

О.Б. Заславский

ГЕРОЙ, МИР И СТРУКТУРА ТЕКСТА: О „ТАМАНИ“ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Введение

Одной из основных типологических характеристик романтизма является категория художественного конфликта, которая в частности предполагает противопоставление героя и окружающего мира.¹ Свойственная романтизму картина мира оказывается и в целом полярной, основанной на противопоставлениях. В творчестве Лермонтова эта общая для романтизма черта была доведена до абсолюта: «Устойчивой константой лермонтовского мира была [...] 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».² Между тем, анализ позднего творчества Лермонтова обнаруживает здесь более разнообразную картину.

Как показано в предыдущей нашей работе,³ в «Сказке для детей» значимо не только противопоставление полярных начал, но также и другие типы соотношения между элементами, составляющими художественную структуру. Сюда относятся, в частности, совмещение противоположностей в одном и том же элементе художественной реальности, а также значимость (в дополнение к дискретным) и непрерывных, текучих форм. В результате создается образ разнообразного, динамического и изменчивого мира, в котором исходные противопоставления заменились более сложным сочетанием различных элементов. Все это выдвигает на первый план чисто структурный аспект и делает особенно содержательными столь абстрактные, казалось бы, категории как отношения между структурой и ее элементами, между различными элементами и т.д. В данном аспекте важное

¹ Ю.В. Манн 1995.

² Ю.М. Лотман 1988, 231.

³ О.Б. Заславский 2003, 87-101.

место занимает и «Тамань»; в ней, как мы увидим, чуждость героя окружающему его миру не только воплощена в идейной структуре произведения, но и воспроизводится на более низких уровнях художественного текста, вплоть до особенностей построения отдельных фраз.

Такая тесная взаимосвязь между местом героя в мире, его (само)оценкой и структурой текста, который эти отношения выражает, возможно проливает некоторый свет и на интуитивное восприятие «Тамани» читателями и критиками. Существует ряд авторитетных отзывов (Белинского, Григоровича, Чехова), авторы которых «единогласно» отмечали трудноуловимое совершенство произведения, в котором невозможно ни добавить, ни изменить ни единого слова: «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме...»,⁴ «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд»,⁵ «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова... Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать».⁶

Можно заметить, что в оценке всех трех авторов так или иначе подчеркнут именно структурный аспект, причем касающийся низших уровней текста, вплоть до учета отдельных слов. Не претендуя, разумеется, на исчерпывающее объяснение красоты этого лермонтовского произведения, мы строим анализ данного лермонтовского произведения с учетом этих уровней. Как мы увидим ниже, в «Тамани» мы действительно имеем дело с такой организацией прозаического текста и типом связей между его сегментами, которые традиционно считаются свойственными поэзии.⁷ При этом оказывается, что конкретный тип соответствующих связей изобилует парадоксами, заслуживающими внимательного разбора.⁸

⁴ В.Г. Белинский 1953-1956, 226.

⁵ Д.В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886г.; см. А.П. Чехов 1974-1980, 429.

⁶ (С.Щ. Из воспоминаний об А. П. Чехове. «Русск. мысль», 1911, 46) (664). Цит. по изданию Лермонтов М.Ю. 1954-1957, 249-260. Здесь и далее цитаты по этому изданию даются с указанием номера страницы в скобках.

⁷ Об общем подходе к явлениям такого рода см. книгу В. Шмид 1996.

⁸ Краткое обсуждение приведенных отзывов содержится также в работе А. Жолковский 1992, 248-249. Согласно мнению Жолковского (там же, 249), «Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона». Однако канон предполагает выполнение весьма жестких и (хотя бы в принципе) эксплицируемых правил. Здесь же все три автора приводят чисто интуитивные оценки, оказываясь не в состоянии сформулировать те особенности, которые по их мнению придают совершенство произведению. С нашей точки зрения, согласие отзывов является косвенным свидетельством объективно существующих свойств структуры текста (хотя и не эксплицированных, для чего требуются исследовательские усилия). Как мы уви-

