

О.Б. Заславский

СЮЖЕТ "КНЯГИНИ ЛИГОВСКОЙ" И ПРОБЛЕМА ДЕМОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

Исследованию поэтики неоконченного романа Лермонтова "Княгиня Лиговская" посвящен целый ряд работ. При этом объектом рассмотрения становились те или иные отдельные аспекты произведения, связанные с проблемами стиля или жанра, точки зрения, соотношения автора и персонажа и т.д. Однако идейная структура романа как целого осталась непроясненной. Вместе с тем без выявления общей конструкции обсуждение изолированных аспектов произведения неизбежно приобретает во многом условный характер, а достоверность суждений о месте произведения в общей системе поэтики Лермонтова становится проблематичной.

В настоящей работе сделана попытка описать художественную и идейную структуру произведения на основе мотивного анализа имеющегося текста. Такая задача неизбежно приводит к вопросу о возможности реконструкции замысла. Как мы увидим, такая реконструкция (по крайней мере в общих чертах) оказывается действительно возможной¹.

Обратимся к тексту произведения. В первой же фразе содержится недвусмысленное предложение "заметить день и час". Хотя обычно в этом видят просто бытовую конкретику, в действительности здесь мы (как сейчас будет ясно) с первых же строк сталкиваемся с активной ролью числовой символики в произведении. Происшествие случилось в конце 1833 года, Дом Печорина на Фонтанке, куда он направляется после столкновения, имел номер 33². Это же число несколько раз встречается (явно или неявно) в других местах текста. Картина Брюллова "Последний день Помпеи", о которой идет речь в VI-й главе, была окончена в том же 1833 г.; возраст графини Рожи – 33 года. Естественно предположить, что число 33 указывает в произведении на тему Христа. В самом деле, действие начинается незадолго до Рождества (точнее, за 4

дня; о символике числа "4" в контексте произведения далее будет сказано). Место действия – Вознесенская улица и Вознесенский мост.

Более того. Поскольку 33 года исчерпывает время жизни Христа, можно ожидать наличия в тексте указаний (в той или иной форме) на близкую гибель или катастрофу. И действительно, собственно действие и движение сюжета начинаются со сцены наезда. В трактире Красинский резко сдергивает на пол поднос и разбивает чашки. В данном контексте это может быть соотнесено с известным эпизодом моления о чаше. С этой точки зрения жест Красинского (бывшего до сих пор в роли жертвы и поэтому в рассматриваемой системе евангельских образов и представлений "претендовавшего" на роль Христа) может интерпретироваться как демонстративный отказ от такой роли. В то же время Печорин, выразивший готовность заплатить за "чашу" вместо Красинского, как бы принимает на себя эту роль.

Вспомним, что в VII-й главе номер квартиры Красинского (49) сравнивается с числом зверя 666 в Апокалипсисе. Комический, травестированный характер подобных сопоставлений не отменяет, вообще говоря, их серьезного смысла. С учетом сказанного выше конфликт Печорин – Красинский приобретает черты столкновения Христос – Антихрист (с переменной ролей).

Соотнесенность именно Печорина с образом Христа может показаться парадоксальной. Но как раз это указывает на направление его духовной эволюции и позволяет предположить реконструкцию соответствующей сюжетной линии. В имеющейся части романа Печорин предстает как эгоист с отчетливо вараженными чертами демонизма, способный погубить тех, кто очутился на его пути (Красинский, Негурова). Таким образом, мы имеем единую сюжетную линию, на концах которой находятся два антипода – ипостаси одного и того же персонажа. Это означает, что в промежутке между ними должно было состояться духовное перерождение Печорина – после того, как он достиг бы предела греховности в своем индивидуализме. (По-видимому, речь должна идти о происшествии с трагическими последствиями – см. об этом ниже). Соотнесенность же с образом Христа скорее всего указывает (с точки зрения конкретной реконструкции сюжета) на то, что Печорин должен был в конце концов уйти в монастырь.

