Ночь II»...). Смерть — орудие суда, чаще всего несправедного

(«Погиб поэт, невольник чести...»; гибель Нины в «Маскараде», «Умиравший гладиатор»). Смерть — гибель красоты, разрушение эстетического начала в жизни («Морская царевна» и др.). Смерть — знак крушения иллюзий, любви и надежд («Русалка», «Три пальмы», «Дары Терека»). Смерть — страшный, трагический эквивалент любви, добра, веры и чести («Тамара», «Песня про купца Калашникова...», «Мцыри», «Демон»). Смерть — мировая трагедия («Валерик» и, в сущности, все произведения). Наконец, поиски смысла жизни ведут лишь к разочарованию, потому что неизбежна смерть («Герой нашего времени»).

Действия судьбы, которые как бы заранее предрешают разбитые жизни, сюжетные перевертыши, обманутые желанья, — вызывают у Печорина глубокую грусть, горькую иронию, и, как следствие, нравственные страдания и разочарование («Тамань»): «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!»¹⁷.

Столкновение Печорина с судьбой снабжено в романе Лермонтова снижающей бытовой параллелью, как бы предназначенной еще раз оттенить философское, а не какое-либо другое содержание образа главного героя. Максим Максимыч в произведении призван либо оттенить глобальную значительность поисков Печорина, либо своей детской наивностью обозначить путь к обыкновенной человеческой норме жизни. У Максима Максимыча — сниженный вариант понимания конфликта Печорина с судьбой: «Ну, какой бес несет его теперь в Персию?»¹⁸. Это близко к иронико-комическому восприятию, явно не соответствующему масштабам лич-

ности и мышления Печорина, и еще раз подтверждает, что в отношениях этих людей изначально невозможно взаимопонимание. Печорин понимает Максима Максимыча, ибо Максим Максимыч — лишь часть целой истины; по этой же причине Максим Максимыч не может понять Печорина. Приведенное высказывание Максима Максимыча параллельно известному диалогу штабс-капитана с рассказчиком о пьяницах-англичанах. Однако и глубоко философское понимание судьбы Печориным, и сниженно комическое — Максимом Максимычем одинаково драматичны и тревожны.

Очень важен в романе пророческий контекст мотива судьбы. Это прозрение героя, проникновение в логику «руки судьбы». «Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» (о Грушницком)¹⁹. Таков же диалог-дуэт с Вернером, построенный на излюбленном в романе приеме зеркального отражения (тоже одна из форм фиксации игровой ситуации): «Что до меня касается, то я убежден только в одном... — сказал доктор. — В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал. — В том, — отвечал он, — что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру. — Я богаче вас, — сказал я, — у меня, кроме этого, есть еще убеждение — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться»²⁰.

В целом это опять ироническое снижение в понимании конфликта с судьбой. Но, в отличие от варианта Максима Максимыча, здесь кроется глубокое внутреннее трагическое содержание — действия судьбы бессмысленны. Это главный пророческий вывод Печорина. Мир потерял свое аксиологическое содержание, превратившись в бессмысли-

цу, заключенную в прекрасную форму. Все ценности, известные человечеству и человеку, приведены к одному знаменателю. И если признать, что знаменатель этот — само существование мира, просто его наличие, то знаменатель оказывается бесконечным, и, следовательно, ценностное его начало превращается в бесконечную малость. Каждый конкретный факт — мельчайшая частица бытия, бесконечно малая дробь. Сюда включается и жизнь человеческой личности, и духовное наполнение: любовь, ненависть, прощение, добродетель, желание порядка — и порядочность, достоинство, душевная возвышенность, родственные связи, право человека на свободу и т. д. В экспериментах Печорина все эти ценностные разновидности жизни людей обнаруживают свою повседневную банальность, обыкновенность, т. е. предельную малость и незначительность. В то время как они должны были бы обрести, как раз наоборот, преимущественно глобальное значение, вообще не поддающееся дроблению. Каждая из них должна была бы равняться миру и судьбе.

Самоценность мира — не аксиома в концепции романа. Субъективное сознание героя и объективно-философская позиция автора — мера абсолютного добра.