От сходства к противоположности

Прежде всего, обратим внимание на следующую странность в тексте «Тамани». В конце повести Печорин заявляет: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (260). Данное предложение представляет собой сочетание двух сравнений, которые находятся друг с другом в весьма любопытном соотношении. В обоих случаях в одной и той же форме утверждается аналогия с одним и тем же предметом («как камень»); поэтому можно было бы ожидать, что соединительный союз «и» просто добавляет еще одно свойство, свойственный камню. Однако во 2-м случае, в отличие от 1-го, сравнение само по себе выявляет не только сходство, послужившее основанием для аналогии, но и принципиальное отличие, такой аналогии препятствующее. Действительно, ведь Печорин в отличие от камня *не* пошел ко дну; удачное разрешение эпизода с попыткой его утопить резко контрастирует со свойствами камня, которые не оставляют никаких альтернативных шансов. То есть в 1-м сравнении свойства камня реализуются, а во 2-м – нет. Различие заостряется тем, что 2-я часть является логическим продолжением 1-й: если камень брошен в источник, то разумеется, что он должен достичь дна. Но именно это и отрицается. Но коль скоро 1-е («прямое») и 2-е («обратное») сравнения противоречат друг другу, то ставится под сомнение и правомерность соединительного союза, а вместе с ним и самосогласованность предложения в целом.

Такая аномальность имеет принципиальный характер. Выбирая для сравнения явление природы, герой апеллирует к хорошо известным вещам и, таким образом, пытается «перевести» себя на понятный каждому язык, вписать себя в окружающий мир – хотя бы тем, чтобы выразить свою чужеродность локальному окружению, в которое он было попал. Однако получается нечто прямо противоположное – сравнение выявляет не столько (и без того очевидную) чужеродность героя компании контрабандистов, сколько куда более глубокую его чужеродность внешнему миру как таковому, – настолько, что отношения героя и мира даже не могут быть «переведены» непротиворечивым образом на обычный, общий для всех язык. Далее, в заключительном предложении повести чужеродность повествователя внешнему миру как целому декларируется и явным образом: «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих [...]» (260).

«Гладкий источник» использован как метафора замкнутого стационарного мира, который оставался таковым до вторжения в него повествователя (который сравнивает себя с камнем). Однако то «спокойствие»,

которое царит там в отсутствие камня, хотя и представляет собой стационарную картину в фиксированном месте, сопровождается – в силу самой сути такого явления как источник – непрерывным притоком (и, соответственно, оттоком) все новых и новых частиц воды. В этом смысле «гладкий источник» является противоречивым образом, сочетающим в себе замкнутость и контакт с внешним миром, статику и непрерывное обновление. Тем самым противоречивость затрагивает не только субъект вторжения (сравниваемый с камнем), но и сам подвергшийся вторжению мир (сравниваемый с источником).

Противоречивым сочетанием сходства и различия оказывается и динамика вторжения. Фразе с камнем предшествовал вопрос «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?!*» (260). Фрагмент о «мирном круге» с одной стороны согласуется с картиной кидания камня в источник в последующей фразе (круги по воде), но с другой стороны входит в противоречие с ней: ведь круги появляются и расходятся по воде именно вследствие такого броска, тогда как здесь «круг» существует до «броска», а исчез как раз в его результате.

Та же особенность – сочетание прямого отношения и противоположного – проявляется здесь и в двух словесных сочетаниях, идущих подряд. «Мирный круг» в применении к преступникам выглядит оксюмороном, однако до вмешательства Печорина (которое привело к попытке его убийства) этот круг действительно был «мирным». Что касается «честных контрабандистов», то их двойной статус (одни и те же люди ведут себя честно по отношению к своему кругу, но обманывают мир внешний) описан этим сочетанием вполне адекватно.

Повесть не только завершается, но и начинается с противоречивого сочетания свойств. В первой фразе утверждается: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России» (249). Тем самым с одной стороны в ряду подобных объектов статус Тамани минимизируется: он всего лишь «городишко» среди множества городов. С другой – ему приписывается максимальная степень признаковости (не просто скверный, а «самый скверный»), выделяющая его в общем ряду.