По существу, мы здесь имеем дело с архетипическим сюжетом о раскаявшемся грешнике, превратившемся в праведника. Такое предположение получает независимое подтверждение. В V-й главе, где рассказывается об истории взаимоотношений Печорина с Верой, упоминается Симонов монастырь: "Наконец приехали в монастырь. До всенощной ходили осматривать стены, кладбище; лазили на площадку запад-

ной башни, ту самую, откуда в древние времена наши предки следили движения... и последний Новик открыл так поздно имя свое и судьбу свою и свое изнанническое имя." Но главный герой романа Лажечникова "Последний Новик", о котором идет здесь речь, как раз и проделал такую эволюцию. После целого ряда скопившихся грехов (включающих замысел убийства) он в конце концов становится действительно убийцей и уходит в монастырь замаливать свои грехи, превращаясь в схимника. Причем в контексте "Княгини Лиговской" художественно значимым становится тот факт, что роман "Последний Новик" (как и картина "Последний день Помпеи") был завершен в 1833 г.: число 33 вновь отсылает к теме Христа и кануна гибели (возрождения).

Таким образом, отсылка к художественному тексту выполняет в романе функцию предсказания, давая модель общей ситуации или каких-то ее аспектов.

Заметим, что хотя духовное перерождение Печорина должно было быть резким, скачкообразным процессом, определенные предвестники будущего раскаяния присутствуют уже в самом начале романа. После разговора с Красинским в конце II-й главы Печорин испытывает сожаление ("Печорин с сожалением посмотрел ему вслед [...]"), а во время оставшейся части спектакля не может даже сосредоточиться: "[...] Печорин мало занимался пьесой, был рассеян и забыл даже об интересной ложе, на которую он дал себе слово не смотреть".

Превращение, перерождение грешника в праведника означает возрождение в новом качестве. Неслучайно сцена символической передачи роли Христа происходит в трактире с названием "Феникс". Согласно легенде³, Феникс живет 500 лет, затем сгорает и возрождается из пепла. В этой связи обратим внимание на мотив огня в произведении. В первой главе Печорин в сердцах бросает в камин визитную карточку, на которой "было напечатано готическими буквами: князь Степан Степанович Лиговской, с княгиней". Потом, передумав, он бросается "вытаскивать карточку... одна ее половина превратилась в прах, а другая свернулась: почернела, и на ней едва только можно было разобрать **Степан Степ...**" То есть та половина, на которой было имя княгини, погибла. Учитывая универсальную мифопоэтическую традицию связи имени и его носителя⁴, можно и здесь увидеть символическую картину будущей катастрофы: по вине Печорина Вера должна погибнуть. Катастрофа должна была также настигнуть ее мужа (хотя, судя по частично сохранившейся надписи, он мог все же остаться в живых). Заметим, что остатки карточки названы "бранными" ("Печорин положил эти бранные остатки на стол [...]"). Духовному возрождению Печорина противопоставлена трагическая неотменяемость необратимой гибели его жертв.

Обратим внимание на перемену характера действий Печорина (бросил карточку в огонь, потом выгатаил, но не успел спасти): в символической перспективе будущих катаклизмов и здесь можно увидеть прообраз запоздалого раскаяния. Можно думать, что ситуация здесь близка к описанной "Штоссе": "ему представилось все его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки [...]" Как известно, Симонов монастырь имел устойчивые литературные ассоциации не только с романом Лажечникова, но и с повестью Карамзина "Бедная Лиза". Учитывая сюжет этой повести, а также все сказанное выше, можно предположить, что последний грех Печорина (после которого и наступает раскаяние) состоял в том, что он невольно довел Веру до самоубийства. В пользу предлагаемой реконструкции говорит также скрытая словесная игра (которая вообще является, как увидим, существенным художественным элементом романа): смерть Веры – обретение истинной веры. Напомним еще, в чем состояла для Красинского желанная месть Печорину: "Я б желал, что <б> вы жили вечно, и чтоб я мог вечно мстить вам." В сопоставлении с темой Феникса и уходом в монастырь, а также предполагаемыми причинами ухода эти слова Красинского о вечной жизни приобретают особый смысл.