* * *

В ходе сюжетного, событийного развития действия Печорин предстает как личность на уровне бытового восприятия — безнравственная, на уровне мифологического восприятия — демоническая, на уровне социальной значимости — потерянная, «лишняя», на уровне религиозного восприятия — на первый взгляд, выпавшая из этой системы понятий, а на самом деле, тяготеющая к

высшим ценностям христианского содержания, хотя на этом пути он постоянно сталкивается с разрушением этих ценностей и приходит к разочарованию.

Но загадка этого образа состоит в том, что к концу произведения итоговое его восприятие с точностью «до наоборот» закрепляется по всем уровням. Печорину отданы симпатии героев, симпатии повествователей, автора, читателей. «Мне все мало», — говорит Печорин. Очевидно, мало потому, что ко всему он подходит с мерой чистого, абсолютного добра. У него возникает «отрадное чувство» покоя и веселья (а значит, и приятя), когда «ветки цветущих черемух и черешен смотрят ... в окна», когда виден колоритный дуэт Бештау и Машука, когда «воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине»²¹.

Печорин, кажется, хотел бы оставить для себя это «мудрое невежество» (Николай Кузанский), чтобы убедиться, вопреки своему индивидуальному знанию, что мироздание прекрасно и мир совершенен (самодостаточен). Но, живя в обществе людей, он легко их разгадывает так же, как разгадывает законы их коллективного бытия. Вступая в конфликт с судьбой, он тоже в состоянии предугадывать ее действия и приобретает пророческие качества. И единственное, что остается «непостижимым» для него, — вопрос о том, зачем же все устроено так «скучно», если даже тогда, когда почувствовался мистический ужас фатализма, его можно легко объяснить осечкой плохого ружья. Печорин выходит на позиции, близкие автору, обнаруживающиеся во всем творчестве Лермонтова. Это сближение чувствовали многие критики, прикасавшиеся к проблеме «автор — герой» в романе: Белинский, Аполлон Григорьев, Набоков. Белинский даже считал такую близость недостатком художественности. Стремления и поиски

Печорина — это, в сущности, стремления и поиски автора, хотя структурно поля автора и героя существуют самостоятельно. Но Лермонтова интересует личность, подобная себе. Это было в определенной степени «избавление» от собственных пороков и мучений, — они получали «другую» жизнь в персонаже романа.

Лермонтову нужна неделимая истина, которая могла бы стать сущностью эмпирического мира. Страдания его и страдания его героя — это отказ принять логику «мудрого невежества», притом, что другой логики не нашел, по крайней мере, Печорин. Лермонтов, очевидно, в своей эволюции приближался к позиции принятия мистического смысла, непостижимости неделимой истины, хотя процесс этот у него вызывал не столько смирение, сколько усталость («Я б хотел забыться и заснуть»). Может быть, в натуре Печорина заложен большой потенциал веры и любви, но, как герой времени, он фиксирует момент трагических сомнений.

Советское литературоведение при толковании типической сущности образа главного героя лермонтовского романа сосредоточивало свое внимание в основном на историческом содержании «потерянной» личности последекабрьского периода. Иная крайность последнего времени — рассматривать Печорина, и Лермонтова тоже, в системе христианского и богословского мышления.

В традиции русской критической мысли существует более мягкая позиция, в которой социальный и исторический подход имеет место не сам по себе, а под углом зрения христианских идеалов, сохраняя при этом самостоятельную значимость. Подобная тенденция возникла еще в работе лермонтовского современника Шевырева, назвавшего Печорина «пигмеем зла»²². Затем — в