От противоположности к сходству

Если вернуться к предшествующему тексту, то можно обнаружить целый ряд и других подобных противоречивых соотношений, в которых одновременно присутствуют сходство и контраст между составляющими их элементами. В частности, это касается описания ундины. Печорин сравнивает девушку с русалкой, однако русалки – это утопленницы, тогда как в повести именно девушка пыталась утопить Печорина: объект утопления превра-

тился в его субъект. Наиболее характерным признаком русалки является, как известно, рыбий хвост (отождествление на основании «низа»). Однако Печорин прибегает к сравнению с русалкой из-за ее распущенных кос (отождествление на основании «верха»). Русалки обычно находится в воде, причем в глубине (внизу). Здесь же «русалка» возникает перед Печориным стоя на крыше – т.е. вверху, причем «звук как будто падают с неба» (254): место воды заняла воздушная стихия. Ундины сравнивается также со змеей, т.е. хтоническим существом: «она, как змея, скользнула между моими руками» (257), «ее змеиная натура выдержала эту пытку» (258). Таким образом, ундины соединяет в себе стихии воды, воздуха и земли. Описание, сделанное повествователем, упоминает Германию (сравнение с «Гетевой Миньонной») и Францию («открытие», которое «принадлежит Юной Франции») (256): объединение стихий дополняется слиянием стран. В словах ундины «Ну что ж? где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять не далеко» (256) сливаются противоположности.

Соединение различных стихий действует и в отношении лодки контрабандистов (в согласии их функции посредников между мирами, преодолевающими границу): «Думая так, я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку, но она, как утка, ныряла и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены» (253). Утка – водоплавающая птица, соединяющая в себе стихии воздуха, воды и суши. Подобным же образом в песне ундины «Старые кораблики Приподымут крылушки» (255) в ответ на бурю. Обратим внимание на изображение лодки и моря во время бури: «и вот показалась между горами волн черная точка: она то увеличивалась, то уменьшалась. Медленно подымаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу лодка» (253). Упоминание «гор» и «хребтов» в применении к волнам означает объединение свойств зыбкости и твердости, неизменности, глубины и высоты, а также стихий воды, суши и воздуха. Уравнивание противоположностей тем более значимо, что такое объединение относится к картине бури, когда в реальности доминирует только одна, а именно водная стихия с ее опасными зыбкостью и глубиной.

От бессвязности к связи

В начале повести говорится: «Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (249). Упоминание голода на первый взгляд может показаться лишним, поскольку этот мотив никак себя не проявил в дальнейшем сюжете.⁹ Однако стоит с уровня сюжета перейти на уровень фразы, и такая связь обнаруживается. Действительно, как и в

⁹ J. Mersereau 1962, 105; С. Ломинадзе 1989, 323.

предыдущих примерах, фраза здесь естественным образом членится на две части: в 1-й говорится о едва не состоявшейся смерти от недостатка еды, во 2-й – о том же по причине избытка воды. Правомерность «кулинарного» прочтения подкрепляется и тем, что две части фразы соединены словом «вдобавок». Кроме того, 1-я часть здесь противопоставлена 2-й по признаку внутреннего (еда внутри человека) и внешнего (утопленник в воде). В свою очередь, сама 1-я часть фразы обнаруживает двойную структуру: голод – это нехватка еды, однако чуть-чуть не состоявшаяся смерть дает пример недоволощения этой самой нехватки (получается недоволощение недоволощения).

Двойственность реалий

В эпизоде, где ундина под вечер приходит к Печорину, акцентирован мотив чаепития: «Уж я доканчивал второй стакан чаю», «я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чаю», «В сенях она опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу» (257). Можно было бы подумать, что чай здесь является лишь реалистической деталью, однако тройной повтор в сочетании с разобранными выше примерами указывает на нечто большее: ведь в чае органично сочетаются противоположные стихии – огонь (как способ приготовления) и вода (как субстанция). И эту «гармонию» дважды разрывает ундина, – сначала тем, что разрушает намерение Печорина предложить ей стакан этого напитка, потом тем, что опрокидывает чайник. Причем в 1-м случае опровержение прозаического варианта событий сменяется «романтическим» так, что сочетание противоположных стихий остается: вместо чая («огненной воды») получается «влажный, огненный поцелуй». Во 2-м случае ундина опрокидывает и чайник – вместилище воды – и стоявшую рядом свечу – источник огня. На свидании, на которое ундина выманила Печорина, она бросает его пистолет – огнестрельное оружие – в воду (получается сочетание огня и воды), причем перед этим Печорин почувствовал на своем лице ее «пламенное дыхание» (сочетание стихий огня и воздуха).