Продолжим обсуждение мотива огня. В письме Елизаветы Негуровой говорится, что она думает "возжечь" в Печорине чувства. После прочтения письма Лизавета Николаевна "побледнела, торопливо сожгла письмо и сдула на пол легкий его пепел." Как и в случае с визитной карточкой, мы здесь имеем дело с отрицательным вариантом темы Феникса: возрождения не происходит, речь идет о необратимых изменениях. Интересно, что описание самой ресторации Феникс посвящено как раз теме умирания – возрождения (что создает своеобразный иконизм), но также с отрицательным результатом: "но скоро промчались эти буйные дни [...]", "великий пример переворотов судьбы человеческой!" Последние слова прямо указывают на связь в произведении мотивов огня и человеческой судьбы.

Помимо мотива огня, в произведении присутствует, переплетаясь с ним, мотив воды и холода. Княгиня Вера с мужем живут на Морской⁵, что вероятно, связано с судьбой ее литературной предшественницы – Лизы – из повести Карамзина (как известно, Лиза утопилась). Фамилия Печорина дана по названию реки.⁶ Мать Красинского, говоря ему об отношениях с начальником отделения, считает, что тот его руками "жар загребает". В ответ Красинский сравнивает предлагаемое матерью самопожертвование характера с каплей воды в море. Сцена в Фениксе разво-

рачивается вокруг чашек с чаем – напитком, употребление которого предполагает предварительное нагревание на огне. В разговоре Красинского с Печорным в коридоре театра лицо Красинского названо "пламеневшим"; Печорин же "смотрел на него с холодным любопытством".

Связь мотива умирания (возрождения) с сюжетом произведения подкрепляется также ситуацией "текст в тексте" и звукослысловыми переплетениями. Сцена в ресторации ФЕНикс происходит, когда в театре напротив дают ФЕНеллу, сюжет которой оканчивается самоубийством героини. Обратим в этой связи внимание на начало III-й главы: во-первых, здесь недвусмысленно подчеркнуто знание читателем сюжета оперы (Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу). Во-вторых, фраза "подыму свой занавес в ту самую минуту, как опустился занавес Александринского театра" имеет характер метаописания автором своего произведения как "театра в театре", что обнажает активную роль в структуре романа ситуации "текст в тексте"⁷.

Сделанные наблюдения можно обобщить. В тексте романа неоднократно встречается отсылка к другим художественным или библейским текстам. Эти тексты содержат инвариантный мотив катастрофы, развертывание которого в сюжет должно было, как представляется, привести к катастрофе в конце романа. Выше мы уже видели, как соотнесенность с сюжетами "Фенеллы", "Последнего Новика" и "Бедной Лизы" позволяет предсказать катастрофу на индивидуальном, личностном уровне. Оказывается, однако, что в тексте романа содержится нечто большее: предсказание именно тотальной катастрофы. Как раз такую функцию выполняет упоминание картины К. Брюллова "Последний день Помпеи"; причем сообщается о ее скором приближении: "картина едет в Петербург"⁸.

Дата окончания картины (1833-й год) связывает катастрофу с темой Христа и его гибели. Обстоятельства разрушения Помпеи (извержение вулкана) актуализуют мотив огня и тем самым – связанный с символикой Феникса мотив умирания/возрождения. (Но, как и в обсуждавшихся выше случаях, здесь отрицательный вариант этого мотива: акцентируется именно уничтожение, а не возрождение.)

Переплетение мотивов огня и воды так или иначе указывает в тексте романа на грядущую катастрофу. В разговоре Печорина с Лиговской оба соответствующих вида катастрофы упоминаются рядом: "пожар, потоп".