обширном труде Ап. Григорьева, считавшего, что Лермонтов постепенно преодолевал Печорина. Аполлон Григорьев представил концепцию жизни Печорина как казнь одинокого существа в «муравейнике», где «муравейник» — мелко и бездуховно суетящийся мир социальности, мир русского общества, в котором живет Печорин. «Казнь, совершаемая этою, все-таки поэтической правдою над маленьким муравейником, в отношении к которому она справедлива, имеет сколько-нибудь общее значение как казнь одинокого положения этого муравейника. ...Горе, или, лучше сказать, отчаяние вследствие сознания своего одиночества, своей разъединенности с жизнью, глубочайшее презрение к мелочности той жизни, которою создано одиночество, — вот правда лермонтовской поэзии, вот в чем сила и искренность его тонов»²³. Печорин занимает демоническую позицию, как полагает критик, от страдания из-за самоистязания, — и нужно совершиться этой «казни», чтобы произошло возрождение. Но пока для Печорина эта стадия невозможна, он останавливается на моменте «казни». Развитие этой тенденции идет вплоть до известных статей В. Соловьева, связавшего «демонизм» Лермонтова (и Печорина) с нищезанятием. Но на протяжении более чем ста лет, заметим, таких лет, когда христианское учение не подвергалось ни сомнениям, ни гонениям, когда оно было общепринятой мировоззренческой основой, — на протяжении века в Печорине видели прежде всего демоническую личность, страдающую от своего демонизма, но не обращенную к святости. По выражению С. И. Кормилова, в герое Лермонтова «есть продолжающийся мятеж даже и после победы судьбы»²⁴.

Инвариант печоринской личности, заложенный, естественно, в художест-

венном мире произведения Лермонтова, включается в ту философскую парадигму поисков идеального начала бытия, которая обозначена еще мыслью Платона о том, что подлинность мира должна согласоваться с идеальным совершенством. Если в реальном мире существуют несправедливость и порок, беззаконие и несчастье, то это уже не подлинный мир. Поэтому самодостаточен лишь мир вечных сущностей. Но этот мир достижим только через смерть. Печорин хочет умереть, хотя вряд ли в его философствованиях мы найдем стремление к платоновским идеальным надмировым сущностям. Поэтому его стремление к смерти лишено отрадного чувства и, напротив, полно трагизма.

Но судьба постоянно ставит героя перед ситуацией выбора («заботится», чтобы ему «не было скучно»): действовать или не действовать; оставить все идти своим чередом или вмешаться, чтобы понять, испытать или проверить; жить спокойно или жить в состоянии постоянного поединка с обстоятельствами и судьбой. Выбор Печорина — это не просто решение удовлетворить свои прихоти и желания, не заботясь об участи других людей. Выбор Печорина — это всегда испытание судьбы. Будь то история с Бэлой, воспринятой сначала героем как награда за многие разочарования и страдания, а затем ставшая еще одним разочарованием — судьба обманула. Будь то приключение в Тамани, сначала притягательное видимой романтичностью, загадочностью, свободой, а затем обернувшееся банальной социальностью. Опять обман судьбы. Сюда же относится и вся ситуация с Мери и Грушницким, превратившаяся из забавы в трагедию. Конец везде противоположен первоначальному замыслу — таков, например, прямой вызов судьбе в «Фаталисте», когда

оказались мобилизованы все лучшие возможности Печорина, как провидческие, так и физические.

Все эти случаи явно ассоциированы с народным восприятием судьбы, выраженным в этико-эстетических формулах («злая судьба», «судьба-злодейка», «коварная судьба» и т. д.). Как будто она проверяет человека на предмет соответствия тем самым критериям, которые он определил по отношению к жизни и к людям. И Печорин, явно поддаваясь на эту уловку судьбы, бросается в предложенную ему ситуацию, отдавая на решение ее загадки все свои силы, растрачивая их безрассудно и порой даже опрометчиво. Рационалистичность Печорина лишь внешняя. Он, безусловно, умен и способен просчитать действия людей на много ходов вперед. Но это касается всех тех людей, жизнь которых определена очень четкими обстоятельствами среды, очерчивается фатальной сферой быта, службы, общественной морали. С Бэлой ему стало скучно именно потому, что все получилось в итоге так, как он предвидел. В других случаях, как только на его пути появляется глубокая или необычная индивидуальность, его рационалистические построения опрокидываются или рушатся, и он оказывается перед совершенно неожиданным итогом. Он заставил, согласно выработанному им плану, княжну Мери полюбить себя, но незаурядность ее натуры потрясла его и повернула все события из области фарса в область драмы. Когда не просчитывались поступки «ундины» и слепого мальчика, Печорин готов на все, лишь бы узнать, понять их. Когда понял — дальше все просчитывалось, и тогда он четко все раскладывает по полочкам — «честные контрабандисты», и не надо было вмешиваться. В «Фаталисте» и вовсе нельзя говорить о расчетливости, там безумная

храбрость, хотя и наложенная на точный расчет.