Янко носит татарскую шапку, но острижен по-казацки. Здесь упомянуты два народа, которые могут рассматриваться в данном контексте одновременно и как противоположности (если, в исторической ретроспективе, взять военные конфликты) и как разные варианты одного и того же (народы, населяющие Крым и прилегающие области). Деятельность контрабандистов связана с наличием двух альтернативных возможностей – передвижением товаров через таможенную и пути напрямую через пролив. То есть здесь значимо и географическое «двоемирие», и его преодоление.

Контрабандисты так или иначе связываются с нечистой силой: в хате, куда десятник привел Печорина, «нечисто» (253, 254), Печорин называет мальчика «слепой чертенюк» (254), тот отвечает на вопрос Печорина о судьбе дочери хозяйки: «бис его знает» (251). Тем не менее в разговоре «слепого чертенка» с ундиной упоминается прямая противоположность нечистой силе – церковь: «Ну что ж? в воскресенье ты пойдешь в церковь без новой ленты» (252).

Печорина после эпизода в лодке спасло то, что там оказался обломок старого весла, т.е. данный предмет соединил в себе отсутствие функциональности с ее максимально возможной степенью – спасением жизни. Причем такое дуальное соотношение разделения/соединения дублируется и чисто геометрически – от весла в лодке была как раз половина. Печорин сравнивает вид корабельных снастей с паутиной – средство передвижения выглядит как символ затхлой неподвижности.

Причинно-следственные связи и двойные мотивировки

Отметим целый ряд двойных мотивировок или причинно-следственных связей одних и тех же событий – причем, что существенно, в ситуациях, когда и одной из них было вполне достаточно. Печорину не удается угостить ундину чаем потому, что 1) она вдруг дарит ему поцелуй, 2) убегая, она опрокидывает чайник. Печорин поручает денщику: «Если я выстрелю из пистолета, — сказал я ему, — то беги на берег». В дальнейшем оказывается, что девушка сбрасывает пистолет в воду, и это делает выстрел невозможным. Но даже если бы пистолет и остался у Печорина, крепкий (судя по тому, сколь успешно слепой совершил кражу) сон денщика делал сомнительной его быструю реакцию на выстрел в удаленном месте. Из контекста ясно, что Янко вынужден оставить свое дело в Тамани из-за истории, происшедшей с Печориным, и сам же признает: «теперь опасно». Однако далее он приводит слепому совсем другую мотивировку своего ухода: «кабы он получше платил за труды, так и Янко бы его не покинул».

Заслуживает внимания реакция Печорина на первую встречу со слепым. Сначала он признается в своем предубеждении против слепых и вообще убогих. При этом он замечает: «всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою». Потом он обращает внимание на странную улыбку слепого, и ему приходит в голову подозрение, что «этот слепой не так слеп, как оно кажется». Далее он сам приводит рациональные контраргументы против этого подозрения, однако заключает: «Но что делать? я часто склонен к предубеждениям...» То есть сначала предубеждение вызывается тем, что персонаж слеп, далее – тем, что он вероятно не слеп. Однако это противоречие компенсируется тем, что в обоих слу-

чаях действует тот же принцип – связь между наружностью и сутью, так что если подозрительно первое, то подозрение вызывает и второе. В результате получается противоречивое сочетание внутренней последовательности с противоречивостью же.

Аналогичные явления проявили себя и в истории создания произведения. В рукописи содержалось противоречие между любопытством героя и его безразличием к происходящему, затем снятое автором. Эйхенбаум рассматривал это противоречие как следствие недосмотра.¹⁰ Ломинадзе в работе, содержащей целый ряд интересных наблюдений, обратил внимание, что на самом деле противоречие не снимается до конца и является органичным для повести.¹¹ Объяснение, им предложенное («знак импульсивной, импровизационной природы повествования, синхронно запечатлевающего – на протяжении всей „Тамани“ – непредсказуемые перепады настроения самого героя – повествователя»¹²) ограничено психологией и апеллирует к восприятию героя. В то же время, как мы видели, наличие различных или противоположенных мотивировок или свойств – более общее свойство произведения, не сводимое исключительно к психологии и проявляющееся на самых разных уровнях его структуры.