Симонов монастырь, в который в качестве монаха (схимника) должен был, согласно предлагаемой реконструкции, попасть Печорин, находится вблизи Москвы. Поэтому можно ожидать, что тема его духовного возрождения после пережитой катастрофы, так или иначе связанной с мотивом огня, могла получить в тексте перекличку с темой Москвы,

возродившейся после пожара во время нашествия Наполеона (война, заметим, тоже входит в список катастроф, перечисляемых Печориным)⁹.

Следует особо подчеркнуть такое свойство катастрофы, как ее тотальность¹⁰. Обратим внимание, что в первой же фразе романа сообщается, что "случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь": катастрофа должна была настичь практически всех. В гостях у Лиговского Печорин произносит монолог, где подчеркивает роль грядущей катастрофы, уничтожающей счастье: "Добиваясь прочной любви, прочной славы, прочного богатства ... глядишь ... смерть, болезнь, пожар, потоп, война, мир, соперник, перемена общего мнения – и все труды пропали!.." Незадолго до этого упоминаются усилия Архимеда, выражавшего готовность сдвинуть земной шар, а также разрушительная сила страсти: "[...] если страсть, всемогущая страсть не разрушит, как буря, одним порывом высокие подмостки его рассудка и старание ... Но это если, это ужасное если, почти похоже на "если" Архимеда, который обещался приподнять земной шар, если ему дадут точку упора." В последнем случае говорится о сознательных замыслах Печорина на пути к любовной победе. Поскольку описание переживаний Печорина психологически мотивировано вспышкой в его душе соперничества с Красинским из-за Веры, мы вновь приходим к вероятному выводу, что любовные усилия Печорина должны привести к катастрофе. Опасность, заключенная в любовных устремлениях персонажей, отчасти соотносится с сюжетом еще одной картины, интерпретацию которой дает сам Печорин ("два ярких глаза и кинжал" из-за двери)¹¹.

Таким образом, как представляется, сюжет романа обязательно должен был содержать катастрофу, непосредственным виновником которой оказывался Печорин. "Вечно", до конца жизни раскаяние его и оказывалось той мстью, которой желал Красинский ("Я б желал, что <б> вы жили вечно, и чтоб я мог вечно мстить вам"). Но подобная месть и удовлетворение от нее могли иметь смысл только, если происшедшее было не случайным событием, которое не зависело от Красинского, а результатом его целенаправленных усилий. Другими словами, Красинский должен был, по всей вероятности, оказаться автором сложной и жестокой интриги в соответствии со своей демонической природой.

В целом ряде работ о "Княгине Лиговской" (в том числе и в одноименной статье в Лермонтовской энциклопедии) содержится предположение, что конфликт Красинский – Печорин должен был получить в дальнейшем развитие на основе любовного соперничества. Такое утверждение представляется по меньшей мере односторонним; как следует непосредственно из текста, Красинским двигали совсем другие

чувства: "[...] Красинский приписал гордости и умышленному небрежению вещь чрезвычайно простую и случайную, и с этой минуты тайная неприязнь к княгине зародилась в его подозрительном сердце. "Хорошо, – подумал он, удаляясь, – будет и на нашей улице праздник" – жалкая поговорка мелочной ненависти. Желание мести выражено недвусмысленно. (Ср. также о Печорине: "И с этой минуты в свою очередь возненавидел Красинского. Грустно, а надо, признаться, что самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием.") Двойное намерение Красинского отомстить и Лиговской и Печорину как раз могло быть реализовано с помощью интриги, которая должна была спровоцировать Печорина на убийственные для Лиговской поступки.

Выше уже отмечалась роль упоминания в романе числа 666 из Апокалипсиса в связи с христианской символикой. Как ясно теперь, такое упоминание в контексте романа по всей вероятности указывает на "эсхатологическую" функцию Красинского, в отместку за свои обиды разрушающего "весь мир" (то есть судьбу основных персонажей романа и систему связей между ними) или пересоздающего его заново.