Но богатая натура Печорина не хочет мириться с бессмысленностью действий судьбы и доказывает, что воля человека может быть более эффективна, чем мистически фатальная всеобщая необходимость — логика судьбы («Фаталист»).

Такая масштабная личность, как Печорин, только и может войти в тот самый «момент истины», который обозначает объективное существование самой истины. Дорога к этой истине сложна, и не всегда виден конечный итог, не всегда бывает ясно, куда ведет дорога, но совершенно очевидно, что без вхождения в «момент», пусть и не очень благополучный или не очень понятный для определения итога, невозможно пройти весь путь. «Истина всегда выражает собою вечно активное сознание, хотя бы

она была даже истиною какого-либо преходящего фактора»²⁵.

Герою Лермонтова не дано постичь абсолютность объективной истины, но его стремление к этому несомненно. Он выбирает путь проб и ошибок, путь эксперимента. И автор, создающий роман о философском содержании жизни человека, роман о дороге (в самом широком и разнообразном значении этого слова), подчиняется логике отношений героя с жизнью, героя с истиной. Это роман — не «модель жизни» (как «Евгений Онегин» Пушкина), это спектакль «по модели», разыгранное сценическое действие, подчиненное замыслу «субъекта» (героя-режиссера), угадывающего и проверяющего «на истинность» закон объективного бытия как бытия духа, это трагедия незавершившегося познания, определившаяся в жанровой форме диалогического романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Виноградов И. И.* Философский роман Лермонтова // *Виноградов И.* По живому следу. Духовные искания русской классики. М., 1978. С. 43.

² Там же.

³ *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 551.

⁴ Лермонтовская энциклопедия (ЛЭ). М., 1981. С. 289.

⁵ *Титов В.* О романе, как представителе образа жизни новейших европейцев // *Московский вестник.* 1828. № III. С. 183.

⁶ Русские философы / Антология. Вып. 1. М., 1993. С. 162.

⁷ *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 202.

⁸ Там же.

⁹ *Берн Э.* Игры, в которые играют люди: Психология человеческих отношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. СПб.; М., 1996. С. 235.

¹⁰ *Галкин А.* Об одном символе в романе М. Ю. Лермонтова // *Вопросы литературы.* 1991. № 7. С. 115.

¹¹ *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 152.

¹² *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 томах / Под ред. Б. В. Томашевского, Б. П. Городецкого, Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1958–1959. Т. 4. С. 365.

¹³ *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь // *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 48.

¹⁴ *Лермонтов М. Ю.* Указ. изд. Т. 4. С. 457.

¹⁵ Там же. С. 426.

¹⁶ Там же. С. 474.

¹⁷ Там же. С. 355.

-
- ¹⁸ Там же. С. 336.
¹⁹ Там же. С. 360.
²⁰ Там же. С. 368.
²¹ Там же. С. 356.
²² *Шевырев С. П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 // Русская критика XVIII–XIX веков: Хрестоматия / Сост. В. И. Кулешов. М., 1978. С. 159.
²³ *Григорьев Ап.* Лермонтов и его направление // *Ап. Григорьев.* Собр соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 7. М., 1915. С. 36.
²⁴ *Кормилов С. И.* Поэзия М. Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 129.
²⁵ Русские философы. Указ. изд. 1994. Вып. 2. С. 253.

T. Chiornaya

**IRONIC TRAGIC SENSE
OF ROLE (PLAY) IMITATION OF LIFE
IN THE NOVEL PLOT OF *HERO OF OUR TIME***

An aspect of genre axiology of Hero of our Time by M. Lermontov is considered. The artistic synthesis of the drama structure and novel narration is shown. The poetic system of the novel is analysed. Chicherin as a philosophical personality is included in the paradigm of platonic ideal beginning of the being which should be congruent with its authenticity which creates the tragic colouring of the novel genre.