Двойственность границы

В повести встречаются образы границы, воплощенные в образах двери, окна, замка и ключа. Здесь также по аналогии со сказанным выше получится сочетание одновременно противопоставления и соединения противоположных частей, а сама граница оказывается полупроницаемой, или даже ее функция меняется на противоположную. Характерный пример: „«Кто ж мне отперет дверь?» – сказал я, ударив в нее ногою. Дверь сама отворилась, из хаты повеяло сыростью“ (250). Удар ногой рассчитан по силе на запертую (как и должно быть в норме, если хозяева отсутствуют) дверь, однако она не только оказывается незапертой, но и отворяется «сама», как если бы она действительно открылась не от удара. Внутри хаты оказывается окно, но это окно разбито. По поводу ночного похода слепого с узлом Печорин сообщает, что решил «достать ключ этой загадки». Однако вскоре ундина советует Печорину «держат под замочком» то, что он подсмотрел. То, что составляет содержание «загадки», как бы превращается из отпираемого в запираемое, а место хранилища – из внешнего (по отношению к Печорину) во внутреннее.

¹⁰ Б. Эйхенбаум 1969, 259-260.

¹¹ С. Ломинадзе 1989, 319-323.

¹² Там же, 323.

«Лачужка» контрабандистов стоит у самого моря: «Берег обрывом спу- скался к морю почти у самых стен ее». С одной стороны, суша здесь как бы сливается с морем – граница ослаблена. С другой стороны, граница не только существует, но и является труднопреодолимой, так как узкий берег соединяет море и сушу крутым обрывом.

Язык, звук и смысл

Слепой изъясняется с Печориным по-украински, потом Печорин с удивлением обнаруживает, что слепой свободно говорит по-русски. Это два разных, но родственных языка, так что одновременно здесь значимо и проти- вопоставление, и сходство – тем более с учетом наименования «малорос- сийское наречие» (252).

В повести значима ключевая языковая двусмысленность – слово «нечи- сто» как в прямом, так и переносном значении (указывающем на нечистую силу).

В тексте обильно встречаются звуковые повторы, не несущие непосред- ственного смысла, и это выводит на первый план более общий, структур- ный аспект. Здесь получается объединение планов выражения при отсутст- вии связей между планами содержания, т.е. еще один тип двойной струк- туры, объединяющей в себе принципиально разный характер сочетания элементов. Приведем ряд примеров. «оБЕД довольно роскошный для БЕД- няков» (254), «Защитив глаза ЛАДонью от лучей солнца, она пристально всматривалась в ДАЛЬ, то смеялась и рассужДАЛа сама с собой, то запе- вала снова песню» (254), «Она выжимала МОРскую пену из длинных волос своих, МОкРая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь» (259), «деРЖа РуЖье» (260), «Я завернулся в БУРку и сел у забора на камень, поГЛЯДывая в ДАЛЬ; передо мной тянулось ночью БУРею взволнованное море» (254), «бесПОКойную, но ПОКорную ей стихию» (250), «ОтВАЖен был пловец, решившийся в такую ночь пуститься через пролив на расстояние 20 верст, и ВАЖная должна быть причина» (253). В ряде случаев происходят повторы целых слов, относящихся, однако, к раз- ным объектам, так что в результате получается одновременное сочетание сходного и различного: «Между тем моя ундина вскочила в лодку и махну- ла товарищу РУкою; он что-то положил слепому в РУКу» (259), «ДОЛГО при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание; слепой мальчик точно плакал, и ДОЛГО, ДОЛГО...» (260) – повтор стано- вится значимым именно потому, что между длительностью мелькания паруса и длительностью рыданий мальчика (которые отнюдь не синхрон- ны мельканию паруса) нет никакой связи.

Наличие звуко-смысловых лейтмотивов в прозе, хотя и является сравнительно редким для прозы явлением, встречается в поэтике ряда авторов – например, у Пушкина, Набокова, Гоголя, Белого, где оно оказывается мощным генератором смысла, приводя к актуализации свойственных для поэтического произведения законов. При этом, как правило, звуковое сходство инициирует сходство смысловое – как это и бывает в поэзии, где смысл строится на основе сходств/противопоставлений. В данном же случае источником смысла (связанного с проявлением противоречивости в структуре текста) служит непосредственное *отсутствие* такой связи между близкими по звучанию или даже совпадающими словами. Содержательная интерпретация такого необычного сочетания напрашивается: это проявление на лексико-семантическом уровне общего свойства мира, предстающего в произведении, – мира, чуждого не только вторгнувшемуся в него герою, но и имманентно, внутренне несогласованного, в определенном смысле чуждого самому себе.