Соответствующая числовая символика этим не ограничивается. Обратим внимание на то, что с Красинским так или иначе связано число "четыре". Он живет на 4-м этаже, в описании его жилища говорится о "четыреугольной площадке" и "четыреугольной комнате". Роман начинается с описания его прогулки, причем специально подчеркивается время действия, то есть время события – первоисточника катастрофы: "заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я обещался передать потомству, если потомство станет читать романы". Это время – 21 декабря, 4 часа пополудни. Дата означает, что события разворачиваются незадолго до Рождества, причем за 4 дня.

Все это естественно связать с числом "4" из Апокалипсиса, прежде всего с четырьмя всадниками. Последнее подкрепляется тем, что первая катастрофа (зерно последующих) заключается в угрозе гибели от коня.

До сих пор мы обсуждали значимость христианской символики в основном применительно к двум главным героям – Печорину и Красинскому. Вряд ли, однако, в таком контексте является случайным упоминание возраста графини Рожи – 33 года. Соотнесенность с Христом означает в данном случае актуальность мотива жертвы, на которую, по всей вероятности, была готова пойти графиня Рожа ради спасения мужа (который неслучайно выглядел "дрожащим и бледным как полотно" при встрече с Печориным, а вместе с тем "по-видимому, сильно надеялся на могущественное влияние своей Рожи").

Смысловая соотнесенность двух персонажей – Печорина и Рожи через евангельские мотивы находит также неожиданное дублирование на графическом уровне текста: *жорж – рож* 8 ср. *феникс – фенелла*). Причем графиня Рожа старается "обворожить русского офицера". Представляется вероятным, что в дальнейшем завершение рассказа Печорина могло включать упоминание о (само)пожертвовании¹².

Сопоставление Печорин – графиня Рожа имеет еще один аспект, связанный с мотивом красоты. На значимость этого мотива указывают имя графини и соответствующие рассуждения Печорина ("Должно быть красавица, – подумал я наморщась"). Сам Печорин, как подчеркнуто в тексте, некрасив, причем он "преувеличивал свои недостатки". Недооценка Печориным своей внешности и "переоценка" графиней (которая старается его обворожить) – своей составляют структурную оппозицию.

Кроме того, мотив красоты связывает обоих этих персонажей с Красинским, который не только красив, но даже сравнивается с Аполлоном Бельведерским. Обратим также внимание на характер его фамилии: Красинский – красота¹³. Если графиня Рожа по всей вероятности собиралась пойти на жертву, то в поведении Красинского существенно, наоборот, как раз отказ от роли жертвы.

Помимо символического подтекста в сцене с разбитием чашек это проявляется также, например, в разговоре с матерью: на ее слова "а покамест, если не будешь искать в людях, и бог тебя не взыщет" Красинский отвечает отказом совершить еще одну жертву ("– Матушка, вы хотите, чтобы я пожертвовал для вас даже характером, пожалуй, после всех жертв, которые я принес вам, это будет капля воды в море."). Существенно, что мотив жертвы прямо связывается с христианскими мотивами ("бог тебя не взыщет").

Что касается дальнейшей судьбы Красинского в романе, детализация здесь вряд ли возможна. Однако из общих соображений можно утверждать, что последствия катастрофы должны были обратиться и на него самого – ее зачинателя, приводя в конце концов к краху. На это, в частности, указывает его функциональная соотнесенность с образом Антихриста. Стремление Красинского к богатству и соответствующие рассуждения от автора в IX главе ("Бедный, невинный чиновник! он не знал, что для этого общества, кроме кучи золота, нужно имя, украшенное историческими воспоминаниями [...]") делают возможным предположить, что Красинский (подобно многим другим героям Лермонтова) добьется своей цели, но это обернется для него непредсказуемыми последствиями. Напомним, что "перемена общего мнения" входит в список катастроф, перечисляемых Печориным. Не исключено, что играет роль еще один аспект числовой символики. Денежные суммы, дважды