В обсуждавшихся выше примерах речь шла об отсутствии прямой связи в плане содержания между словами с близкими планами выражения. Между тем, в тексте присутствует и другая разновидность отмеченного явления, когда такая связь есть, но имеет оксюморонный характер. Это встречается в скрытых каламбурах: «подозРЕНИЕ, что этот слепой не так слеп» (251), «Да и в самом деле, что это за слепой! Ходит везде ОДИН, и на базар за хлебом, и за водой... уж ВИДНО здесь к этому привыкли» (254). Здесь благодаря звуковым переключкам переплетаются противоположности – слепота и зрение.

Приведем также иной случай звуко-смысловой многозначности. О дочери хозяйки слепой говорит: «была дочь, да утикла за море с татаринном» (251). Здесь «утикла» – украинское слово, соответствующее русскому «убежала». Однако в данном контексте, если прочесть фразу по-русски, возникает каламбур, связанный с мотивом воды и течения, тем более, что дочь убежала «за море», а ее похититель – лодочник. В результате здесь, с одной стороны, актуализуется сходство между явлениями – утекающая вода как метафора убегания. Но, с другой, поскольку дочь «утикла» именно «за море», то получается, что действие дочери преодолевает водную стихию и тем самым ей противопоставляется. Таким образом, одновременное прочтение на двух разных языках (русском и украинском) актуализует и сходство явлений, и их противопоставленность. Причем в данном случае для двуязычного каламбура оказалось существенным не только различие обоих языков (что служит необходимым условием любого двуязычного каламбура), но и их сходство.

Дискретное и непрерывное

Одновременное сочетание сходства и противопоставления между свойствами элементов означает, что отношения между ними становятся неопределенными. Кроме того, в произведении сглаживаются и различия между самими дискретными элементами из-за повышения роли непрерывных отношений. Можно заметить, что это свойственно миру, в который вторгся Печорин, тогда как с самим Печориным связано дискретное начало. Когда он въезжает в город, то останавливается «у ворот единственного каменного дома, что при въезде» (249). Проехав это последнее воплощение твердости и отграниченности, он попадает в мир без четких границ. Когда Печорин ходит вместе с десятником по улицам, то видит по сторонам «одни только ветхие заборы» (250) – граница ослаблена.

Далее Печорин сталкивается с миром контрабандистов – то есть тех, кто (перевозя через пролив товары на продажу) осуществляет своего рода посредничество между двумя мирами, функционально упраздняя границу между ними. Вмешательство Печорина это посредничество прерывает. «Нормальный» слепой отъединен от мира зрячих и сам нуждается в посредничестве между собой и окружающим миром, однако как раз в данном случае этого нет: «Да и в самом деле, что это за слепой! Ходит везде один, и на базар за хлебом, и за водой... уж видно здесь к этому привыкли» (254). Когда Печорин наблюдает за неожиданно ловкими передвижениями слепого (нивелирующими различие между слепым и зрячим), в его мозгу возникает фраза «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*» (251), в которой нейтрализуется различие между нормой и аномалией. В разговоре с Печориным ундина выстраивает континуальную цепочку между добром и злом, счастьем и горем: „«Откуда ветер, оттуда и счастье». — «Что же, разве ты песнью зазывала счастье?» — «Где поется, там и счастливится». — «А как неравно напоешь себе горе?» — «Ну что ж? где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять не далеко»“ (256). Покушение девушки на Печорина состояло в том, что она пыталась его утопить, т.е. погрузить в континуальную стихию, родственную контрабандистам, но чуждую Печорину – носителю отдельного, дискретного начала.¹³ Напомним, что и в своем образном сравнении, касающегося истории с контрабандистами, Печорин отвел себе роль камня – дискретного элемента, тогда как

¹³ С точки зрения бытового правдоподобия действия ундины сомнительны: «читателю просто не приходит в голову задуматься, из чего, собственно, русалка из «Тамани» заключила, что Печорин не умеет плавать» (В.В. Набоков 1996, 427). Однако это (как и обсуждавшееся выше упоминание о голоде, оставшееся в «Тамани» без продолжения) служит еще одним примером того, что художественная значимость деталей прозы Лермонтова не ограничивается, вообще говоря, реалистическими и сюжетными мотивировками.

контрабандисты сравнивались с водным источником – вдвойне континуальной стихией (вода плюс непрерывный процесс ее поступления из источника). Таким образом, противопоставление героя – индивидуалиста и окружающего его мира получает чисто структурное воплощение в оппозиции дискретное – непрерывное.

Завершающий парадокс

В конце произведения, в дополнение к выявленным выше структурным противоречиям, вновь обнаруживается парадокс. Хотя повествователь в заключительной фразе декларирует безразличие к человеческим чувствам, за два абзаца до этого он сообщал о плаче слепого, после которого ему стало «грустно». Более того, в самой этой фразе, где говорится о безразличии, слепой назван «бедным». Кроме того, поскольку эта фраза находится в самом конце текста, то ее композиционно выделенная позиция (подчеркивание признака) вступает в противоречие с ее содержанием (где говорится о безразличии, т.е. беспризнаковости). Наконец, эта фраза выделена и пунктуационно – она заканчивается восклицательным знаком (причем с многоточием – выделение само удвоено), так что получается еще одно противоречие между содержанием и акцентированными средствами его выражения. Текст выдает подлинную (в том числе вопреки явным декларациям) позицию повествователя, который пытается вступить в минимальное (на уровне наблюдения) взаимодействие с окружающим принципиально чуждым ему миром, этим его разрушает и безуспешно пытается уверить самого себя в собственном безразличии, расширяя это безразличие вплоть до отношения к человеческому миру в целом. Так в «Тамани» реализуется фундаментальное для творчества Лермонтова свойство демонизма.

Структура «Тамани» и творческая история «Героя нашего времени»

Как отмечено Л. Геллером, в «Герое нашего времени» «все – начиная с имен и характеров героев и кончая жанровыми клише – подчиняется принципу соединения – разъединения; это прекрасно видно при сравнении романа с «Княгиней Лиговской»: Вера Лиговская разделяется на Веру и Мери Лиговскую, Грушницкий как бы слеплен из Горшенко и Браницкого, Печорин как бы дополняется красотой Красинского, в «Героя» переключивается польская тематика, но в осколочном виде, а начатое романное (цельное) повествование распадается на ряд автономных эпизодов».¹⁴ Это свойство творческой истории (оставшееся в статье Геллера фактически без

¹⁴ Л. Геллер 1999, 98-110.

объяснения) может получить истолкование как аналог отмеченных нами выше явлений: игра структурными парадоксами и деавтоматизация фундаментальных отношений сходства и различия затрагивают не только структуру «Тамани», но и творческую историю «Героя нашего времени» в целом. Другими словами, эти явления получают у Лермонтова как чисто структурную, так и историко-литературную реализацию.

Заключение

Проделанный нами анализ выявил существенную неоднозначность картины мира, предстающего в «Тамани». В нем дискретные элементы оказались связаны двойными и внутренне противоречивыми отношениями либо вообще превратились в континуальный набор состояний. Невозможность выделения четких и однозначных отношений (хотя бы даже и враждебных) между героем и миром – как в силу совмещения противоположностей, так и в силу упразднения дискретности – приводит к невозможности определенного позиционирования персонажа относительно такого мира. В результате герой оказывается экзистенциально чужд этому миру с его полюсами («радостями и бедствиями человеческими»), а сам мир – внутренне несогласован и чужд самому себе. Таким образом, отход от однозначно полярной картины мира привел не к интегрирующему синтезу между полюсами (как это имело место в стихотворении «Выхожу один я на дорогу», где намечалась гармония героя с мирозданием,¹⁵ а лишь к усилению экзистенциального отчуждения и доведению его до предела. В целом же, в несогласованном совмещении или упразднении противоположностей можно видеть проявление характерной лермонтовской диалектики, другие примеры которой уже обсуждались в исследовательской литературе,¹⁶ в том числе применительно к поэзии Лермонтова.¹⁷

Таким образом, картина мира, выявляющаяся в результате продланного выше анализа, существенно отличается как от характерной для романтизма полярной структуры (с однозначным противопоставлением героя и окружающего мира), так и от типичной для реализма множественности равноправных точек зрения (согласно Ю.М. Лотману, в основе стиля «Героя нашего времени» лежит «сложная система перекодировок, раскрывающая родство внешне различных точек зрения и отличие сходных».¹⁸ И то и другое предполагает во всяком случае четкое выделение самостоя-

¹⁵ Ю.М. Лотман 1988, 232-234.

¹⁶ Ю.В. Манн 1995, 207-225.