упоминаемые в романе по отношению к Красинскому, связаны с числом "пять": "я не могу раз в год бросить 5 рублей для своего удовольствия", "Если б князь был петербургский житель, он бы задал ему завтрак в 500 <р>ублей". Это может быть соотнесено с темой Феникса и мотивом умирания / возрождения (Феникс живет 500 лет). Поскольку этот мотив в произведении должен был, как подробно обсуждалось выше, получить (за исключением сюжетной линии с духовным возрождением Печорина) отрицательное воплощение (умирание без возрождения), мотив денег и богатства применительно к Красинскому прямо связывается с мотивом катастрофы. В таком контексте номер квартиры Красинского (49, то есть "почти 50") может означать, что Красинский стоит на пороге катастрофы – тем более, что этот номер связывается в тексте с апокалипсическими мотивами (сравнение с числом 666).

До сих пор мы обсуждали в основном судьбу главных персонажей романа. Некоторые предположения можно сделать и о судьбе остальных. В VI-й главе упоминается артиллерийский офицер Браницкий. Один из двух приятелей Печорина – его спутников в театре на представлении Фенеллы (II-я глава) – "конноартиллерийский офицер". Из соображений простоты и связности можно заключить, что офицер – театральный зритель и Браницкий – это одно и то же лицо. В свою очередь, из этого вытекает следующее. Ситуация "Фенеллы" (как и некоторых других художественных произведений) в определенном отношении интерпретирует и предсказывает сюжет самого романа (см. об этом выше). В опере принц Альфонс соблазняет и бросает сестру главного героя, что оказывается толчком к основному конфликту с трагическими результатами. Но в VI-й главе романа сообщается, что Печорин "замечал, что Браницкий ухаживал за его сестрой и, не входя в рассмотрение дальнейших следствий, не тревожил приятеля нескромными вопросами". Можно поэтому высказать соображение, что сюжет Фенеллы должен был проецироваться не только на конфликт Печорин – Красинский, но и на линию Печорин – Браницкий, затрагивая присутствовавшего на спектакле спутника Печорина. На будущее столкновение (дуэль?) Печорина со своим приятелем намекает и его фамилия – Браницкий (выше мы уже не раз обсуждали "говорящие" фамилии и имена персонажей)¹⁴. Наконец, столкновение весьма вероятно из общих соображений: поскольку грядущая катастрофа должна иметь тотальный характер, она неизбежно затрагивает ближайшее окружение Печорина, в частности его приятеля и сестру.

Вместе с тем, как представляется, несмотря на вывод о тотальности катастрофы, здесь должно было быть исключение. Обратим внимание на такую фигуру, как Горшенков. Среди прочего, о нем в конце VI-й главы

говорится, что он "подавал множество проектов" и "издал брошюру, которую никто не читал". В VII-й же главе при описании визита Печорина к Красинскому говорится о книжке "Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым" ценой 25 копеек (сочинение Н.П.). Из соображений простоты и связности можно заключить (подобно тому, как это было сделано выше при отождествлении двух артиллерийских офицеров из разных глав), что автор брошюры и Горшенков – это одно и то же лицо.

Теперь обратимся к диалогу между Печориным и Негуровой в конце имеющегося текста романа. Его тема, как и в брошюре Н.П. (Горшенкова), – связь между богатством и счастьем. Ироническое замечание Печорина "Все-таки оно ближе к нему, нежели бедность: – нет ничего безвкуснее, как быть довольну своей судьбою в скромной хижине ... за чашкою грешивой каши" прямо отсылает к известным строкам из "Отрывков из путешествия Онегина"

Мой идеал теперь – хозяйка,
Мои желания – покой,
Да шей горшок, да сам большой.

Кроме того, здесь имеется звукобуквенная перекличка (ср. с другими случаями, обсуждавшимися выше): чашка *грешивой* каши – *горшок*. В свою очередь, к этому ряду подключается фамилия персонажа: *Горшенков*¹⁵. Разговор заканчивается репликой Печорина "Я вам желаю мужа, который бы так думал". Таким образом, в произведении возникает тема брака и Дома, способного устоять среди потрясений.