¹⁷ По выражению Ю.В. Манна, относящемуся к стихотворению «Не верь себе», «Кажется, всё происходящее рассыпается на фрагменты, истинные каждый по себе, но не сводимые вместе», Ю.В. Манн 2001, 2-4.

¹⁸ Ю.М. Лотман 1970, 57.

тельных элементов и наличие вполне однозначной связи в любой их сопоставляемой паре. Между тем, в нашем случае мы имеем дело с парами таких элементов, связь между которыми принципиально неоднозначна и внутренне противоречива. Это подтверждает мнение, согласно которому «попытки определения стиля Л. то как романтического, то как реалистического с элементами романтики [...], то как романтико-реалистического [...] по-видимому, не могут привести к решению проблемы».¹⁹ Вопрос о соотношении романтизма и реализма в творчестве Лермонтова²⁰ этим не снимается, но полная картина оказывается более сложной и разнообразной. Не углубляясь в общие вопросы типологии стилей, что выходит за рамки нашей работы, отметим, что, по нашему мнению, здесь можно видеть аналог явлений, свойственных прозе XX века, с присущим ей совмещением разных пластов реальности и разных точек зрения в одном и том же фрагменте текста.

Ранее уже отмечалось, что «Герою нашего времени» свойственно «спаяние разнородного материала»,²¹ не всегда приводящее к цельной картине. Однако то, что представляется недостатком романа с точки зрения реалистического психологизма, на другом, более абстрактном структурном уровне оказывается содержательным свойством его поэтики, благодаря которому разнородность является не хаотической, а подчиняется вполне определенным (хотя и парадоксальным) закономерностям, естественным образом соединяющим в единое целое сходства и различия. Как характерная черта поэтики Лермонтова, это явление заслуживает дальнейшего изучения.

Л и т е р а т у р а

- Белинский, В.Г. 1953-1956. *Полное собрание сочинений*, т.т. 1-11, Академия Наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), М., т. 4, 1954, 226.
- Геллер, Л. 1999. *Печоринское либертинство*, Логос, 2, (12), 98-110.
- Гуревич, А.М. Коровин, В.И. 1981. «Романтизм и реализм», *Лермонтовская энциклопедия*, М., 474-477.
- Д.В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.; см. А.П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*, 1974-1980, Письма, т. 1, 429.
- Жолковский, А. «Семиотика "Тамани"», *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту, 248-249.

¹⁹ Л.С. Мелихова 1981, 533.

²⁰ А.М. Гуревич, В.И. Коровин 1981, 474-477.

²¹ W. Schmid 1993, 70.

- Заславский, О.Б. 2003. «Свой стих за хвост отважно я ловлю...» (Структурные парадоксы «Сказки для детей» М.Ю. Лермонтова), *Wiener Slavistischer Almanach*, Band 51, 87-101.
- Лермонтов М.Ю. 1954-1957. *Сочинения в 6 т.*, т. 6. *Проза, письма*, М.; Л.: Изд-во АН СССР, 249-260.
- Ломинадзе, С. 1989. «“Странствующий офицер” (Заметки о “Тамани”)», *О классиках и современниках*, М., 323.
- Лотман, Ю.М. 1970. *Структура художественного текста*, М., 57.
- 1988. «“Фаталист” и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова», *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, М., 231.
- Манн, Ю.В. 1995. *Динамика русского романтизма*, М.
- 2001. «Святость поэзии и горечь иронии (о стихотворении Лермонтова “Не верь себе”)», *Литература* (приложение в газете *Первое сентября*), 22, 2-4.
- Мелихова, Л. 1981. «Стиль», *Лермонтовская энциклопедия*, М., 533.
- Набоков В.В. «Предисловие к “Герою нашего времени”», *Лекции по русской литературе*, 427.
- (С.Щ. «Из воспоминаний об А. П. Чехове», *Русск. мысль*, 1911, 10, стр. 46) (664).
- Шмид, В. 1996. *Проза как поэзия*, Санкт-Петербург.
- Эйхенбаум, Б. 1969. «Герой нашего времени», *О прозе*, Л., 259-260.
- Mersereau, J.Jr. 1962. *Mikhail Lermontov*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 105.
- Schmid, W. 1993. «О новаторстве лермонтовского психологизма», *Russian Literature*, XXXIV-I, 70.