Все это свидетельствует, вероятно, о том, что вопреки разрушающимся в результате тотальной катастрофы человеческим связям между персонажами и даже физической гибели судьба Негуровой и Горшенкова должна была привести их к браку и благополучной развязке. В пользу того, что именно эти два персонажа должны были избежать потрясений, косвенным образом говорит следующее. Они оказываются отъединенными от опасных центров, источников катастрофы или способствуют такому отъединению для других: Печорин с помощью письма сам прекращает близкое знакомство с Негуровой, Горшенков же не рекомендует князю обращаться к Красинскому, что означает шаг в сторону от опасности¹⁶.

Несмотря на неизбежную гипотетичность ряда деталей реконструкции (скажем, связанных с линией Браницкого), про-веденный анализ приводит к выводу о наличии в произведении сквозного мотива грядущей тотальной катастрофы. В результате этой катастрофы дошедший до предела греховности герой (Печорин) должен был переродиться духовно и превратиться в ушедшего в монастырь праведника. Но подобная схема типологически непосредственно связана с сюжетом русского романа XIX века. "Сюжет этот отчетливо воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступления и сделавшимся после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и др.), и о смерти героя, схождении его в ад и новом возрождении."¹⁷ Тем самым предложенная реконструкция получает дополнительное подтверждение на основе аргументов культурно-типологического характера. С другой стороны, отсюда следует ряд любопытных выводов, касающихся как истории возникновения указанного выше типа сюжета, так и причин, по которым такой сюжет остался недо воплощенным в романе Лермонтова, а сам роман – неоконченным.

Сопоставим двух главных героев романа – Красинского и Печорина. Согласно предложенной реконструкции Красинский (образ которого связывается с образом Антихриста¹⁸) является демоническим героем, стремящимся разрушить и заново пересоздать окружающий мир. Однако такое пересоздание не означает для него изменение законов этого мира. Напротив, он стремится занять желаемое место в обществе согласно уже существующим в нем правилам ("Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость."). Желаемое катастрофическое изменение состоит в данном случае в перераспределении ролей внутри существующей системы, которое должно привести к повышению статуса персонажа. В этом смысле Красинский – персонаж, типологически тяготеющий к традициям западноевропейского романа¹⁹. В то же время Печорин – персонаж, принципиально изменяющий свою внутреннюю суть, и в этом смысле он типологически связан уже с (последующей) традицией русского романа XIX века. Сюжетная схема его была задана в основном Гоголем²⁰. Однако приведенные нами соображения свидетельствуют, что такое место в истории русской литературы мог бы в случае завершения занять роман Лермонтова "Княгиня Лиговская"²¹. Точнее говоря, роман давал бы типологически двойную организацию сюжета, будучи связан через линию Красинского с традициями западно-европейского романа, а через линию Печорина предвосхищая развитие русского романа.

По отношению к творчеству самого Лермонтова роман оказывается довольно необычным. Демонический герой в лице Красинского не просто терпит крах, но и морально развенчивается. Но самое неожиданное заключается в судьбе второго демонического героя, Печорина: его полное духовное преображение²². Возможно, именно это обстоятельство — неограниченность для Лермонтова подобного решения проблемы демонизма — и оказалось одной из главных причин, почему роман не был окончен. Демонизм остался неисчерпанным и непреодоленным, свидетельством чего оказалось появление нового романа Лермонтова — "Герой нашего времени" — с главным героем Печориним.

Примечания

- ¹ С общей точки зрения, возможность реконструкции связана с тем, что художественный текст представляет собой инвариантную систему отношений. См. об этом Лотман Ю.М. 1970, Структура художественного текста, с. 70. Москва.
- ² Комментарий к изданию Лермонтов Ю.М. Соч., в 6-и томах. Изд-во АН СССР, т.6. 1957, с. 642.
См. также Мануйлов В.А. 1964. Лермонтов в Петербурге, с. 177. Ленинград.
- ³ Мифы народов мира. 1982, том II, с. 560–561. Москва.
- ⁴ Мифы народов мира. 1980, том I, с. 508–510. Москва.
- ⁵ Другой пример названия улицы как иконического знака: Красинский размышляет о богатстве, находясь на Миллионной.
- ⁶ В то же время описанная выше символика огня позволяет усмотреть здесь словесную игру, устанавливающую с этой символикой смысловую связь (печь), в результате чего фамилия главного героя совмещает в себе две противоположные сущности.
- ⁷ О соотношении ситуаций "Фенеллы" и собственно действия романа в связи с мотивом мести см. Лермонтовская энциклопедия. 1981, с. 313. Москва.
- ⁸ Картина "Последний день Помпеи" появилась в Петербурге летом 1834 г. Действие романа должно было, вероятно, завершиться не позднее этого времени.

- 9 Тем более, что здесь вероятны параллели с соответствующими местами из VII-й главы "Евгения Онегина" – произведения, связь с которым "Княгини Лиговской" бесспорна.
- 10 Заметим, что проблема отдельного и всеобщего обсуждалась в известной Лермонтову статье Гоголя "Последний день Помпеи" из сборника "Арабески", посвященной картине Брюллова. См. об этом Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. 1988, с. 184–188. Москва.
- 11 Обратим внимание на параллелизм между описанием персонажей картин столовой дома Печориных и "действующих лиц этой комнаты", "не помышляющих о будущем, еще менее о прошлом".
- 12 Аналогичным образом графический уровень текста проявляет себя в описании мужа графини: граф выглядел "дрожащим", а вместе с тем "надеялся на могущественное влияние своей Рожи".
- 13 Ср. также с фамилией графа Острожского, в которой содержится намек как на графиню Рожу, так и острог (что мотивировано сюжетом).
- 14 Можно сказать, что в контексте романа возникает вторичная этимологизация таких фамилий (в общем случае не имеющая ничего общего с реальной языковой этимологией).
- 15 Подобные звуко-смысловые переклички, сближающие прозу со структурными принципами поэтического произведения, находят дальнейшее развитие в прозе Лермонтова в неоконченной повести *Штосс* соответствующим ключевым тройным каламбуром.
- 16 С точки зрения библейской символики, актуальной в произведении, эта чета функционально подобна семье праведника, спасшейся от потопа.
- 17 Лотман Ю.М., О Сюжетном пространстве русского романа после Гоголя получает устойчивые черты Антихриста (Лотман Ю.М., там же, с. 108).
- 18 Ср.: "Погубитель", "соблазнитель" мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты Антихриста. (Лотман Ю.М., там же, с. 108).
- 19 "Если рассматривать чисто сюжетный аспект, то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа "Золушка": герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое) место и стремится занять лучшее место", "речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя" (Лотман Ю.М., там же, с. 108).

- ²⁰ Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом "Мертвых душ". (Лотман Ю.М., там же, с. 110). См. об этом сюжете Манн Ю.В. 1984. В поисках живой души. "Мертвые души": писатель – критика – читатель. Москва.
- ²¹ Ср. замечание Ю.М. Лотмана о втором томе "Мертвых душ": "Хотя основные черты сюжета сожженной книги современникам были известны, дело, однако, не в этом: Гоголь чутко выразил спонтанные черты рождающегося "русского сюжета", который мог возникать в литературе и совершенно независимо" (Лотман Ю.М., там же, с. 114). Любопытно, что помимо общего, типологического аспекта роман "Княгиня Лиговская" предвосхищал и некоторые частные подробности сюжетов. Так, превращение офицера в монаха мы находим в "Братьях Карамазовых" (Зосима) и "Отце Сергии".
- ²² Вероятно, здесь можно увидеть сознательные стремления Лермонтова не допустить поэтизации Зла. См. об этом Лотман Ю.М., Поэтическая декларация Лермонтова ("Журналист, читатель и писатель"). В книге: Лотман Ю.М., 1988. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва.