Министерство образования и науки Российской Федерации
Министерство образования и молодежной политики Ставропольского края
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
"СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ"

Я.В. Погребная

АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: СЕМИОТИКА, МИФОПОЭТИКА, КОМПАРАТИВИСТИКА

МОНОГРАФИЯ

СТАВРОПОЛЬ
СТАВРОПОЛЬ издательство
2017

СТАВРОПОЛЬ

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1 + 63.3(2)47-7
П 43

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.В. Леденев, *д-р филол. наук, профессор, Московский государственный университет, Москва*

О.К. Страшкова, *д-р филол. наук, профессор, Северо-Кавказский федеральный университет, Ставрополь*

Погребная, Я.В.

П 43 **Аспекты исследования творчества М.Ю. Лермонтова: семиотика, мифопоэтика, компаративистика** : монография [Текст] / О.В. Погребная ; под научной редакцией д-ра филол. наук, проф. Е.И. Дворниковой. – Ставрополь : Ставролит, 2017. – 236 с.

ISBN 978-5-903998-74-6 **УДК 82.09**
ББК 83.3(2Рос=Рус)1 + 63.3(2)47-7

В монографии актуализируются два аспекта исследования творчества М.Ю. Лермонтова: мифопоэтический и сравнительно-исторический. В первой главе анализируются актуальные проблемы современной мифопоэтики, а также предлагается версия мифопоэтической интерпретации романа "Герой нашего времени". Вторая глава монографии посвящена исследованию феномена "лермонтовского мифа" в аспекте современной компаративистики.

Предназначена для студентов гуманитарных факультетов и читателей, интересующихся возможностями нового прочтения русской классики.

© Погребная Я.В., 2017
© Ставропольский государственный педагогический институт, 2017
© Издательство "Ставролит", 2017
© Оформление: Издательство "Возрождение", 2017

ISBN 978-5-903998-74-6

Содержание

Введение----------5

Глава 1. **Мифопоэтика: о современном состоянии и актуальных проблемах**----------17

1.1. О компонентах мифопоэтического и способах создания и идентификации современного мифа----------17

1.2. Миф и литература: проблемы преемственности и взаимодействия----------38

Глава 2. **Творчество М. Ю. Лермонтова в аспекте мифопоэтических исследований**----------63

2.1. Архетипы в романе М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени": пути идентификации и художественно-смысловые функции----------63

2.1.1. Интерпретация приема "двойничества" в терминах теории архетипов----------63

2.1.2. Проблема идентичности героя романа в аспекте интерпретации "вечных образов" (Гамлет, Дон Жуан)----------88

2.2. Архетип "тени" в романе "Герой нашего времени"----------94

2.3. Отношение героев к золоту и серебру как семиотический указатель их причастности к солярному/лунарному мифу----------115

2.4. Мифопоэтический хронотоп романа "Герой нашего времени"----------127

Глава 3. **Современная компаративистика: направления и тенденции развития**----------141

3.1. Творчество М. Ю. Лермонтова в фокусе сравнительно-исторических исследований------147

3.1.1. "Лермонтовский миф" как компонент художественного космоса В. В. Набокова---------147

3.1.2. Аллюзии из лирики М.Ю. Лермонтова в романе В.В. Набокова "Приглашение на казнь"----------157

3.1.3. Роль интертекстуального присутствия "лермонтовского мифа" в разгадке судьбы героя-протагониста в романе В.В. Набокова "Подвиг"----------176

3.2. Проблемы переводческой адаптации лирики и эпоса М. Ю. Лермонтова (особенности переводов произведений М. Ю. Лермонтова на английский язык В. В. Набоковым)----------179

Библиография----------193

Приложение

Стихотворение "Прощай, немытая Россия…" в контексте творчества М.Ю. Лермонтова и спорах о его авторской принадлежности----------209

Введение

Рубеж XX–XXI веков характеризуется поиском новых идеологических парадигм как в отечественной, так и зарубежной социокультурной жизни. В период смены старых моделей поведения неизбежно обостряется поиск новых типов гражданской активности, причем, активности не противоречащей общечеловеческим гуманистическим принципам. Гуманитарная, философская, эстетическая, художественная мысль в кризисный исторический период, с одной стороны, вырабатывает новые философские концепции и формы художественной образности, с другой, стремясь в полной мере оценить масштабы переживаемого мировоззренческого кризиса, его последствия и найти пути и способы его преодоления, обращается к аналогичным периодам в истории человечества, с тем, чтобы, определив черты и параметры сходства между человеком иной переходной эпохи и нынешней, почерпнуть социальный и художественный опыт, который поможет преодолеть состояние кризиса. Как правило, такие периоды в развитии мирового искусства и литературы отмечены новой рецепцией реалистического и модернистского типов художественного сознания, появлением новых жанровых форм, характеризуемых тенденцией к синэстезии публицистики и художественного творчества, а также разных видов искусства, синкретизму разных родов и видов литературы. Неомифологизм в романах "Пятница, или Тихоокеанский лимб" (1967), "Лесной царь" (1970), "Метеоры" (1975) М. Турнье (Франция), магический реализм романов "Дети полуночи" (1981) и "Стыд" (1983), а также романов о самоидентификации эмигранта "Прощальный вздох мавра" (1995) и "Земля под ее ногами" (1996) С. Рушди (Индия, Великобритания), сочетание естественнонаучных и художественных методов познания в "Парфюмере" (1985) П.П. Зюскинда (Германия), синтез публицистической и художественной мысли в романе Ч. Паланика (США) "Беглецы и бродяги" (2003), синтез индуистской и европейской куль-

тур, причем, осуществляемый не только в частной судьбе, но и частном виде деятельности героя-эмигранта в романе М. Сутера (Швецария) "Кулинар" (2010), философско-политические рассуждения, представленные в виде социального романа в романе Дж. Кутзее (ЮАР, Австралия) "Дневник плохого года" (2007), социально-философский роман воспитания "Террорист" (2006) Дж. Апдайка (США), актуальность которого выражена в выбранном названии; поиск форм социальной активности в романе Захара Прилепина "Санькя" (2006), мифологические притчи "Вор, шпион и убийца" (2013) и "Послание госпоже моей левой руке" Ю. Буйды; герои и их двойники в романах "Дань Саламандре" (2012) и "Ланч" (2012) Марины Палей (Россия, Нидерланды), – вот далеко не полный перечень романов, стремящихся дать ответ на вызовы времени в русской и зарубежной литературе.

Русская классическая литература в периоды выработки и становления новых форм нравственной идентичности всегда выступала источником идей и моделей поведения, способствуя выбору гуманных путей преодоления внутреннего разлада и выхода из кризиса. Герои романов Достоевского и Льва Толстого выступали нравственным и художественным ориентиром для У. Фолкнера, Дж. Селинджера, Ж.П. Сартра, А. Камю. Работая над повестью "Падение" (1956) Альбер Камю провел прямую аналогию между своим героем и героем романа М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени", указав, что его герой также выступает квинтэссенцией пороков времени, отражением мятежного духа эпохи. Среди новых жанровых форм современного романа, направленного на поиски идентичности современных героев и событий, одной из востребованных выступает роман-парафраз, направленный на установление аналогий между образной системой, уже занявшей определенное место в истории мировой литературы, и новыми художественными обстоятельствами и героями, которые вызывают образную перекличку с произведениями прошедшей кризисной эпохи, с героями переходного времени. В романах Ю. Буйды значительная роль принадлежит реминисценциям и аллюзиям из "Божественной Комедии" Данте, роман "Террорист" Дж. Апдайка – пародия на традиционный англоязычный роман воспитания. Вполне закономерно, что в контексте этих поисков идентичности в отечественной и мировой литературе появляются романы, предлагающие парафраз "Героя нашего времени" М.Ю. Лермонтова. Роман "Герой иного времени" (2010) Бориса Акунина (издан под псевдонимом Анатолий Брусникин)

строится как парафраз лермонтовского романа и на уровне ахронной композиции и путем совмещения авторского повествования и дневникового монолога героя. Место действия, впрочем, то же, что и в лермонтовском романе, только город называется Серноводск. Вот, каким он видится одному из героев романа – поручику Мангарову: "Городок этот был особенный, каких в России тогда почти не имелось. Он и выглядел как-то не по-русски: весь новенький, чистенький, умно выстроенный и устроенный. Со своими правильными улицами, с бульварами и парками, с классическими зданиями водолечебниц и бань, он скорее напоминал какой-нибудь Бад-Эмс или Карлсбад. Ощущение заграничности возникало еще и из-за подступавших с юга гор, так редких в русском пейзаже…" [27а]. Тот же город и те же горы ранним утром 11 мая видит из своего окна Печорин: "…внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, – а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом..." С точки зрения хронологического соответствия и время действия в обоих романах совпадет – это середина мая – начало июня. Юного поручика Мангарова друзья называют то Печориным, то Грушницким. Мангаров дважды затевает дуэли, выбирая для них описанное в романе Лермонтова место. Секундант Мангарова смотрит на знаменитую скалу с ужасом: "Ужасное впечатление произвело на Иноземцова выбранное место. Это была торчащая наподобие одиночного рифа скала, куда пришлось подниматься по крутой дорожке. Наверху оказалась ровная овальная площадка. В самом узком ее участке от края до края было десять или двенадцать футов" [27а]. Хотя одна дуэль едва не состоялась, а другая – все же состоялась на том самом месте, но совсем по-иному.

В романе Дж. Лителла (США, Франция) "Благоволительницы" (2006, рус. пер. 2014) часть действия протекает в оккупированном Пятигорске, который герой-рассказчик воспринимает через призму лермонтовского романа: Академическая галерея сразу аттестована им, как "бывшая Елизаветинская", в которой "Печорин впервые увидел княжну Мери" [91а, с. 209], немецкое казино, помещенное в здании, где ранее располагалась "Ресторация", герой отмечает как место, где "Печорин встретился с княжной Мери" [91а, с. 215], у Провала герой спрашивает: "Не здесь ли Печорин встретил Веру?" [91а, с.221]. Главный

герой признается, что "когда-то не расставался с "Героем нашего времени" [91а, с.210]. Между героем и оскорбившим его хвастуном Туреком назревает дуэль, секундантом со стороны героя-рассказчика должен выступить его друг и поверенный доктор Хоенэгг, который о дуэли отзывается так: "Вам, наверное, Лермонтов голову вскружил" [91а, с.239]. Причем, Турек и его секунданты задумывают обман, отчасти повторяющий тот, что придумали секунданты с Грушницким. Но вместо дуэли происходит дознание у начальства, после которого главный герой отправляется в Сталинград, поскольку, как считает военное начальство, "служба в СД в Сталинграде станет … хорошим уроком" [91а, с.276] для офицера, едва не затеявшего дуэль. Таким образом, именно всемогущая воля военного начальства, представляющего государственную машину, оказывается той силой, которая делает решительный выстрел, вместо смехотворного противника на дуэли, и именно она – главный противник героя. Во время пребывания в Пятигорске герой много размышляет о судьбе Лермонтова, о гибели поэта на дуэли, вспоминает слова Блока о Пушкине: "Его убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха", – и приходит к выводу, что эти слова в полной мере относятся и к Лермонтову [91а, с.223], при этом предпринимая попытку и собственной идентификации на фоне Лермонтова и героя его романа, добавляя: "Я тоже страдал от отсутствия воздуха" [91а, с.223]. Таким образом, герой, переживающий нравственный кризис и глубокий внутренний конфликт между идеями и способами поведения, крепко укорененными нацистской пропагандой в его сознании, и теми моделями поведения, которых требуют общечеловеческие гуманистические нормы, обращается к судьбе Лермонтова и герою его романа, чтобы обрести пути и способы выпрямления своей личности.

Интерес современных как отечественных, так и зарубежных писателей и читателей (последний перевод романа "Герой нашего времени на английский язык" осуществлен в 2009 году [202]) к творчеству Лермонтова стимулирует развитие сравнительно-исторических исследований лермонтовского творчества, причем, не только на срезе, синхронизируемым хронологически с лермонтовской эпохой в мировой литературе, как в монографии Л.И. Вольперт [32], но с диахронически отстоящими рецепциями мотивов творчества Лермонтова в произведениях писателей XX века и рубежа XX-XXI веков.

Период поиска новых форм и новых героев в литературе и искусстве не мог не отразиться и на состоянии литературоведческой науки: новые художсетвенные явления требуют активизации исследовательского поиска, выработки новых исследовательских стратегий, синтеза академических и инновационных методов литературоведческого исследования. В исследованиях И.А. Киселевой [70] в качестве системообразующего начала в творчестве Лермонтова выдвигается православно-христанское, а в фундаментальном труде И.З. Сермана "Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836-1841" [151] разрабатывается концепция приверженности Лермонтова идеям Канта и Гегеля. В фильме известного лермонтоведа и биографа М.Ю. Лермонтова Владимира Захарова [60б] "Мой Лермонтов" [60а] вновь утверждается диалектическая противоречивость лермонтовского мировоззрения, обеспечивающая его динамику, обновление и постоянное развитие. Значительно подстимулировала исследовательский интерес к творчеству М.Ю. Лермонтова полемика об авторстве стихотворения "Прощай, немытая Россия…"; в "Приложении" к настоящей монографии предлагается анализ аргументов, подтверждающих и опровергающих авторство, а также собственный взгляд автора монографии на данную проблему.

Предлагаемая вниманию читателей монография не ставит своей целью дать полный анализ мифопоэтических и сравнительно-исторических аспектов исследования творчества М. Ю. Лермонтова. Цель данного исследования состояла в адаптации двух актуальных аспектов исследования – мифопоэтического и компаративистского – к анализу романа и лирики М. Ю. Лермонтова. "Новое" прочтение классики, сфокусированное на сравнительно-историческом или же историко-генетическом (мифопоэтическом) аспектах ее содержания, должно способствовать раскрытию новых художественных и философских смыслов романа и лирики М. Ю. Лермонтова, расширять границы понимания значения лермонтовских произведений, способствовать осознанию специфичности типа художественного сознания М. Ю. Лермонтова.

В качестве аспектов описания и анализа творчества М. Ю. Лермонтова избраны два родственных метода литературоведческого анализа – историко-генетический и сравнительно-исторический, характеризуемых как академичностью и фундаментальностью содержания и области применения, так и тенденцией к инновационному обновлению и взаимодействию с близкими областями филологического и гумани-

тарного знания (лингвистикой, фольклором, этнографией, историей, психологией, археологией, имагологией).

Кроме того, сравнительно-исторический анализ творчества М.Ю. Лермонтова определяет своеобразный характер научных изысканий, направленных на корреляцию с мифопоэтическими исследованиями. В монографии Л. И. Вольперт "Лермонтов и литература Франции" (СПб., 2008) намечается именно такая тенденция установления взаимодействия и взаимодополнения сравнительно-исторического и мифопоэтического анализа творческого наследия М.Ю. Лермонтова: мифологизм идентифицируется в концепции романа, предлагаемой Ф. Шлегелем, и соотнесенности категорий добра и зла у Ф.В. Шеллинга, а к неомифологическим идеям лермонтовской эпохи исследовательница относит "апологетический" наполеоновский миф, "революционно-освободительный" миф об Андрее Шенье, а также романтические интерпретации мифа о падшем ангеле [32, с.106]. Вместе с тем содержание современной отечественной компаративистики организует, в первую очередь, адаптация русской классики к мировому литературному процессу, ее встраивание в этот процесс как органической составной части целого в контексте сравнительно-исторического метода, поскольку именно в русской классической литературе сложилась система взаимосвязей культур и сформировались принципы их взаимодействия. Анализируя аспекты взаимосвязи и взаимодействия творчества М.Ю. Лермонтова и В. В. Набокова, мы ориентируемся на продолжение традиций русской классики и тех принципов контактных и типологических взаимосвязей, которые были сформированы в русле ее исторического и художественного развития, хотя современные тенденции развития сравнительного литературоведения, бесспорно, учитываются в аспекте переводческой адаптации лирики и эпоса М. Ю. Лермонтова к инонациональной (англоязычной) аудитории.

Исследование мифопоэтики М.Ю. Лермонтова не теряет актуальности на протяжении трех последних десятилетий. В центре внимания исследователей находятся как проблемы фольклоризма М.Ю. Лермонтова и адаптации сюжетов и образов, как из русского фольклора, так и из фольклора тюркских народов, в первую очередь, народов Кавказа, равно, как и универсальные западноевропейские фольклорные образы и сюжеты, так и проблемы мифологизма М.Ю. Лермонтова, актуализирующие не только феномен интертекста – способ соединения лермонтовского слова и фольклорного образа, но и феномен мифологизма

Лермонтова, идентифицируемый на уровне порождения смысла, структуры образа и путей его художественного воплощения. Фольклоризм М.Ю. Лермонтова выступал объектом исследования в диссертации Н.И. Милевской [112]. Мифопоэтические аспекты творчества М.Ю. Лермонтова давно и плодотворно изучаются Л.А. Ходанен [175;176;177;178]; внимание исследователя сосредоточено на анализе художественно-смысловых функций фольклорных сюжетов и персонажей в творчестве М.Ю. Лермонтова. В диссертационном исследовании [77] и монографии [78] А.В. Кузнецовой мифопоэтические смысловые элементы в творчестве М.Ю. Лермонтова идентифицируются в ткани языка художественных произведений как способы реализации метафорического и символического значения поэтического слова, анализируется семантический объем лермонтовских метафор, приобретающих путем наращения смысла символический статус и работающих, таким образом, на манифестацию космогенеза М.Ю. Лермонтова. Религиозный христианский миф как конструктивное основание мировоззрения и поэтики М.Ю. Лермонтова проактуализирован в работах И.А. Киселевой [70]. В размышлениях А. Любинского "Каменный цветок" [99, с.114-126] о фундаментальном труде И.З. Сермана "Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836-1841" [151] анализ форм авторского присутствия в романе "Герой нашего времени" предваряется выдержкой из письма Дж. Джойса к брату: "Герой Лермонтова аристократ, и усталый человек, и храброе животное. Но есть сходство в цели, названии, а временами и в едкости трактовки" [99, с.121], – в которой предлагается по сути архетипическое прочтение образа главного героя: аристократ – персона, ориентированная в социум, усталый человек – самость, внутренняя суть героя, храброе животное – архетип тени, анти-я, дочеловеческого в человеке. Некоторые частные аспекты мифипоэтики М.Ю. Лермонтова затронуты на уровне постановки проблемы в статье М.А. Галиевой "Фольклоризм прозы М.Ю. Лермонтова: постановка вопроса. Повесть "Бэла"" [35, с.71-74]. Необходимо подчеркнуть, что мифопоэтические аспекты творчества М.Ю. Лермонтова вызывают интерес не только у теоретиков и историков литературы, но и у культурологов: в 2012 году в диссертационном исследовании культуролога Е.В. Сединой были описаны и исследованы мифопоэтические параметры картины мира в творчестве М.Ю. Лермонтова [149].

В фокусе мифопоэтических исследований в предлагаемой вниманию читателя монографии находится роман М. Ю. Лермонтова "Герой

нашего времени". Предметом исследования выступает не фольклоризм романа, не рецепция мифа и проблема интертекста, порождаемого путем синтеза мифа или адаптации мифа/мифов к роману, а мифологизм романа М.Ю. Лермонтова, мифологемы и архетипы, раскодируемые в смысловом поле романа. Миф интерпретируется как "своеобразный шифр культуры" [91, с.26], как неотчуждаемая часть сознания, его глубинный смысловой пласт, мост, соединяющий современного человека с миром архаической культуры, компоненты коллективных мифологических представлений – архетипы и мифологемы – входят в структуру художественного образа, выступают одной из его смысловых граней. Индивидуальное творческое мышление, обладая этажной структурой, глубинные этажи которой соотносимы с коллективным архаическим мифологическим мышлением, порождая художественный образ, сообщает ему идентичную этажность, многомерность, признаки мифологического феномена, в котором по параметрам, разработанным Л. Леви-Брюлем, устанавливается идентичность творческого мифотворящего сознания с архаическим, прелогическим, поскольку "предметы, существа, явления могут непостижимым для нас образом быть одновременно и самим собой и чем-то иным" [82]. Архетипическая, мифологическая смысловая составляющая выступает неотъемлемым и идеологически значимым компонентом многомерного художественного образа, одним из параметров его идентификации. Выявление этой смысловой составляющей достраивает семантический объем образа, способствует его более полному и точному пониманию.

Рубеж XVIII–XIX вв. отмечен стремлением к ресемантизации уже сложившихся в искусстве и литературе сюжетов, образов, мотивов, а также тенденцией к ремифологизации культуры в целом и литературы, в частности. Именно в начале XIX века в трудах и исследованиях философов и ученых, придерживающихся романтической концепции генезиса художественного творчества и его значимости, создаются первые теории мифа и выстраивается первая система критериев, дифференцирующих миф современный и миф архаический. Е.М. Мелетинский указывал на значимость романтического этапа в становлении теории изучения и толкования мифа: "Романтическая философия мифа, подготовленная работами Хр. Г. Гейне, друга Гете К. Ф. Морица, научными и теоретико-литературными выступлениями братьев Шлегелей и других авторов, получила свое завершение у Ф. В. Шеллинга

(параллельно писали о мифе и символе Ф. Крейцер, И. А. Канне, братья Гриммы, Г. Х. Шуберт и др.). В романтической философии миф преимущественно трактовался как эстетический феномен, но ему вместе с тем придавалось особое значение как прототипу художественного творчества, имеющему глубокое символическое значение; преодоление традиционного аллегорического толкования мифа (отчасти еще у Хр. Г. Гейне) в пользу символического..." [109]. Г.В. Шеллинг в чрезвычайно значимом для становления и развития теории мифа труде по философии мифа ("Историко-критическое введение к философии мифологии. (Мюнхенские лекции)", 1825) подчеркивал: "Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства..." [183, с.105]. Можно утверждать, что данное положение выступает основополагающим для той концепции мифа, которая вырабатывается в большинстве современных отечественных и зарубежных школ мифопоэтики: от западноевропейской и американской мифокритики до концепции мифореставрации С.М. Телегина.

В монографии А. Косарева "Философия мифа" [72] утверждается мысль не только о единстве генезиса науки и мифологии, но и показывается эвристическая перспективность моделей мифологического мышления (принципа троичности, образа мирового древа) для развития науки. С другой стороны, в поздних работах М. Элиаде утверждается тезис о необходимости изменения отношения к архаическим формам образности, которая уже не просто выступает объектом внешнего изучения и осмысления, а должна вычитываться из глубин сознания современного человека, который может идентифицировать себя через архаический миф [192, с.39]. Миф объединяет эмпирическую и трансцендентную реальности, то есть достигает целостности временного и вечного, снимает антиномию стремления к бессмертию и его отрицания линейной моделью современного времени. С другой стороны, после открытия архетипов коллективного бессознательного К.-Г. Юнгом безусловная причастность любой формы образности или социального, политического, бытового обобщения к архаическим истокам, которые могут быть вычитаны и проактуализированы путем диахронического раскодирования, стала восприниматься априори.

Таким образом, мифологизм в литературе, искусстве и культуре в целом имеет две основных формы: первая направлена на новое прочтение, интерпретацию архаического мифа и свойственна эпохам рефимологизации, начиная с романтизма, вторая направлена на вычитывание,

раскодирование мифологического содержания в произведениях, не предлагающих новой интерпретации старого мифа и соотносимых миметически с постмифологическими историческими смыслами. При этом основным признаком мифологизма в его обеих разновидностях выступает транспонирование мифа в новый мир с иными, отличными от исходных для мифа пространственно-временными характеристиками.

В монографии подчеркивается принципиальное отличие архаического мифа от современного, как вторичной семиологической системы, воспроизводящей на новом материале основные признаки архаического мифа, а именно: цикличность времени, предперсональность героя, тождество вымысла и правды. Это положение определяет принципиально значимый для неомифа, порождаемого в системе отношений двух текстов (как минимум), факт: мифологизироваться, т.е. восприниматься как миф, наделяться чертами мифа может любой текст. Необходимо подчеркнуть, что мифологические компоненты, как выраженные путем прямой рецепции архаического мифа, так и присутствующие в подтексте произведения (архетипы, мифологемы, мифемы), не проецируются путем наложения мифа на современное произведение, а вычитываются из семиосферы произведения. Основным принципом мифопоэтического раскодирования смысла произведения выступает, таким образом, не проекция мифа на произведение, а установление органически присущих произведению мифологических смыслов.

При этом транспонирование мифа как архаического, так и окказионального, порожденного отношением и восприятием современного мифотворца, т.е. порождение неомифа осуществляется двумя основными способами: мифологических аналогий, направленных на установление соответствия между современными героями и персонажами архаического мифа (путь "Улисса") и мифологической реставрации, направленной на воспроизведение, рецитацию общих закономерностей, схем, эпизодов не некоторого архаического мифа, проактуализированного в своей конкретике, а общего указания на миф как вместилище архетипов. На уровне сюжетной организации текста этот путь находит воплощение в воспроизведении ритуальных схем (инициации, "индивидуации", "биографии" мифологического персонажа), на уровне образной системы в семантизации и ресемантизации символов, персонажей, ситуаций, репрезентирующих мифологическую реальность. Оба пути порождения неомифа соотносимы с соответствующими теориями мифологического мышления как партипационного (путь мифологических аналогий) и метафоризирующего (путь мифореставрации). Результатом обращения как к архаическому мифу, так и к мифу, созданному в индивидуальном творчестве художника, выступает аберрация темпоральности, преодоление линейности времени, "опространствление" (Ж. Деррида) времени. Оба пути порождения неомифологического текста идентифицируются в творчестве М.Ю. Лермонтова, однако, аналогизирующий принцип находит неполное воплощение, в то время как путь мифореставрации репезентируется в самых разнообразных формах." Вместе с тем любая форма обращения к мифу направлена на обретение вечности, преодоления линейности времени и неизбежности смерти.

Дифференцируя миф архаический и миф современный, мы обращались к термину "постархаический миф", тем самым подчеркивая его нетождественность мифу космической стадии. При этом данный термин применяется равно и к мифам, смоделированным мифотворцами XX века по образцам архаических, и к мифологической рефлексии, свойственной роману М. Ю. Лермонтова и выявляемой только в ходе мифопоэтического раскодирования значения образов романа. Вместе с тем идентификация постархаического мифа как на уровне выявления скрытых в подтексте отдельных произведения мифологических смыслов, так и на уровне целостной космогонической картины, созданной в новом мифе, отвечает двум основным тенденциям, определяющим специфику архаического мифа: предперсональности героя и цикличности времени. Обращение времени в цикл означает в применении к судьбе отдельного человека гарантированную возможность обретения бессмертия. Я. Э. Голосовкер указывал, что именно концепция бессмертия сообщает одухотворенность и длительность культуре: "Утрата идеи бессмертия – признак падения и смерти культуры" [38,с.125]. Собственно уже в "Герое нашего времени" смерть протагониста, приходящаяся на середину романа, декларирует идею смерти материи, но бессмертия сознания, отраженного в тексте, точнее, сам текст романа и есть явленное в слове сознание героя, таким образом, мысль героя, повествование, которое он сам ведет о событиях своей жизни, ставят под сомнение, отменяют в романном пространстве его смерть.

Тенденции мифологической предперсональности героя отвечает в современном романе прием двойничества и аберрация линейного

времени, именно эти аспекты и выступали основными при анализе романа в аспекте раскодирования его мифопоэтических смыслов. Особую роль приобрел в этом контексте анализ архетипа тени, объединяющий стратегии интертекстуальных исследований с мифопоэтическими и сравнительно-историческими. Таким образом, решается еще одна исследовательская задача, состоящая в создании комплексного исследования творчества М. Ю. Лермонтова, которое основано на методологическом плюрализме и взаимном дополнении как фундаментальных литературоведческих методов, так и инновационных исследовательских стратегий. В рамках решения этой задачи в "Приложении" размещено исследование, направленное на решение проблемы авторства стихотворения "Прощай, немытая Россия", принадлежность которого Лермонтову вызывает в последние десятилетия небезосновательные сомнения в авторитетных литературоведческих кругах (М.Д. Эльзон, И.А. Есаулов). Выбранная автором монографии исследовательская стратегия может быть охарактеризована как локальная компаративистика, поскольку вопросы авторства М.Ю. Лермонтова решаются не экстралитературоведческим путем через актуализацию в большей степени современного, а не синхронизируемого с периодом создания стихотворения идеологического контекста, а путем анализа поэтики стихотворения, осуществляемого в контексте поэтики творчества М.Ю. Лермонтова вообще, путем сопоставления идентичных поэтических контекстов с аналогичными образными приемами и лексическим составом. Именно выбранный путь анализа стихотворения в контексте проблемы авторства сделал возможным включение данного материала в состав монографии в качесте приложения к разделу, посвященному исследованию сравнительно-исторического аспекта творчества М.Ю. Лермонтова.

Монография предназначена как для филологов и студентов филологических специальностей, так и для широкого круга читателей, интересующимися творчеством М. Ю. Лермонтова.

Глава 1

МИФОПОЭТИКА: О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ И АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ

1.1. О КОМПОНЕНТАХ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО И СПОСОБАХ СОЗДАНИЯ И ИДЕНТИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОГО МИФА

Мифологическое мышление априори ориентировано в глубину культуры, направлено на раскодирование архаических истоков как собственно явлений действительности, так и образов, порожденных фантазией художника. Постархаический миф существует только в контексте и порождается через сопряжение как минимум двух текстов, один из которых принадлежит к архаической культуре, а другой – к современной. Современный миф базируется на соотнесении, сопоставлении, взаимной идентификации хронологически и этнически отстоящих явлений, осознании через парадигму инвариантов универсального варианта космического единства мира и закономерностей его творческого отражения и перевоссоздания. При этом парадокс современного мифологизма состоит в том, что "второй", исходный текст, собственно мифологический прототекст, присутствует априори, часто не облекаясь в форму конкретного текста мифа творения или мифа инициации. Мифологизм художественной литературы апеллирует к общим схемам мифологического мышления, к комплексу мифов, образующих сферу коллективного бессознательного, предполагая соотнесенность нового текста с архетипом, часто не интерпретируя некоторый архаический миф как таковой.

Несмотря на некоторую расплывчатость терминологии, юнговская теория архетипов коллективного бессознательного послужила основой для создания целых литературоведческих школ (ритуально-мифологической, анагогического металитературоведения Н. Фрая), хотя попытки конкретизировать само понятие, придать ему терминологическую отчетливость предпринимались неоднократно: М. Элиаде предложил понимать архетип как "синоним к образцам для подражания" и "парадигмам" [194, с. 30]; Е. М. Мелетинский идентифицировал архетип с мотивом, придав ему статус микросюжета [107, с. 15]. Итоги ревизии терминологии, предложенной Юнгом, и причины этой ревизии анализируются С. Сендеровичем на страницах журнала "Логос" [150]. Выводы исследователя сводятся к следующему положению: "...главный пункт ревизии концепции архетипа заключается в том, что феномен, обозначаемый этим понятием, имеет двухуровневый, комплексный характер: он фиксируется на уровне мифа, отдельные фигуры которого получают свою определенность, характерность только в его контексте и не могут рассматриваться как независимые и самоценные феномены" [150, с. 158]. Вместе с тем архетипы остаются предпосылками образов, их причиной, "моментами первоначальной конкретизации на пути от бессознательного к сознательному" [150, с.158], предвосхищением и творческим порождением человеческого опыта. Таким образом, архетип, не обладая конкретностью, выступает константой творческого воображения, как создающего, так и воспроизводящего, в роли предшествующей сознательному опыту интуиции, моделирующей психологическую и, в частности, творческую деятельность и внешнее социальное поведение. Область архетипа доиндивидуальна, она всеобща и недифференцирована.

Архетипические образы, выделяемые Юнгом, текучи и неопределенны, их количество непостоянно. "Он (Юнг) подчеркивал множественность архетипов, составляющих сферу коллективного бессознательного. Читатель многочисленных работ Юнга получает впечатление их неисчислимости", – утверждает С. Сендерович [150, с. 148-149]. В последний год жизни, отвечая критикам, Юнг пояснил, что под архетипом понимает не определенную фигуру в ее конкретности, а тенденцию к ее формированию [150, с. 156]. Текучесть, неконкретность архетипов, способность приобретать содержательную определенность только в контексте соотносимы с текучестью, взаимозаменяемостью мифологических героев. Архетип не тождественен мифу, но соответствует концепции мифологического персонажа, персональность которого идентифицируется только в контексте. Миф актуален, комплексен и конкретен по назначению (в единстве с ритуалом), архетип же приобретает актуальность в контексте, в том числе мифологическом. Юнг определяет архетип как причину "не только современных символических образов, но и всех подобных продуктов человеческого прошлого" [199, с.87]. Недифференцированность, неисчислимость архетипа соответствует предперсональности мифологического героя, его текучести и неопределенности, в этом аспекте можно говорить о тождественности архетипа и мифа, устанавливаемой в пространстве "вторичного мифа". Необходимо подчеркнуть, что вычитывание архетипов из глубин собственного сознания и продуцирование их в порождаемый и художественно реализуемый "вторичный миф" представляет собой способ не столько реставрации архаического способа мышления, сколько приобщения к эпохе, синхронизируемой с этим способом, выход за пределы линейного времени и актуального пространства. К. Г. Юнг подчеркивал, что художник, говорящий языком архетипов, "постигает, преодолевает и вместе с тем возводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы сущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества" [199, с.59]. Именно эта особенность архетипа была проакцентирована в идентификации С. Сендеровичем архетипа как протагона [150, с. 158], т. е. как арены столкновения смыслов изначального, "вечного", универсального и индивидуального, исторически определенного, конкретного. Собственно столкновением вечного и временного определяется напряжение нового мифологического текста, аналогизирующего современность с вечным миром мифа или создающего мифологический образ мира на языке архетипов.

Основополагающий принцип исследования текста в аспекте раскодирования его архаических основ сформулирован В. В. Ивановым так: "Всякий текст содержит в себе свою историю. Она может ожить в зависимости от его применения" [62, с. 5]. Целостность мира современного мифологического текста прочитывается как в контексте объединения текста и метатекста художника, так и текста и метатекста предшествующей и синхронически существующей литературной традиции, текста и его архаических прототекстов. Апелляция к "архаическому прототексту" указывает на реставрацию некоторых компонентов мифологического мышления как схем, предпосылок образов или

событий сюжета, на мифологическую рефлексию художественного мышления автора.

Современная концепция категории мифа объединяет две модификации последней:

1) архаический, первобытный, изначальный миф, который несюжетен, недискретен и реализуется как циклический, постоянно воспроизводящийся механизм; его персонажи предперсональны, принципиально протеистичны, взаимозаменяемы в своих функциях;

2) миф как вторичная семиологическая система, воспроизводящая отдельные законы и структуры мифологического мышления в отдельных элементах целостной художественной структуры, восходящих к первичному архаическому мифу.

Миф колеблется на границе между последовательным сюжетным и цикличным беспрерывным повествованием: с одной стороны, миф и ритуал воссоздают последовательную смену событий, с другой – это замкнутый цикл без конца и начала, непрерывное повествование. Эта принципиальная амбивалентность архаического мифа и позволяет экстраполировать его в современное словесное искусство. Р. Барт приходит к выводу, что современный миф "может строиться на основе какого угодно смысла" [10, с.98], поскольку объективны общие закономерности мифологического мышления, которые могут реконструироваться в литературе, приобретая статус мифопорождающей модели.

Проявления мифа в современной жизни (и быте, и бытии), равно как и способы выявления этого присутствия, настолько разнообразны, что "мифопоэтическое" прочтение текста (не обязательно только художественного) – лишь один (частный) способ выявления некоторых закономерностей мышления "космической" стадии и архаических форм образности. Не случайно поэтому в одной из последних работ В. Н. Топорова дается довольно широкое определение мифопоэтического: "Мифопоэтическое являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос" [160, с. 5]. Предметы, явления, стихии (и их различные модификации), составляющие объектную сферу внешнего мира, и человек – его субъект – с присущими ему психологическими и поведенческими штампами, ведущие "родословную" от ритуала и мифа, сохраняют "мерцание" архаических, мифологических корней, находя реализацию как в бытовой практике, так и в философии и искусстве. Именно в таком контексте обретает адекватное прочтение положение М. М. Бахтина о том, что "каждое явление погружено в стихию первоначал бытия" [16, с. 381].

Материальная история образа внешнего мира или человека (героя-персонажа) дополняется его художественной историей; бытовое и профанное пересекается с эстетическим и сакральным, и эта точка пересечения выступает одновременно как момент синхронии на диахронической оси бытия предмета, явления или человека (точнее, человеческих стереотипов). Реставрируясь, однако, в поведенческих или вербальных текстах отдельные элементы смысла, мифологичные по своему генезису, не могут восстановить архаический миф как таковой. Архаический миф был реален, материален и не знал зазора между означаемым и означающим, явлением и смыслом. В контексте настоящих рассуждений уместно вспомнить определение мифа, данное М. И. Стеблиным-Каменским: "Миф, таким образом, это одновременно и созданное фантазией, и познанная реальность, и вымысел, и правда" [156, с. 87].

Присутствие архаического мифа или указание на его присутствие открывается, таким образом, двумя путями: путем исследовательским, исторически направленным в глубь культуры, и путем психологического самоуглубления, психологической интуиции, обнаруживающей архаический миф (архетип) в глубинах собственного сознания современника. В литературном мифе оба эти пути открытия мифологического находятся во взаимодействии. Но обращение к одному из них как к доминирующему приводит к разным способам реализации мифологического содержания: ориентация на коллективное мифотворящее сознание или на традиционный миф приводит к актуализации аналогизирующего принципа, а именно через сопряжение с традиционным мифом нового содержания, через ситуативные аналогии или мифологические реминисценции, причем какой бы характер не носил интертекстуальный контакт мифа и нового литературного произведения (апелляции, полемики, пародирования, соприсутствия), мифологические реминисценции сообщают новому тексту возможность диахронического раскодирования, формируют его пространственно-временные характеристики, открывая выходы в область вечности, мифологического начала; ориентация же на индивидуальное сознание творца текста как сознание демиургическое, которое создает свой инвариант мира, актуализирует принцип вычитывания из собственной памяти

художника мифологических ситуаций, схем мифологического мышления и архетипов, и тем самым приводит к манифестации в новом тексте собственного мифа, воспроизводящего тот или иной архетип, тот или иной взятый в общем виде мифологический сюжет, реализуемый чаще всего как инвариант "биографии" мифологического героя или ритуальный контакт мира живых и потустороннего мира, соотносимый с мифами о временной смерти и новом рождении. Таким образом, первый путь ведет к новому прочтению традиционного мифа, транспонированного в новые обстоятельства времени-пространства, второй – к созданию по модели традиционного мифа нового, индивидуального. Но и тот и другой принципы порождают новое мифологическое содержание, поскольку направлены не на интерпретации традиционного мифа, а на его соотнесение с новым содержанием.

Бесспорным выступает сам факт, что современный, постархаический мифологизм как культурно-исторический феномен порожден постюнгианской рефлексией, делающей необязательным присутствие второго текста, соотносимого с конкретным мифологическим содержанием в ткани нового мифологического текста. Этот второй текст обретает виртуальный статус, выступая указанием на некоторую схему, общие принципы порождения мифологического текста, предстает квинтэссенцией мифологической концепции времени, пространства и человека, которая трансформирует линейное время в постоянно возобновляемый цикл, а человеческое многообразие стремится свести к единому предперсональному архетипу. В. Р. Кабо, обобщая способы самоидентифкации, присущие австралийским аборигенам, подчеркивает что абориген "не только стремится подражать героям мифологии, он смотрит на себя самого как на живое воплощение мифического предка. Миф, рассказывающий о предке, для аборигена Австралии – рассказ о нем самом, о его собственных деяниях в мифическое время сновидений, когда герои мифов создавали мир. По его убеждению, он сам принимал в этом участие" [64, с. 55]. А. Косарев подчеркивает, что даже современная научная картина мира, по определению противоположная мифологической, развивалась именно из мифологии: "…наука вырастает из мифологии, отвлекая от нее свои исходные понятия, и питается ею, почерпывая из нее интуитивный материал. Будучи отвлечены от живой мифологической действительности, научные абстракции наполняются живущими в культуре образами и смыслами и существуют в ней до тех пор, пока существует сама эта культура"

[72, с.233]. Таким образом, литературный мифологизм выступает признаком, присущим как виртуальному, так и внешнему материальному миру, избирающему мифологическую картину мира как способ моделирования социума и поведения человека.

На сложность разграничения первобытных, архаических мифов и мифологически "изначальных схем представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур", указывает С. С. Аверинцев в статье, посвященной анализу концепции архетипов К.-Г. Юнга [1, с.116]. В современных жизни и культуре архаические миф и ритуал функционируют как вторичная семиологическая система, воспроизводящая общие законы мифологического мышления в отдельных элементах целостной смысловой структуры, восходящих к архаическому мифу. Мифологическая основа, обнаруживая свое присутствие в определенных предметах, явлениях, персонажах, их именах и сюжетах, в которых последние функционируют, расширяет и углубляет смысловые границы текста. Рассмотренный в этом аспекте текст, по определению М. М. Бахтина, предстает как "своеобразная монада, отражающая в себе все тексты" [16, с. 298].

В этом направлении строятся исследования кембриджской, а позднее и ритуально-мифологической школ, опирающихся на теорию архетипов К.-Г. Юнга, труды Ф. Боаса и Л. Леви-Брюля, указывающие на превалирующую роль мифа в первобытном мышлении. Научные разыскания последователей и сторонников ритуально-мифологической школы направлены на выявление "первоначал бытия", лежащих в генезисе некоторого современного смысла, в том числе в художественном литературном произведении. Парадигматические сюжеты, по мнению исследователей, берут начало в ритуале и мифе. На раскодирование мифоритуального истока текста направлена работа М. Бодкин "Архетипические модели в поэзии" [205]. Плодотворные результаты принес коллективный труд "Тристан и Исольда", направленный на установление генетических корней сюжета, образа или явления. Определяя цели коллективных разысканий, О. М. Фрейденберг писала: "...сюжет не рождается из ничего, <...> его история есть история его развития, т. е. <...> он построен на семантическом пучке, отражающем мышление космической стадии..." [171, с.3]. В ходе диахронического раскодирования сюжета исследовательница устанавливает доантропоморфный характер образов, которые представляют собой персонификацию природных стихий (Исольда – вода, Тристан – огонь

или его репрезентатив – солнце). Характеризуя научные достижения О. М. Фрейденберг, Ю. М. Лотман особо подчеркивал, что исследовательница рассматривает ритуал "как сюжетно– и мифопорождающий механизм культуры" [96, с.484], причем элементы ритуальной архаики приобретают статус "органических форм, обеспечивающих целостность человеческой культуры как таковой" [96, с. 485]. Е. М. Мелетинский, сравнивая сюжет о Тристане и Изольде с мотивами кельтской и скандинавской эпической поэзии, приходит к выводу о том, что они строятся на основе одной "контаминации архетипов", восходящих к доперсонажным мифологическим героям [107, с. 42].

Так миф обретает сюжетность – вторичное, структурно-семантическое качество. Именно в таком контексте следует понимать заявления о сюжетности (повествовательности) мифа, например, А. Белый, давая определение поэзии, указывает: "Основной элемент здесь – данный в слове образ и смена его во времени, т. е. миф (сюжет)", – таким образом, миф понимается как образ, способный развернуться в сюжет [11, с. 120]. В работе "Архаические мифы Востока и Запада" И. М. Дьяконов проводит аналогию между сюжетным повествованием и мифом в самом определении мифа: "...миф есть связная интерпретация процессов мира, организующая восприятие их человеком в условиях отсутствия абстрактных (непредметных) понятий. Как организующее начало миф аналогичен сюжету: сюжет организует словесное изложение явлений мира в их движении по ходу вымышленного рассказа, миф организует мыслительное восприятие действительных явлений мира в движении при отсутствии средств абстрактного мышления" [54, с. 12]. Миф колеблется на границе между последовательным, сюжетным и цикличным, беспрерывным повествованием без конца и начала; с одной стороны, миф и ритуал рисуют последовательную смену событий, с другой – сюжет потенциально присутствует и в тоже время его нет. Р. Барт, определяя миф как "слово, высказывание" [10, с.72], "метаязык" [10, с.79], "коммуникативную систему, сообщение" [10, с. 72], приходит к выводу, что современный "миф является вторичной семиологической системой" [4, с. 78], которая "может строиться на основе какого угодно смысла" [10, с.98]. Барт, таким образом, утверждает, что объективны общие закономерности мифологического мышления, которые могут реконструироваться и в литературе и служить созданию образов мира, т. е. выступать мифопорождающей моделью.

Отношение к действительности как источнику сообщений, сложной системе символов соответствует концепции партипации, разработанной Л. Леви-Брюлем, который считал миф прелогической конструкцией, в которой, в свою очередь, действует закон всеобщего детерминизма. "Явления оказываются симптомами, знаками, а вещи – проводниками непостижимых смыслов" [82]. Изображение связано с изображенным субъектом, воздействуя на изображение, части тела (волосы, ногти) или вещи человека, можно добиться изменения его состояния. Истинный смысл явлений и вещей сокрыт, поэтому случайное получает статус значительного. Принцип партипации лежит в основе бесконтактной магии. Партипация формирует тот тип поведения, при котором личная судьба мыслится как возможность изменения судьбы всего человечества. Путь партипации отталкивается априори от сквозной, всеобщей детерминированности мира, которая современными мифотворцами чаще всего ставится под сомнение. Хотя гайка как начало, объединяющее все части и явления мира, выступала не только как метонимическое, но и как символическое выражение этой взаимосвязи. Символизм мифологического мышления порождает фетиши и иерофании [193, с. 354], через которые устанавливается коммуникация между миром людей и иномиром (мирами божеств и предков), которые, наблюдая постоянно за миром людей, через фетиши и символы дают знать о своем гневе или благорасположении. Собственно стремление расшифровать тотальный символизм мира, который сообщает герою о его судьбе, приводит набоковского героя из рассказа "Знаки и символы" к безумию, идентифицированному как "мания упоминания".

Логика партипации и символизации, вычитываемая в современном неомифе, воспроизводит именно те законы и принципы архаического мышления, которые Л. Леви-Брюль определил как прелогические, Э. Кассирер – как метафорические (часть выражает целое и равна целому, Вселенная заключена в ее части), Я. Голосовкер – как символические, а А. Косарев как символическую определяет мифологическую диалектику вообще [72, с. 64-65]. Теория метафоры Э. Кассирера нашла выражение в немифологической идентификации автора, обращающего в текст заключенную в его сознании Вселенную. Творцы древних религий и мифов заключали эти вероучения и мифы в себе, созерцали их внутри себя, вычитывали Вселенную из себя. Таковы же культурные герои и демиурги, создающие мир преобразованием хао-

са в космос. Анализируя миф об Индре, А. М. Пятигорский делает вывод: "…Индра. …вся Вселенная описана через него. Собственно говоря, он и есть Вселенная. Но это не значит, что Вселенная выводится из Индры посредством ряда экстраполяций. Она содержится в нем. Индра выглядит как линза, через которую проявляется вся Вселенная" [142, с. 246]. В новом литературном мифе Вселенная как раз экстраполируется из сознания творца и находит воплощение в художественном произведении. М. Мамардашвили приходит к выводу, в полной мере применимому к современному творцу неомифа в литературе: "Опишет Вселенную тот, кто сможет расспросить и описать себя" [100, с. 12], т. е. тот, кто сумеет открыть Вселенную в себе.

Постархаический мифологизм актуализирует параллельное присутствие мифа в той ситуации современной действительности, которая воссоздается в современном литературном произведении. Принцип мифологических аналогий на качественно новом уровне продолжает традиции мифологизма XIX века, предлагая если не интерпретацию архаического прототекста, то указание на некоторый конкретный миф либо комплекс мифов, которые в свою очередь не подвергаются новому прочтению, а намечают тенденцию интерпретации и понимания современного текста. Таким образом, не мифологический образ или сюжет подвергаются интерпретации, а современная действительность и ее герой интерпретируются через призму архаического мифа. Вместе с тем сводимость разнообразия персонажей к ограниченному числу архетипов и настойчивое стремление обнаружить в современности некоторые постоянные архаические схемы устройства мира порождают тенденцию не только установить связь между современным героем и мифологическим прототипом, но и указать на возможность воплощения данного прототипа в парадигме новых, исторически сменяемых человеческих индивидуальностей, сводимой к единому архетипу, мифологическому изначальному инварианту.

Признание тотальности мифа неомифологизмом XX века ведет к декларации схем архаического мышления как константы, как постоянно обнаруживаемой в составе современного бытия мифологической первоосновы. Ощущение мифа как генетической основы современной действительности реставрирует особенности дологического конкретного архаического мышления, исключающего абстрактные категории и базирующегося на зримом, конкретно-вещественном восприятии действительности, направленном на семантизацию явлений

и символизацию ее объектов. В художественном мире Ф. Кафки эта особенность современного мифологического мышления приводит к буквализации метафоры, к обличению в зримый и вещественный образ абстрактного понятия.

В качестве мифопорождающих моделей в современных жизни и культуре могут выступать предметы, явления, поведенческие стереотипы и имена героев, которые наделены способностью концентрировать в себе целые сюжеты. Таким статусом наделяет имя (причем не только собственное, а вообще – название предмета) М. Мюллер, считая, что первоначально сами названия вещей заключали в себе их историю, которая и являлась мифом, а позже истинный смысл названий был забыт, и мифы пришлось сочинять заново – так появились мифологические новеллы [118]. К. Леви-Стросс, терминологически обозначая слово мифа как "мифему", приходит к выводу, что у архаических народов были мифы, состоящие из одного-единственного слова, концентрирующего в себе "весь смысл мифа" [83, с. 428]

Г. Шпет считает, что подобными свойствами обладают только собственные имена. Поднимая в "Эстетических фрагментах" вопрос о возможности эстетического отношения к смыслу, а точнее – присутствия эстетической атмосферы в самом акте понимания сюжета, Г. Г. Шпет делает интересное наблюдение: "Хотя каждый сюжет может быть сформулирован в виде общего положения, сентенции, афоризма, поговорки, однако эта общность не есть общность понятия, а общность типическая, не определяемая, а характеризуемая. Вследствие этого всякое удачное воплощение сюжета индивидуализируется и крепко связывается с каким-либо собственным именем. Получается возможность легко и кратко обозначить сюжет одним всего именем "Дон-Жуан", "Чайльд Гарольд", "Дафнис и Хлоя", "Манон Леско" и т. п." [187, с. 456-457]. Эти предметы, явления, персонажи и сюжеты в современной науке терминологически обозначаются как мифологемы, мотивы и архетипы. (Термин, адекватно описывающий феномен имени, концентрирующего в себе миф, пока не выработан.)

В последнее время в теории литературы царит некоторая терминологическая неразбериха в области применения перечисленных ранее понятий. Термин "архетип" применяется к жанру (архетип сказки [74]) и к герою [74], "мотив" – к теме [3], микросюжету [178] и традиционному приему [27], "мифологема" имеет не менее пестрый спектр, применяясь к образу, художественному приему, герою и эпизоду. Сложив-

шееся положение объясняется целым комплексом причин: близостью значений темы и философского образа, неопределенностью понятия "архетип", а также недостаточной адаптированностью приведенных терминов современной теорией литературы.

Е. М. Мелетинский в статье "Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов" предлагает рассматривать мотив "как одноактный микросюжет, основой которого является действие" [11, с.117]. Позже Е. М. Мелетинский вновь возвращается к данной полемике и дает определение мотиву в традициях школы Веселовского и Проппа: "Под мотивом мы подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие) агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл" [111, с.50]. Нам представляется целесообразным присоединиться к позиции Е. М. Мелетинского, поскольку подобное толкование понятия позволяет отграничить мотив от символа и темы, сохраняя при этом такие качества мотива, как устойчивость, неразложимость и трансисторичность, признанные в науке о литературе обязательными и необходимыми компонентами, определяющими семантический объем термина.

А. Н. Веселовский, впервые адаптировавший понятие мотива к исследованию и описанию фольклорных текстов, понимает под мотивом "одночленный образный схематизм... неразложимых далее элементов низшей мифологии и сказки" [29, с.301]. Но тогда под понятие мотива попадают и предметы, и сюжетные ситуации. Предметы, явления внешнего мира и стихии, его составляющие, получают в мифе (сказке) либо персонажную определенность, либо наделяются человеческими чертами и качествами через олицетворение. При этом многогранность проявлений стихий внешнего мира вызывает появление нескольких мифологических персонажей или наделяет одного героя противоречивыми чертами. Так, славянский царь Огонь близок к Перуну, его огонь приносит человеку благо. "Небесный огонь" нельзя было погасить водой, а только молоком или квасом; такой огонь вызывал страх, его нельзя было вносить в дом. Напротив, "живой огонь" "добывался в ритуальных целях посредством трения двух деревянных чурок или камней" [188, с.81]. Г. Башляр считает, что подобное добывание огня трением породило метафору "огонь страсти" по принципу аналогии [12, с.43]. В славянском пантеоне был бог Леля – "божок пламенный, рассыпающий или мечущий из руки искры. Сила его состояла

в воспламенении любви" [37, с. 113]. Многогранные, непредсказуемые и нередко противоречивые проявления стихии во внешнем мире, реализуемые в конкретных явлениях или связанных с ними предметах, вели к символизации, мифологизации стихии. Эти проявления могущественных стихийных сил во внешнем мире, отчасти персонифицированные, и выражает наиболее адекватно понятие – мифологема. Под мифологемой И. М. Дьяконов понимает "сюжетообразующий персонаж или ситуацию, определяющие общее содержание мифического сюжета и способные повторяться в семантически однородных рядах" [54, с.191]. Отождествление персонажа и его действия (ситуации) в аспекте их сюжетопорождающей функции, скорее всего, связаны с недостаточной выделенностью героя-персонажа из мира, его эквивалентностью ситуации. Такими качествами обладают персонификации стихий и их олицетворения. Таким образом, понятия мифологемы и мотива дифференцируются.

Архетип – мнемический образ, концентрирующий особенности возрастной или характерной конфигурации многозначного человеческого "Я". Архетип – образ-потенция, априорная идея, заложенная в коллективную память человечества. Понятие "архетип" было разработано в русле психоаналитической практики К.-Г. Юнгом применительно к дифференциации состояний и комплексов человека. Широко применяемые разновидности архетипов (тень, дитя, анима / анимус, персона / самость, великая мать, мудрый старик), какую бы интерпретацию они не вызывали (в аспекте "биографии" героя Е. М. Мелетинского [107] или предперсональности, множественности "я" мифологического героя С. Сендеровича [150, с.156]) выражают различные грани, ипостаси человеческого "Я", его различные возрастные доминанты. Таким образом, термин "архетип" адекватно описывает различные стояния человека или различных героев мифа, воспроизводимых в поздней художественной традиции.

В центре внимания аналитической психологии К.-Г. Юнга стоит процесс становления человеческого "Я". Этот процесс Юнгом назван "индивидуацией". "Индивидуация", согласно Юнгу, есть "процесс выделения и дифференцирования из общего, процесс выявления особенного, но не искусственно создаваемой особенности, а особенности, заложенной уже априори в наклонностях существа" [197, с.170]. По утверждению Юнга, "в одном индивиде может быть как бы несколько личностей" [197, с.161]. В ходе "индивидуации" из множе-

ства ипостасей "Я" выкристаллизовывается одна – доминирующая. Расщепленность человеческой личности Юнг объясняет структурой ее бессознательного, включающей сферу индивидуального и коллективного. "Коллективное бессознательное, – по определению Юнга, – является ничем иным, как возможностью, которая передается нам по наследству с древних времен посредством определенной формы мнемических образов..." [45, с. 57]. Мнемические образы и есть архетипы коллективного бессознательного. Архетип, таким образом, "представляет, по существу, бессознательное содержание" [197, с.160]. После неоправданного расширения понятие "архетип" возвращается "в прежние границы" [150, с. 144].

Подведем некоторые итоги: мотив обозначает микросюжет, мифологема – образ внешнего мира (стихии и их инвариантные проявления, предметы), архетип – различные состояния одного или нескольких героев. При этом необходимо помнить, что мотив, мифологема и архетип – рудименты целого – первобытного архаического мифа, его частные и дробные проявления в культуре и литературе. Этой генетической целостностью и объясняется неосуществимое до конца разграничение понятий, тенденция к дополнению значения одного при помощи значения другого.

Однако ни один из перечисленных терминов не описывает феномена имени, концентрирующего в себе сюжет. Понятие мифемы, взятое из структурной антропологии К. Леви-Стросса, наиболее адекватно данному литературному явлению. Под мифемой исследователь понимает слово мифа, единицу его метаязыка. "...мифемы возникают в результате комбинирования бинарных и тринарных оппозиций", – так исследователь объясняет и хождение мифемы. "...Мифемы – это слова слов, одновременно функционирующие в двух планах – в плане языка, где они сохраняют свое лексическое значение, и в плане метаязыка, где они выступают в роли элементов вторичной знаковой системы, которая способна возникнуть лишь на соединении этих элементов", – развивает свое положение о мифеме К. Леви-Стросс [83, с.427]. К сходным выводам, анализируя слово мифа, ранее пришел и А. Ф. Лосев, определяющий миф "как развернутое магическое имя", "данную в словах чудесную личную историю" [95, с.169-170].

Однако для обозначения слова в языке мифа философ не вводит специального термина. Пользуясь для обозначения имени сюжетопорождающего персонажа термином "мифема", мы, следуя за Г. Г. Шпетом, ограничиваем его семантический объем, понимая под мифемой имя героя, кодирующее в себе не только изначальный мифологический сюжет, но и парадигму его последующих интерпретаций. Необходимо отметить, что подобными свойствами – заключать в себе и мифологический прототекст и цепочку его последующих интерпретаций в культуре и действительности – наделены и прочие рудименты архаического мифа: мотивы, мифологемы, архетипы. Но если мифологемы и мотивы дают объектную интерпретацию общей схемы мифологического мышления, то архетип и мифема – субъектную.

Наиболее адекватно общие закономерности мышления "космической" стадии воспроизводит лирика с присущей ей "безгеройностью", "замороженностью" времени, что вполне соответствует предперсонажности и цикличности мифа. Однако мифологемы, мотивы, архетипы, в том числе "биография" мифологического героя, а также мифемы могут получать новые интерпретации в любом литературном жанре и роде, а также применяться к любому жизненному материалу. При этом мифологическим ореолом постепенно начинают обрастать предметы, явления или герои, на самом деле к мифу не восходящие (например, Дон Кихот или же мифологема трамвая в исследованиях К. Тарановского). В этом случае воспроизводится уже не образ, генетически сводимый к мифу, а чистая схема мифологического мышления, собственно сам по себе механизм порождения мифа. Н. Г. Автономова, определяя функции мифа в современной структуре сознания, указывала, что "в качестве мифологемы может выступать любой образ, отвечающий задаче первоначальной систематизации реального жизненного материала" [2, с.21]. Мифологема, мифема, архетип, мотив – частные случаи, рудименты на современном срезе бытия и сознания архаического мифа, частная реализация мифа в новом социокультурном контексте. Они, порождая новую смысловую структуру, делают ее отвечающей требованиям полноты, медиации противоположностей, многогранности и многомерности составляющих ее смыслов.

Проанализировав выделенные компоненты мифопоэтического, можно сделать вывод о двух типах порождения неомифологического содержания в художественной литературе. Первый идентифицируется как аналогизирующий и базируется на принципе мифологических аналогий, устанавливаемых между современными героями и событиями их жизни (собственно сюжетом) и некоторым архаическим мифом или комплексом мифов. Это принцип "Улисса" Дж. Джойса, повторен-

ный Дж. Апдайком в романах "Кентавр" и "Бразилия", это принцип обнаружения мифологической аналогии на уровне прототипа в новелле Х.-Л. Борхеса "Ульрика", "новом романе" К. Симона "Дороги Фландрии", новеллах Х. Кортасара "Ночью на спине, лицом кверху", "Все огни – огонь", в мифологической эпопее М. А. Астуриаса "Маисовые люди". Этот же принцип установления мифологических аналогий выступает средством идентификации героя в соответствующих пространственных локусах и видах темпоральности в книге В. В. Набокова "Лолита", обращенной к кельтской и германо-скандинавской мифологии. Аналогизирующий принцип сообщает возможность обнаружения истины, лежащей за пределами актуального пространства и линейного, осевого времени. Аналогии с архаическими мифами, устанавливаемые в неомифе интертекстуальные связи с архаическим мифом расширяют пространственно-временные границы текста. Аналогия с мифом, в какой бы интертекстуальной форме она не реализовывалась, всегда направлена на обращенность к изначальным времени-пространству, т. е. ко времени первотворения, к вечности. Именно поэтому в неомифе особым статусом обладает транспонирование, цитирование или ресемантизация космогонического мифа.

Иной способ сопряжения неомифа и архаического мифа обнаруживается в сотворении индивидуальной мифологии художника, ориентирующегося на сферу бессознательного, говорящего языком архетипов, но выражающего тем не менее особенности постмифологической реальности, из которой вычитывается смысловой пласт, соответствующий исходному моменту мифологической архаики. Это путь мифотворения по образцу и подобию основных признаков мифа или в порядке отступления от этих же основополагающих признаков, однако этот неомиф создает новое содержание по общим законам мифологического мышления. И. Тертерян подчеркивает, что для самой мифотворящей культуры Латинской Америки оказывается невозможным вернуться к ситуации тотального детерминизма, соответствующей архаической мифологической стадии развития человечества, поэтому современный миф, даже апеллируя к формам архаического мышления, тем не менее дополняет их специфически новыми [158, с.312]. Так М. Эпштейн утверждает, что для мифологических эпопей современности, в первую очередь для латиноамериканских, "одиночество – столь же продуктивная жизненная ситуация …как общенациональная коллизия (чаще война) продуктивна для мифа древности" [196, с.257]. При

этом сами художественные способы и принципы формирования неомифа вписываются в его орбиту, поскольку в стремлении к отождествлению правды и вымысла как основного признака архаического мифа неомиф стремится создать завершенный, цельный образ мира, открытый, однако, для читательского участия, в свою очередь признающего реальность этого мира как параллельную внешней. На уровне сюжета произведение, придерживающееся антропоцентрической аксиологии, в качестве мифопорождающей модели избирает мифы и обряды посвящения, модели мифологических биографий или концепцию "индивидуации" К.-Г. Юнга, выстраивающие судьбу героя в сюжетной последовательности и соотносящие ее или с судьбами коллектива (инициация) или с судьбами мира, который обретает свой нынешний облик как раз в ходе осуществления деяний эпического героя, т. е. по мере того, как сбывается его "биография".

Иным способом соотнести современный миф, творимый на основе общих схем архаического мышления, полностью, а чаще частично, проактуализированных, с новым творческим сознанием, выступает мифологизация отдельных ситуаций, либо соотносимых с архаическим прецедентом, либо имеющих самостоятельный статус в мифологии художника XX века. Такова, например, ситуация визита к дантисту, образующая сквозную тему в романах Набокова: Лужин, чтобы избежать фатальной неизбежности встречи с Валентиновым, необходимости продолжать игру, придумывает визит к дантисту, чтобы раньше времени попасть домой и успеть спастись (ему это не удается); в "Камере обскура" старый друг Кречмара, писатель Зегелькранц, читает "из середины" некоторого произведения ("это не роман и не повесть"), тема которого – "человек с повышенной впечатлительностью отправляется к дантисту" [125, т.3, с.352]; среди вымышленных героев Кречмар случайно узнает Магду и Горна и правду об их отношениях, это знание имеет для Кречмара фатальный характер, ведет его к гибели; в англоязычном романе "Bend Sinister" Линда, приехавшая вместе с Александером и Маком вершить расправу над Кругом и его ребенком, рассказывает, как был убит ее первый жених: "Мне к десяти к дантисту, а они засели в ванной, и просто жуть, какие оттуда звуки, особенно от Густава… Говорят адамово яблоко у него было жесткое, как каблук, – и, конечно, я опоздала" [119, т.1, с.371]. Причем и для самой Линды, и для ее сестры, и для друзей, служащих диктатуре, равно как и для Круга и его сына, этот арест окажется фатальным: расправа над Густа-

вом была только репетицией глобальной расправы и глобальной ошибки (Давида убили, перепутав с другим мальчиком). Придумывает зубную боль Гумберт, и Шарлотта готова отправить его к дантисту, брату Клэра Куильти. Таким образом, бытовая, семиотически нейтральная ситуация прочитывается в индивидуальной мифологии Набокова как судьбоносная, т. е. выводит на уровень вечного (свершения судьбы). В ткань неомифа вводятся фантастические или мифологические персонажи, одним своим присутствием указывающие на наличие иного мира, с иной темпоральностью. Таким же коммуникативным статусом наделены символы и фетиши, выступающие в роли семиотических окон, открывающих сообщение между миром мифа и современным литературным произведением.

Оба пути создания неомифа соотносимы с теориями мифа, сложившимися в науке XX века. Принцип мифологических аналогий, претендующих на всеохватный характер, на способность наложения или проекции мифа на неомиф, актуализирует принцип сопричастности (партипации), разработанный Л. Леви-Брюлем, согласно которому каждая вещь, каждое явление бытия и отдельная судьба человека находятся в многообразных связях со всеми прочими вещами и явлениями. Е. А. Ермолин, анализируя концепцию прелогического мышления Л. Леви-Брюля, подчеркивает: "Современный человек имеет сферу опыта, где сказывается логика прелогического мышления. Таким образом, мышление человека гетерогенно: партипационное мышление – извечное состояние для человека. К сфере прелогического мышления относятся экстрасенсорное восприятие и паранормальные способности, ясновидение, чтение мыслей, пророчество, разоблачение преступников, понимание неизвестных языков, шестое чувство" [57, с.99]. Партипационное мышление базируется на метонимии, именно метонимией персонажей архаического мифа выступают современные герои в аналогизирующем неомифе. Партипация приводит порой к полному отождествлению с мифологическим прототипом: в новелле Борхеса "Пьер Менар, автор "Дон Кихота"" новый автор заново пишет роман Сервантеса как свой собственный; отождествлением умершего брата-писателя выступает брат-биограф в романе "Подлинная жизнь Себастьяна Найта", хотя полное уподобление носит у Набокова ошибочный характер, как опечатка в романе "Бледный огонь". Для Набокова партипационная метонимия имеет статус версии, не исключающей прочие смыслы мифологической замены одного на другое.

Сюжет, выстроенный по образцу ритуала, причем неконкретного, а некоторой общей ритуальной схемы, мифологический персонаж, мифологизированный и возведенный в статус символа или фетиша предмет или мифологизированная ситуация следуют другой концепции объяснения мифа – метафорической, которую выдвигает Э. Кассирер. Согласно Кассиреру, миф возникает как обобщение и выражение единства мироздания, причем это единство связано с представлением о заключенности в части всей информации в целом. Микрокосм тождественен макрокосму, он заключает в себе Вселенную. "Весь свет концентрируется в одной точке, в фокусе значения, в то время как все, лежащее за пределами фокуса языкового и мифологического понятия, как бы остается невидимым", – указывает Э. Кассирер [68, с.130]. Поясняя метафорический принцип Кассирера, Е. А. Ермолин пишет: "Результатом ориентации на сущностное качественное описание вещи является метаморфизм как основной закон мифологического мышления. Вещь определяется не ее нейтральным описанием, а метафорически – отношением к ней чего-то иного, высшего. Мифологическое мышление действует так, что определяет сущность, экстракт вещи в полноте непосредственного опыта. Представление спрессовывается, сводится в одну точку, а не расширяется путем логических умозаключений" [57, с.100]. Выражением мифологического целого вступают в неомифе мифологические персонажи, символы и иерофании, ситуации и общие модели мифологического поведения. Причем отдельный мифологический смысл не просто репрезентирует целое, он заключает целое в себе. "Биография" героя – это обобщение архаических мифологических смыслов, принявших вид метафоры этапов жизни героя при трансформации мифа в эпос; символ концентрирует в себе те контексты, в которых он ранее функционировал и наконец выводит к некоторому абсолютному изначальному смыслу, соотносимому с мифом начала. Причем хотя бы одно из значений символа актуализируется настоящим контекстом, остальные не снимаются, а продолжают мерцать на смысловой периферии. Так, в романе А. Мердок "Отрубленная голова" волосы, которые оставленная возлюбленная посылает герою, символически выражают ее смерть, одно из архаических значений волос и ногтей – сосредоточение жизненной силы. В рассказе Набокова "That in Aleppo once" непокрытые волосы героини символизируют приближение катастрофы, которая, впрочем, равным образом разражается и ее судьбе, и в судьбе ее предполагаемого убийцы. Сим-

вол отрубленной головы у А. Мердок также функционирует в традиционном, основном значении, совпадающем с семантикой этого фетиша в архаических культурах – отрубленная голова наделяется всезнанием и способностью пророчить. Такими качествами наделяется Гонория Кляйн, которая сама называет себя отрубленной головой. В романе "Лолита" Гумберт печатает в журнале "Кантрип" статью "Мимир и Мнемозина", символическое название которой соответствует набоковской концепции времени: прошлое (Мнемозина) находится впереди, а будущее, которое отрубленная голова Мимира открывает Одину, – позади; таким образом, семантика отрубленной головы в этом отрывке совпадает с традиционной. Но уже в романе "Приглашение на казнь" отрубленная голова – скорее идея, чем вещественное выражение символа, к тому же отрубить ее оказывается невозможным. В романе Дж. Апдайка "Переворот", написанном как парафраз набоковского романа "Смотри на арлекинов" (четыре жены главного героя, три континента, на которых протекала его судьба, невозможность поворота назад (фобия Вадима) не только в воображаемом, но и в действительном пространстве), отрубленная голова поверженного тирана (хотя его тирания – такой же обман, как и нынешнее коммунистическое благоденствие) далеко в горах начинает предсказывать будущее (впрочем, на проверку фетиш оказывается ложным – пророчащая голова – остроумное техническое изобретение, придуманное полковником КГБ по фамилии Сирин), таким образом, соединяются архаические мифологические смыслы символа и окказиональные, привнесенные самим Набоковым. В статье С. Козловой "Гносеология отрубленной головы и утопия истины в "Приглашении на казнь", "Ultuma Thule" и "Bend Sinister" В. В. Набокова [73, с.782-810] мифопоэтический смысловой уровень образа не рассматривается. Э. Кассирер указывал: "Подлинный характер мифологического бытия открывается тогда, когда оно выступает бытием начал" [68, с. 97]. Собственно сам принцип порождения неомифа и его прочтения, с учетом их разнонаправленности, сформулирован М. М. Бахтиным следующим образом: "...каждое явление погружено в стихию первоначал бытия" [16, с.381]. Необходимо, правда, учитывать одно обстоятельство, проакцентированное в теории метафоры Э. Кассирера: подлинный смысл вещи или явления открывается в ее отношении к сакральному – именно так Кассирер интерпретирует "начала", в проекции на которые открывается подлинный смысл бытия и отдельных его элементов. Однако это качество мифологического

изоморфизма, определяемое по Кассиреру, факультативно для современного неомифа, который, стремясь новыми средствами восстановить такие определяющие качества мифа, как опространствление и цикличность времени, предперсональность героя, тождество вымысла и правды, оставляет отношение к сакральному в области индивидуальных проспекций и ретроспекций мифотворцев XX века.

Категория мифа определяется в современной науке не содержательным образом, а по идентифицирующим миф признакам, основными из которых следует признать: тождество в мифе означаемого и означающего, объекта и субъекта, вымысла и реальности, времени и вечности; предперсональность, текучесть, обратимость героя, стремление свести множественность героев к единичности, видеть в разных существах (принимая во внимание мифологическое оборотничество) трансформацию единого; циклическую концепцию времени, предполагающую его обратимость, устремленность к космогоническому началу и переход в пространственную форму при обращении времени в вечность. Эти обобщающие категории мифа по-разному объясняются с позиций теории партипации Л. Леви-Брюля, прелогизма первобытного мышления Ф. Боаса, его сакральности и метафоричности с точки зрения Э. Кассирера, теории медиации смыслов мифологических оппозиций К. Леви-Стросса, тотального символизма первобытного мышления Я. Голосовкера. Вместе с тем обобщающий характер выделенных признаков мифа не подвергается сомнению, а по-разному объясняется и на разном мифологическом материале подтверждается. Все теории мифа исходят из общего тезиса о единстве в мифе трансцендентного и эмпирического миров, обусловленном единством вымысла и правды, поскольку миф сотворял мир (миры), и иных миров (кроме сотворенных мифом и периодически закрепляемых ритуалом) не существовало, за пределами мифа находился первозданный хаос – материал творения и источник поддерживающих его энергий. А. Косарев указывает на единство в мифе трех реальностей: эмпирической, метафизической и трансцендентной [72, с.156-159]. Не вдаваясь в подробности относительно возможности выделения сознания и мысли как самостоятельных реальностей, мы будем их идентифицировать как ступени продвижения к трансцендентной реальности, равной вечности, поскольку речь будет идти о мифотворящем творческом сознании, всегда продуцирующемся в вечность. Собственно тождество в мифе антиномий разума и противоречий действительности, реальности и

вымысла и позволяет поднять вопрос о современном неомифологизме как интерпретации художником не только и не столько ремифологизации литературного процесса XIX века, сколько возможности сотворения мифа через актуализацию архетипов коллективного бессознательного или соотнесения архаического мифа с современными героями и событиями их судьбы.

Выделенные параметры неомифологизма (мифологизация собственной судьбы и самого процесса творчества; трансформация культурного героя в трикстера, семантизация объекта реальности, введение в современное произведение мифологического персонажа, рецитирование мифологических ситуаций и их ресемантизация) могут быть репрезентированы в неомифе двумя основными путями: путем аналогий неомифа и мифа, проецирования современных героев и их судеб на мифологические прототипы и соотнесения сюжета современного романа с некоторым мифологическим сюжетом, в этом случае порождение неомифа базируется на приемах интертекста; возможно создание неомифа путем реставрации общих схем и категорий мифологического мышления, его особенностей и архетипов, не связанных с некоторым конкретным мифологическим прототекстом. На уровне сюжетной организации неомифа этот путь находит выражение в рецитации и ресемантизации ритуала или этапов "биографии" мифологического героя, на уровне отдельных образов, выполняющих конструктивную роль в неомифе, – в создании семиотических мостов между мифом архаическим и неомифом через семантизацию объекта и возведение его в статус символа, фетиша, иерофании или же путем буквализации и опредмечивания метафоры. Роль семиотического моста могут выполнять мифологические персонажи, репрезентирующие "свой" мир, или же апробированные в мифе ситуации.

1.2. МИФ И ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Анализ периодов ремифологизации (романтизм, модернизм, магический реализм) в истории культуры позволяет выделить следующую закономерность: мифы постархаической эпохи порождаются в

результате конфликта сознания человека с мирозданием, как раз с тем инвариантом космогонии, который навязан ему конкретным историческим моментом и конкретными обстоятельствами. М. Элиаде указывает, что в постюнгианскую эпоху обращения к мифологическому и/или раскодирование мифологических смыслов означает движение в глубь сознания, в область коллективного бессознательного, и что, таким образом, мифологические смыслы вычитываются в современном произведении искусств не путем проецирования на него архаических мифов, а путем открытия этих смыслов в самом произведении и установления их идентичности по аналогии с известными архаическими мифами. [192, с.34]. Способами уйти от современной истории, жить в качественно ином темпоральном ритме, выпасть из течения времени, выступают, по мнению исследователя, два "отвлечения": чтение и зрелищные развлечения. А. Косарев порождающим миф параметром считает "бессознательное": "Там, где останавливается сознательное движение мысли, там она продолжает двигаться бессознательно, неся с собой миф" [72, с.53]. Собственно исследователь описывает внутренний механизм "отвлечения", возможности выпасть из хода времени, связанный с приостановкой работы сознания и самоосознания в конкретном социальном национальном, историческом и т. д. статусе: выход за пределы времени означает приобщение ко времени начала, к вечности, лишенной протекания. Таким образом, мифопорождающая ситуация в современной культуре вызвана конфликтом с существующим состоянием времени-пространства: так возникают христианские мифы, социальные утопии эпохи Возрождения и ремифологизация литературы романтиками и символистами. А. Н. Веселовский характеризует христианство как "вторую пору великого мифического творчества", возникающие в этот период мифы и обряды "воспроизводили мифический процесс на христианской почве" [30, с.1-11]. Мир, сотворенный фантазией художника или прозрением христианского пророка, находится в очевидной оппозиции к миру, лежащему за его пределами, в которых до приобщения к мистическому озарению или творческому трансу в телесно-материальном виде пребывает и сам творец этого мира, что осознается соответственно как испытание или как трагедия.

А. Косарев, обобщая опыт исследователей, стремящихся связать психологию человека с психологией мифа, указывает, что "проблема личности оказывается неожиданно в центре внимания исследовате-

лей, стремящихся проникнуть в существо мифа и процесс мифотворчества" [72, с.120]. В монографии В. В. Налимова "Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и архитектоника личности" [134] утверждаются следующие основания мифотворчества: "…каждая культура создает свои мифы о личности. Критические моменты истории – это точки возникновения новых мифов. …Большие исторические события – это прежде всего столкновение мифов о личности" [134, с.25]. В неомифологизме не столько обстоятельства конфликта с мироздaнием, сколько стремление установить связь вечности и современности, космоса и истории, мифа и литературы побуждают создавать новые ментальные миры. Отчасти ироническое замечание И. Бродского "Нам не нравится время, Но чаще – место" [26, т.2, с.306] вызвано снятием и снижением сакраментальной романтической оппозиции по отношению к текущей истории, находящей выражение в формуле стремления "уйти от ужаса истории". Конфликтность мира вымышленного и иного, лежащего за его пределами, сменяется альтернативностью, осознанием множества инвариантов одной судьбы, по-разному воплощаемой в разных временах и пространствах.

В одной из наиболее многоаспектных и серьезных работ по философии мифа А. Косарева утверждается мысль о единстве в мифологии трех реальностей: эмпирической (чувственной, физической), внеэмпирической (сверхчувственной, метафизической) и надэмпирической (мистической, трансцендентной) [72, с.153]. Мифологическое сознание моделирует не один мир, а множество миров, населенных разными существами (наиболее упрощенная схема – трехмирная, в которой средний мир принадлежал людям, нижний – предкам и хтоническим чудовищам, верхний – богам), между мирами и населяющими их существами устанавливалось сообщение, проникновение в иной мир носило мифологический статус и было связано с изменением качества (часто оборотничеством). Сибирский миф о мышах в пересказе В. Г. Богораз-Тана изображает особую область, принадлежащую мышам, в которой они ведут образ жизни, повторяющий жизнь человеческого племени, и заболевшая горлом в человеческом мире старуха – в том мире – мышь, попавшая в силок: "Можно лечить ее двояко. Или врачевать ее шаманством там, в той особенной области, пока не лопнет пленка здесь. Тогда старуха исцелится. Можно оборвать пленку здесь. Мышь убежит, и старуха опять-таки исцелится там…" [23, с.58-59]. Пересказ тем более интересный, что он ведется из пространства иного, мышиного, нечеловеческого мира.

В "Дао Дэ Цзин" читаем рассуждение о множественности форм сущего, пребывающих синхронически: "Например, во сне становлюсь птицей и парю в небе. Во сне становлюсь рыбой и исчезаю в пучине. Хоть это и сон, но не знаю, что это сон" [45, с.107]. Чжуан-Цзы приводит эссе о бабочке: "Однажды Чжуан Чжоу приснилось, что он бабочка… Внезапно он проснулся и тогда с испугом увидел, что он Чжуан Чжоу. Неизвестно, Чжуан Чжоу снилось, что он бабочка, или же бабочке снилось, что она Чжуан Чжоу" [49, т.1, с. 44].

В романе М. А. Астуриаса "Маисовые люди" метаморофзы людей, персонификаций маиса, соотносятся с архаическим оборотничеством (почтальон Ничо на вершине горы обращается в койота), но мир людей двуипостасен, как двуедин Гойо Йик, идентифицированный как "двуутробец": "После жатвы, чтобы таскать маис, и старики, и дети, и мужья, и жены оборачивались муравьями. Муравьи, муравьи, муравьи, одни муравьи…" [7, с.276].

М. Элиаде указывает на необходимость синтеза мира современного и мира архаической культуры, еще сохранившегося у туземцев, но этот синтез должен идти не внешним эмпирическим путем, а путем внутреннего осознания в себе тех же мифологических начал, что присущи и туземцу: "Теперь уже не является достаточным, как полстолетия тому назад, открывать для себя и восхищаться искусством негров или тихоокеанских островитян. Сейчас мы должны заново открывать духовные истоки этого искусства в самих себе…" [192, с.39]. Именно таким образом реализуется в культуре феномен постархаического мифологизма, направленный, с одной стороны, на установление и актуализацию архаических основ в структуре сознания, восходящих к древнему мифу, с другой – на создание по модели архаического мифа мифа современного.

Миф предшествует эпосу, последовательно трансформируясь в сюжетное эпическое повествование, а, возможно, некоторое время существуя с ним параллельно и продолжая обогащать зарождающийся эпос новыми смыслами. В процессе трансформации мифа в эпос, с одной стороны, происходит отчуждение от мифа и ритуала, сакральное трансформируется в социальное, космогоническое – в авантюрное, циклическое время мифа – в осевое, линейное время эпоса, но

при этом, как правило, сохраняется тенденция к предперсональности мифологического героя как героя-архетипа.

Однако если для постархаического мифологизма оказалось возможным найти компромисс между предперсональностью и оборотничеством героя мифа и идентификацией протагониста в современном художественном произведении через этапы биографии эпического героя и архетипические этапы юнгианской "индивидуации", то второе категориальное качество мифа – цикличность и обратимость времени – в неомифе приобретало новые формы, повторяя процесс демифологизации, реализуемый в способах трансформации мифа в эпос и повторенный постархаическим мифологизмом в обратной хронологической последовательности. В эпосе обнаружили стойкую тенденцию к сохранению качества оборотничества, смерти и нового рождения мифологического персонажа (теперь героя эпоса), реализуемые в приемах двойничества, кардинального изменения характера героя, но время из циклического и обратимого трансформировалось в линейное, осевое, дискретное, поэтому смерть выступала в эпосе абсолютным концом, а не началом или возвращением к началу. Вместе с тем в постархаическом мифе находились способы и приемы преодоления конечности человеческого существования и линейности времени, которые при этом приобретали мифопорождающий статус, поскольку сообщали новому художественному произведению качества и признаки мифа. Интересующий нас аспект художественного времени связан в первую очередь с принципами развертывания сюжета во времени художественного мира (произведения). Время, таким образом, предстает как форма осуществления сюжета, согласно определению З. Я. Тураевой, как "форма бытия идеального мира эстетической действительности" [164, с.14].

Обращение времени в цикл означает в применении к судьбе отдельного человека гарантированную возможность обретения бессмертия. Я. Э. Голосовкер указывал, что именно концепция бессмертия сообщает одухотворенность и длительность культуре: "Утрата идеи бессмертия – признак падения и смерти культуры" [38, с.125]. Собственно уже в "Герое нашего времени" смерть протагониста, приходящаяся на середину романа, декларирует идею смерти материи, но бессмертия сознания, отраженного в тексте, точнее, сам текст романа и есть явленное в слове сознание героя, таким образом, мысль героя, повествование, которое он сам ведет о событиях своей жизни, ставят

под сомнение, отменяют в романном пространстве его смерть. Более традиционным и апробированным в мифе способом обретения бессмертия выступала реализация классической схемы: смерть – новое рождение, лежащая в основе как космогонического ритуала, показывающего гибель и возрождение мира, так и ритуала отдельной судьбы – в ходе инициации имитировалась временная смерть посвящаемых, после которой они получали новое имя и новый статус, т. е. прежняя личность умирала и рождалась новая с новым именем и новыми возможностями. Для женщины в архаических культурах аналогом инициации выступала свадьба, после которой девушка получала не только новую семью и статус, но и новое имя: "Ты теперь не Татьяна, ты – жена Петрова". Временная смерть и возникновение новой личности в прежней телесной оболочке – поворотный пункт в сюжете романа Э. Берждесса "Заводной апельсин", такое же полное перерождение личности переживает Левий Матвей в романе "Мастер и Маргарита". Таким образом, концепция времени определяется концепцией человека в постархаическом мифе и выступает следствием той интерпретации архетипа (как предпосылки образа героя), которую творец современного мифа избирает.

Концепция архетипов К.-Г. Юнга нашла наиболее полное и последовательное отражение в исследованиях ритуально-мифологической школы, а также в анагогическом металитературоведении Н. Фрая. Последователями и сторонниками названных школ и теорий утверждается идея параллельного существования мифа и эпоса. . В науке принято определять архетип как "психологическую предпосылку, возможность образа" [114, т.2, с.110]. В настоящее время наметилась тенденция дифференцировать литературный и психологический архетип. При этом подчеркивается, что психологический архетип представляет собой универсальные первосхемы образов, прообразы человеческого поведения или фундаментальных повторяющихся ролей человека в его индивидуальном бытии и взаимодействии с другими людьми и социумом в целом. Психологический архетип актуализируется, выделяясь из области коллективного бессознательного, объединяющего человека с исторически неизменным, постоянным содержанием коллективной психологической памяти человечества. Психологический архетип проявляется в априори предшествующем опыту поведении и ролевых схемах, а также в снах. сновидениях, медитативном и медиумическом опыте, в художественном творчестве. А.Ю. Большакова от-

водит литературному архетипу особую "нишу", определяя его как "сквозную", "порождающую" модель, которая, обладая способностью к трансформации, содержит в себе некую смысловую константу. К литературным архетипам архетипам исследователь относит повторяющиеся в развитии искусства и литературы образы, сюжеты, мотивы в фольклорных и литературных произведениях. [25, с.171], таким образом, уточняя границы собственно литературного архетипа и дифференцируя его с мифологическим и психологическим. Необходимо все же подчеркнуть, что при всей важности подобных усилий, направленных на уточнение семантического объема понятия "архетип" и определения его особенностей в ойкумене сугубо художественной литературы, нельзя не упускать из виду того обстоятельства, что архетип – понятие универсальное, репрезентирующее коллективный опыт всего человечества, относящийся к архаической мифологической эпохе космической стадии, которая являла в недифференцированном виде научный, художественный, психологический, религиозный опыт познания и отражения мира, поэтому архетип психологический, понимаемый как первосхема образа, как априорный опыт, предшествующий событию или переживанию, выступает центральным, цементирующим основанием той парадигмы разновидностей архетипов, которые предлагает последующая наука, дифференцируя архетип и сферу его актуализации по различным областям знания (биологии, информатики, психологии, литературы, философии). Собственно в литературном, а тем более, в фольклорном произведении при генетическом раскодировании смысла повторяющегося образа или мотива анализ направлен в глубину культуры, к мифопорождающим началам художественного творчества. Архетип, таким образом, "представляет, по существу, бессознательное содержание" [198, с.160] После неоправданного расширения понятие архетип возвращается "в прежние границы" [150, с.144-164].

Исходя из архаической природы архетипа, Н. Фрай утверждает мысль об a priori предшествующей эпосу и мифу образцовой семантической модели. На реконструкцию этой модели направлен труд Г. Р. Леви "Меч из скалы" [209]. Н. Фрай приходит к аналогичным выводам: "…поэт никогда не имитирует "жизнь" в том смысле, что жизнь оказывается чем-то большим, чем содержание его произведения. В каждом модусе он накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное содержание, но по-разному ее применяет" [170, с.260]. Под модусами исследователь понимает два пути интерпретации мифа: трагический и комический. Трагический – ориентирован на философию рока, неизбежность гибели героя; комический – на философию проведения, чудесное спасение героя в тот момент, когда оно наименее возможно.

Исходная семантическая модель, порождающая миф и эпос, строится на суточных и календарных циклах. Из отечественных исследователей эту концепцию разделяет П. А. Гринцер, считающий, что миф и эпос существуют параллельно и, выстраиваясь на основе общей схемы "исчезновение – поиски – обретение", отражают сущностные, "важнейшие аспекты человеческого опыта и деятельности, фиксируют образцовые модели человеческого поведения и осознания окружающего мира" [39, с.177], причем эта исходная семантическая модель порождается "солярным циклом дня, сезонным циклом года, органическим циклом самой жизни" [39, с.179]. При всей убедительности подобных утверждений необходимо признать, что они ведут к размыванию границ мифа и эпоса и в конечном счете – к признанию "вездесущности" мифа. А теряя отчетливое представление о разграничении архаического мифа и рудиментов мифологического мышления в позднем художественном творчестве, мы фактически отказываемся от представления о стадиальном развитии культуры и принципа историзма как основополагающего в ее исследовании.

Более точной и последовательной нам представляется позиция Е. М. Мелетинского, который, отдавая должное плодотворности научных исследований ритуально-мифологической школы и концепции П. А. Гринцера, приходит к выводу, что ритуал и миф предшествуют эпосу, но при этом далеко не все компоненты эпоса имеют мифологические истоки или параллели. По-существу, происходит трансформация мифологического, архаического сознания в эпическое, а не просто восприятие традиций одного жанра другим. Е. М. Мелетинский считает древнейшими формами эпоса богатырские песни-сказки, небольшие по объему и представляющие собой адаптацию к новым условиям мифов о культурных героях-первопредках [108, с.269]. Эпос носит "государственный", социальный характер, его пафос в первую очередь определяется защитой родины, неприкосновенностью ее границ, поэтом выдвигаемой на первый план мифологичной по своей основе оппозиции "своего и чужого" сопутствует не менее важная оппозиция "король – герой", мотивы несправедливости короля и свое-

волия героя. Эти компоненты эпоса отражают новую ступень развития человеческого сознания и не имеют мифологических прототипов.

Миф космичен, а эпос антропоцентричен, эпос концентрирует внимание на бытовой стороне, авантюрных моментах, допускающих наибольшую возможность варьирования. Обобщая результаты трансформации мифа в эпическое повествование, Е. М. Мелетинский делает следующий актуальный вывод: "Космические масштабы мифа и его внимание к коллективным судьбам племени... сужаются, интерес переносится на личную судьбу героя" [108, с.265]. В предисловии к переводу "Эпоса о Гильгамеше" И. М. Дьяконов писал: "Хотя материалом для поэмы о Гильгамеше послужили мифологические мотивы... действительным содержанием поэмы является тема судьбы человека, разрешаемая не в мифологическом, а в литературно-философском плане" [195, с. 129]. К аналогичным выводам, сопоставляя повторяющиеся мотивы индийского, греческого, угаритского и шумерийского эпосов, приходит П. А. Гринцер: "Схватки с чудовищами, поход в далекие страны, странствия в подземном мире – все это в мифе символы смерти, возвращения хаоса и борьбы с ним; эпос изображает эти же события как своего рода испытания духа эпического героя, как вехи на его жизненном пути" [39, с.180].

Таким образом, миф, трансформируясь в эпос, последовательно буквализируется. В мифе действует троичный хронотоп (верхний – нижний – средний мифы), а в эпосе – двоичный (верхний – нижний миры; боги – люди). По наблюдениям Е. М. Мелетинского, именно эпосу свойственны дуальные оппозиции, реализуемые, как правило, в борьбе племен, через дихотомию "свое – чужое" [108, с.273]. Наиболее яркий пример в этом отношении – французский героический эпос ("Песнь о Роланде"), организованный композиционно и образно по принципу бинарных оппозиций. "Чужое" при этом наделяется хтоническими чертами, приобретает демоническую окраску, а "свое" предстает как живое, человеческое, истинное.

Исследуя механизм трансформации мифоритуальной основы в эпическое повествование, ученые выстраивают "биографию" мифологического героя, исходя из варьируемых в целом ряде эпосов мотивов.

Одна из первых "биографий" мифологического героя, воспринятая потом его эпическими восприемниками, была выстроена В. М. Жирмунским [60] и включала ряд общих для разных эпосов мотивов:

1) необычное рождение;

2) озорство или своеволие героя;
3) магическая неуязвимость;
4) чудесный конь или оружие;
5) побратимство;
6) героическое сватовство [60, с. 9].

В. М. Жирмунский видит в повторяющихся мотивах "биографии" героя результат трансформации мифологических представлений, общих для большинства первобытных народов [60, с.29]. П. А. Гринцер, продолжая разрабатывать это направление научных поисков, приходит к выводу, что композиционная схема деяний эпического героя сводится в общих чертах к триаде "исчезновение – поиски – обретение" [39, с.171]. Эта композиционная схема соответствует структуре мифа об умирающем и воскресающем боге, а также прагматике и логике ритуала, строящегося на основании периодически сменяющихся явлениях и исчезновениях. Трудно не согласиться с выводами исследователя о том, что миф, связанный с космогоническим ритуалом, имеет "достаточно строгие аналогии в ключевых эпизодах эпического сюжета" [39, с.177]. К сходным выводам приходит Е. М. Мелетинский, считающий деяния эпического героя повторением в эпосе подвигов культурного героя, а на еще более ранней ступени – бога-демиурга или тотемического первопредка [107, с.17-19].

К приведенной схеме можно добавить еще один обязательный мотив, в ней не проакцентированный, поскольку он может реализовываться в ходе совершения героем юношеских подвигов, направленных на добывание чудесных предметов, или же в ходе свадебных испытаний. Это мотив временной смерти героя (или же посещения им мира мертвых) и его возрождения уже в новом, совершенном качестве. Безусловно, этот важнейший эпический мотив восходит к архаическому обряду инициации [141].

Форму "биографии" героя принимают юнговские архетипы: тень, дитя, anima / animus, персона / самость, мудрый старик / старуха. Проанализировав юнговские архетипы, Е. М. Мелетинский приходит к выводу, что все они "выражают ступени того, что Юнг называет процессом "индивидуации"" [106, с.42]. Суть "индивидуации" определяется Юнгом как достижение гармонии между сознательным и бессознательным в человеческой личности. Солидарен с таким истолкованием процесса индивидуации С. С. Аверинцев, определяющий процесс "индивидуации" "как построение недостроенного Я" [1, с.141]. Такое по-

нимание процесса "индивидуации" закономерно вытекает из градации предложенных Юнгом разновидностей архетипов, которые могут быть интерпретированы как этапы биографии личности.

Тяготение к единичности персонажа, присущее мифу, имело стойкую тенденцию сохраняться в эпосе, выражаясь в приемах двойничества и оборотничества эпического героя. Эта же тенденция, отмеченная исследователями при трансформации мифа в эпос, нашла выражение в построении "биографий" мифологического героя, выявляющих типологическое сходство мифов и архаических эпосов. Одна из первых биографий героя мономифа (термин Дж. Джойса) была составлена Дж. Кэмпбеллом в монографии "Герой с тысячью лицами" (1949, русский перевод – 1997) [79] в двух аспектах: герой как участник судьбы коллектива (исход – инициация – возвращение), герой как участник космогонического цикла (проявление, непорочное рождение, преображение, исчезновение героя и мира). В монографии Кэмпбелла был обобщен колоссальный материал, почерпнутый из разнообразных мифов, хотя отделение космогонии от коллективной жизни архаического общества все же было не вполне оправданным, поскольку бытовая практика архаического человека определяется космогонией и к космогонии постоянно апеллирует через ритуалы.

Отчасти как инвариант биографии героя выступала "Морфология сказки" (1928) В. Я. Проппа, но герой мифа был транспонирован в новую жанровую реальность и некоторые этапы его "биографии" были расписаны с подробностью, не свойственной мифу или архаическому эпосу, которые игнорируют бытовую сторону событий. Вместе с тем чрезвычайно значим тот факт, что ключевым моментом в градации проповских функций и мономифе Дж. Кэмпбелла выступал эпизод инициации, который мог быть проинтерпретирован как временная смерть и рождение в новом, более совершенном качестве. Этот эпизод, будучи проакцентированным (Кэмпбелл указывает на трудность возвращения и анализирует ситуацию отказа от возвращения), сообщал возможность "биографиям" разворачиваться в ахронной последовательности. В. М. Жирмунский выстраивает обобщенную модель "биографии" эпического героя, подчеркивая, что повторяющиеся в эпосах разных народов мотивы "биографии" выступают результатом трансформации мифологических представлений, общих для большинства европейских народов [60, с. 29]. Таким образом, вновь реализуется предложенная П. А. Гринцером композиционная схема деяний эпического героя

в виде триады "исчезновение – поиски – обретение" [39, с.171]. Эта композиционная схема соответствует структуре мифа об умирающем и воскресающем боге, а также прагматике и логике ритуала, строящегося на основании периодически сменяющих друг друга явлений и исчезновений. Трудно не согласиться с выводами исследователя о том, что миф, связанный с космогоническим ритуалом, имеет "достаточно строгие аналогии в ключевых эпизодах эпического сюжета" [8, с. 177]. С. Г. Шиндин, обобщая типологическое сходство сюжетов русских заговорных текстов, эксплицирует общую сюжетную схему: "выход из дома – движение по / к сакральному пространству – контакт с представителями иного мира" [185, с.109]. В. Г. Базанов добавляет к "биографии" Жирмунского мотивы добывания или возвращения орудий труда, благ культуры, символов плодородия [8, с.98]. В "биографии" В. М. Жирмунского завершающим эпизодом выступало героическое сватовство [60, с.9].

Из предложенных вариантов "биографии" эпического героя: чудесное рождение, добывание чудесных предметов, совершение юношеских подвигов, магическая неуязвимость, озорство или своеволие героя, побратимство, героическое сватовство (в варианте В. М. Жирмунского) – выделяется вариант, предложенный Ю. М. Лотманом, который связал биографию эпического героя, наследующего мифологические смыслы деяний культурного героя или демиурга, с категориальными чертами мифа: цикличностью времени и предперсональностью героя. Во-первых, Лотман подчеркнул, что "биография" представляет собой замкнутый цикл и может рассказываться с любого эпизода, поскольку миф не знает категории конца, а смерть означает рождение в новом качестве. Поэтому ключевым эпизодом биографии Лотман считал временную смерть героя, за которой следовало новое рождение [97, с.224-243]. Описывая свою версию "биографии" героя эпоса, Ю. М. Лотман выстраивает следующую схему: "Полный эсхатологический цикл: существование героя.., его старение, порча (впадение в грех неправедного поведения), затем смерть, возрождение и новое уже идеальное существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о едином персонаже. То, что на середину рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметральная переоценка поведения (крайний грешник делается крайним же праведником) не заставляет видеть рассказ о двух героях, как это было бы свойственно современному повествователю" [29, с. 247].

В монографии В. И. Ереминой "Ритуал и фольклор" была поставлена цель изучить "славянские архаические ритуалы и верования, отразившиеся и закрепившиеся в фольклоре, сосредоточенные вокруг универсального мирового представления – через смерть к новому рождению" [56, с.3]. Ю. М. Лотман вписывает это универсальное представление в контекст этапов осуществления "биографии" героя эпоса, выступающего сублимацией героя мифа. При этом исследователь подчеркивал, что озорство героя или его неправильное поведение, ведущее к гибели, соответствует протеизму мифологического персонажа, мыслимого как разные воплощения единого. Именно протеизм мифологического героя имел стойкую тенденцию сохраняться в эпосе и в литературе. Прием двойничества, объединяющий противоположных персонажей, ситуация нравственного перерождения героя генетически восходят к мифологическому протеизму.

Иной характер имеет "биография" мифологического героя, составленная на базе юнговских архетипов, последовательно выстроенных, как их проинтерпретировал Е. М. Мелетинский, показывающий, что они отражают ступени "индивидуации" [106]. Тем не менее процесс индивидуации в эпосе осуществляется путем прохождения героем испытаний: каждое эпическое событие наделено статусом, формирующим характер героя, и центральным становится обретение героем истинного "Я", соотносимое в архаических эпосах с инициацией, интерпретируемой как временная смерть и воскрешение героя в новом, более совершенном качестве.

Ситуация контакта с "нижним" миром выступает в древних эпосах как композиционное ядро, кульминация. Она может воспроизводиться буквально ("Гильгамеш", "Рамаяна", обучение Кухулина боевому искусству в подземном мире у королевы Скатах в древнеирландских сагах), может трансформироваться в метафору – битву героя с чудовищем ("Беовульф") или принимать форму мотива возвращения похищенной жены или невесты ("Илиада", "Рамаяна"), потому что нередко невеста похищается темными, подземными силами или же находится за морем. Чудовище выступает как субститут хаоса, энергию которого первопредок-демиург преобразует в космическую, упорядочивая реальность "верхнего" мира: Беовульф сражается с матерью Гренделя на дне озера в темной пещере, т. е. в мире для себя чуждом и потустороннем. Иногда сам космос создается из частей тела поверженного чудовища, например, великана Имира в "Старшей Эдде" или великана Пунь-Чу в древнекитайской мифологии; чудовище, дракон в эпосе начинают ассоциироваться со смертью, битва с ними интерпретируется как битва со смертью и хаосом.

Необходимо отметить, что мотив своеволия, озорства должен непременно присутствовать в схеме, поскольку, применяясь к герою эпоса, он актуализирует исключительность, силу последнего. Герой эпоса, по наблюдениям П. А. Гринцера, "всегда активен, настойчив, деятелен, его индивидуальность не укладывается в рамки общепринятых предписаний и норм (отсюда пресловутая тема озорства, буйства или своеволия героя)" [39, с.188]. Кухулин – герой кельтского эпоса – охарактеризован так: "Три недостатка было у Кухулина: то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он был слишком прекрасен" [63, с.587]. Недостатки выступают продолжением достоинств героя; они – следствие исключительности Кухулина, которая станет причиной его гибели.

Воспроизведение "биографии" героя в фольклоре объясняется не только консерватизмом, традиционностью народной фантазии, но и свойством народного мышления рецитировать, повторять сакральный акт творения. М. Элиаде это неотчуждаемое свойство народной фантазии объяснял стремлением соотнести свои действия и окружающие предметы с сакральной, трансцендентной реальностью мифа, поскольку только эта соотнесенность и сообщает действию или предмету смысл и истинную реальность [192, с.33]. Использование эпоса первоначально считалось сакральным, боговдохновенным актом, поэтому естественно певец-сказитель ориентировался на сакральные тексты и действия, т. е. на космогонические ритуалы и мифы, воспроизводя в эпосе их композиционную схему. Прочитывание "этапов биографии" героя в эпической литературе объясняется не только действием традиции, в русле которой функционирует текст, но и погружением творческого начала в стихию "коллективного бессознательного", воспроизводящего посредством архетипов общие законы архаического сознания и образа мыслей.

Основой для транспонирования и трансформации архаического мифа в современном мифологизме выступает глобальная метатеза изначальной архаической космогонии на продуцирующее мир нового мифа воображение и творчество автора. Вопреки принципу смерти автора, активно разрабатываемому постмодернизмом, мы беремся утверждать, что автор, сотворяющий произведение, включает в его

орбиту не только предполагаемого читателя и его реакции, но и собственное понимание своего произведения, т. е. образ себя самого, в этом произведении присутствующий, стремится "привить" его предполагаемому читателю, т. е. идентифицировать себя самого в предполагаемом читателе. Созданная творцом постархаического мифа литературная Вселенная обладает поразительной внутренней целостностью; общие темы и образы, варьируясь, находят выражение в лирике, эпосе и драме художника, развиваются протагонистами, второстепенными персонажами, лирическим героем, самим автором в интервью, мемуарах, записках и воспоминаниях современников. Современная концепция произведения литературы рассматривает его триединую реальность, объединяющую сосбственно текст, подтекст и затекстовую реальнотсь, то есть воображаемы йи действительный мир, автора, героя и читателя. Принцип параллельного выражения одного и того же смысла средствами лирики и эпоса направлен, например, в космосе Набокова не на столкновение точек зрения антагониста и протагониста, а на взаимодополнение интерпретаций героя и автора, включая и голоса из "зала". Автор создает новый миф и сам в качестве создателя выступает его участником, переживающим новую идентификацию в той интерпретации созданного им мифа, которая создается по следам нового мифологического текста читателем. Читатель, выступая в функции автора текста, тем самым отчасти в большей или меньшей степени идентифицируется с автором. Автор одновременно отчуждается от себя и от собственного неограниченного права на полное и точное понимание созданного им мира, вводя фигуру читателя, и при этом отождествляет себя с реципиентом, идентифицируя себя как читателя собственных книг.

Постархаический мифологизм избирает объектом внимания не саму космогонию и ее ритуальное воспроизведение, а именно положение субъекта в мире, созданном и упорядоченном космогоническим мифом и поддерживаемом космогоническим же ритуалом. Коллективное мифологическое сознание разработало разнообразные варианты космогонии в этимологическом и этиологическом качествах, но для постархаического мифа они сопрягаются с возможностью новых космогонии и теогонии, творимых творческим сознанием художника-демиурга и осуществляемых в создаваемых им ментальных мирах. В постархаическом мифологизме исходный статус первопричины обретает само творящее сознание, предлагающее альтернативный

инвариант космогонии, т. е. альтернативный инвариант мира. В новом мифе за пределами сотворенного и упорядоченного творческим сознанием персонажа и / или автора мира стоит не неисчерпаемый хаос как источник и материал творения, а мир, внеположный роману, и сознание сотворившего роман автора как его источник и первопричина или же сознание читателя, воспринимающего и интерпретирующего предлагаемый ему инвариант мира. Именно эта энергия сообщает постархаическому мифу стабильность и длительность, но ее добывание не связано с ритуальным разыгрыванием космогонии, если только в качестве ее субститута не рассматривать сам процесс чтения, проинтерпретированный Р. Бартом как творческий процесс, развернутый в обратном порядке "от произведения к смыслу".

В мифе разные типы времени, соотносимые с разными персонажами, выступают для них характеризующим качеством. А. М. Пятигорский указывает: "В "Пуранах" мы видим, что один день Брахмы равен 12 млн годов Индры; 4 320 000 000 годов человека и т. д., в то время как в буддийских источниках видим, что время смерти (точнее умирания) отличается от времени жизни, а время существования между смертью и новым рождением будет неопределенным с точки зрения времени жизни..." [142, с.49], при этом исследователь объясняет различия в темпоральности различными состояниями человеческого разума, имплицированного соответственно в различных мифологических персонажах. В неомифологизме XX века разные персонажи наделяются разными темпоральными характеристиками: время затворника течет медленнее, чем время действующего или странствующего героя. А. Бергсон, давая определение памяти и погружению в прошлое, указывает: "В действительности память – это вовсе не регрессивное движение от настоящего к прошлому, а наоборот, прогрессивное движение от прошлого к настоящему" [14, с.310]. Прошлое реставрируется, оживляется в настоящем благодаря случайному наслоению впечатлений, сцеплению предметов или внутреннему состоянию творчества, на период которого ход реального времени отменяется или приостанавливается для творца в момент творения: его внутренние часы отсчитывают иное время, не совпадающее с линейным. Погружение в прошлое как самостоятельную реальность памяти Бергсон описывает как процесс, охватывающий несколько этапов: "Первым делом мы помещаем себя именно в прошлое. Мы отправляемся от некоторого "виртуального состояния", которое мало-помалу проводим через ряд различных

срезов сознания вплоть до того конечного уровня, где оно материализуется в актуальном восприятии, т. е. становится состоянием настоящим и действующим; другими словами, мы доводим его до того крайнего среза своего сознания, в котором фигурирует наше тело. Это виртуальное состояние и есть чистое воспоминание" [14, с.342].

В. Руднев, воспроизводя концепцию времени Дж. Данна, подчеркивает, что введение фигуры Наблюдателя, наблюдающего за Наблюдателем 1, приводит к тому, что "время 1, за которым он наблюдает, становится пространственноподобным" [147, с.30], в результате по нему можно передвигаться в прошлое, в будущее и обратно, причем умножение фигур наблюдателей должно привести к бесконечному нарастанию временных изменений, и, таким образом, мировой универсум предстанет чем-то "вроде системы зеркал, отражающихся друг в друге" [147, с.31]. Согласно Дж. У. Данну, умножающаяся система Наблюдателей и принадлежащих им временных измерений бесконечна и может обрести предел только найдя Абсолютного Наблюдателя – Бога, который движется в абсолютном времени [147, с.30]. Этой нетождественностью Наблюдателя самому себе вызвано его настойчивое художественное расщепление на героя и наблюдающего за ним автора, тоже выступающего героем созданного в романе мира. Моногерой мифа эквивалентен модели Вселенной, выступая синонимом ее полноты и многообразия.

В повести Х. Кортасара "Преследователь" наблюдение выступает формой экзистенции Бруно, наблюдающего за Джонни, пишущем о нем книгу, и самого Джонни, стремящегося найти самого себя во времени. Абсолютно закономерно, что поиск осязаемой, зримой формы времени характеризует джазового саксофониста, который стремится понять, как совмещаются потоки внутреннего и внешнего времени, а именно: как он мог вспомнить во всех подробностях игру в клубе, молитву матери, разговоры с соседом в течение тех полутора минут, которые отделяли одну станцию метро от другой, поскольку, чтобы все это вспомнить и прожить в воспоминании ему понадобилось бы не меньше четверти часа: "Только полторы минуты твоего времени или вон ее времени… Или времени метро и моих часов, будь они прокляты. Тогда как же может быть, чтобы я думал четверть часа, а прошло всего полторы минуты?.. Но только в метро я могу это осознать, потому что ехать в метро – все равно, как сидеть в самих часах. Станции – это минуты,

понимаешь, это наше время, обыкновенное время. Но я знаю, чт. е. и другое время, и я стараюсь понять, понять…" [71, т.1, с.592].

Э. Гуссерль указывал на отличие "действительного времени" от "времени созерцания", определяя время как внутреннее сознание восприятия [42]. Эта особенность времени протекать с разным темпом во времени внутреннего восприятия и во внешнем линейном потоке глубоко теоретически осознана в современной теории музыки. И. Циммерман, показывая, что музыка существует в двух состояниях: являет себя во временном потоке и погружена во временной поток – подчеркивает, что "в этом заключена глубочайшая антиномия, ибо в силу высшей организации времени оно само преодолевает себя и приобретает облик, несущий на себе видимость вневременного" [180, с.82]. В современной теории интервала в музыке утверждается идея множественности музыкального времени. Б. Д. Дондоков, обобщая способы осуществления интервала в музыке, приходит к выводу: "Сам интервал существует в двух формах: в последовательном развертывании (горизонтально) или в одновременном звучании (вертикально). Одновременное звучание интервала воспринимается как своеобразная последовательность тонов, разворачивающаяся во времени, равном нулю. Последовательное же изложение тонов интервала является растянутой во времени одновременностью. Таким образом, эти две формы звучания интервала оказываются фактически тождественны, и в этой возможности проецирования интервала как на вертикаль, так и на горизонталь обнаруживается способность времени таким же образом проецировать в обоих направлениях" [47, с.131].

Следствием расслоения музыкального произведения на несколько потоков выступает множественность музыкального времени. Итальянский композитор Л. Ноно, стремясь осмыслить музыку во времени, приходит к выводу, что мыслить музыку во времени можно "не в тот момент, на который она приходится, а в различных, отличающихся друг от друга моментах. Речь идет о том, чтобы преодолеть идею временной прогрессии, понятой как двуединое движение слева направо" [137, с.61]. В искусстве возможно не только движение обратное, но и иное, текущее в том же направлении, возможна и полная статика, осознаваемая как одновременность (вертикальное звучание интервала).

Г. Башляр, определяя особенности поэтического времени, подчеркивает: "Поэзия – мгновенная метафизика. …Она воплощение самой одновременности, когда разорваннейшее бытие обретает целостность.

Именно для того, чтобы создать мгновение сложное, соединив в нем бесчисленные одновременности, поэт уничтожает простую непрерывность связного времени" [13, с. 249].

Аналогичная мысль утверждается и М. Элиаде: "…поэтическое творение …подразумевает отказ от времени – истории, сконцентрированной в языке и склонно к возврату райского изначального состояния: тех дней, когда можно было творить непринужденно, когда прошлое не существовало, потому что время не осознавалось, не было памяти темпорального течения" [192, с.37].

Собственно сам момент вдохновения, само созидание выводит поэта из потока линейного времени, читатель, следующий путем поэта, раскодирующий смысл произведения, переживает то же озарение созидания и достигает того же преодоления непрерывного линейного времени: его остановки, замедления или отмены. Синхронизация времени восприятия произведения с множественностью заложенных в нем темпоральностей выводит читателя в область абсолютного авторского времени, т. е. во время творца, которое является одним бесконечно длящимся теперь, лишено категории протекания и качества дискретности. П. А. Флоренский выход в такую временную область определял как преодоление дробности знания, антиномичности человеческого разума, которую он характеризовал через метафору трещин, которые человеческий рассудок вносит в целостное мироздание, хотя "очищенный богоносный ум святых подвижников несколько цельнее: в нем началось срастание разломов и трещин, в нем болезнь залечивается. …сквозь зияющие трещины человеческого рассудка видна бывает лазурь вечности" [169, т.1, с.489]. Собственно к открытию вечности, преодолению исторической линейности и направлены усилия художников XX века, создающих новый миф, априори направленный на открытие вечности, обретение целостности.

Сам аналогизирующий принцип, выступающий одним из категориальных приемов порождения мифа, тоже создает аберрацию линейного времени, открывая в нем ретроспективу, направленную к правремени-прапространству, моменту изначальной космогонии, т. е. открывает присутствие вечности. Мифологические аналогии в "Улиссе" Дж. Джойса или "Кентавре" и "Бразилии" Дж. Апдайка открывают для современных героев возможность выхода в изначальное время мифа. В аналогизирующем мифе, как указывает М. Н. Эпштейн, "герой почти всегда выглядит одиноким, вычлененным из горизонтальных связей с обществом и историей, ибо он находится в напряженнейших вертикальных связях с архетипическим прообразом, задающим ему тип поведения" [196, с.253].

Другой принцип порождения мифа – архетипический, направленный на выстраивание нового мифа по исходной мифологической модели (в аспекте сюжета "биографии" или / и "индивидуации"; в аспекте отдельных мифопорождающих смысловых элементов через мифологизирование объектов (фетишизация, символизация), персонажей (введение мифологического персонажа или же превращение человека в фантастическое существо), явлений и ситуаций (ритуализация) достигается та же сопряженность современности и архаической реальности, связь с которой устанавливается через посредство фетиша, символа, иерофании или же посредника – мифологическое существо, или ситуацию, повторяющую, рецитирующую ключевую ситуацию (отделение хаоса от космоса, битву с хтоническим чудовищем, порождение мира путем брака стихий или божественного инцеста) мифа или ритуала.

Таким образом, не обращая линейного времени в цикл, постархаический миф не трансформирует линейное время в циклическое, но находит способы выхода за пределы линейного времени, установления связи с архаическим изначальным временем-пространством. К таким же выводам на основе обобщения лингвистического материала приходит А. Ю. Большакова: "Узуальные образы, концептуализирующие время, – круг, горизонтальная или вертикальная линии – в идиостиле Набокова постоянно совмещаются: отрезок становится кругом, а круг концептуализируется как форма бесконечности. Таким образом, и сама бесконечность понимается как форма / вместилище жизни" [25а, с.198].

Цикличность времени и его обратимость в фактор пространства, определяющая архаическую мифологию и выступающая целью архаического ритуала, выступает тем онтологическим качеством, к обретению и установлению которого направлены усилия нового мифа в области мифологических аналогий или снятия прецедента разноперсональности персонажей. Аберрация линейной темпоральности, направленная на ее преодоление, достигается в постархаическом мифе путем введения персонажей с разной темпоральностью, путем установления посредством символов и иерофаний коммуникации между эмпирическим миром и миром вечности, путем установления коммуникации

между альтернативными версиями мира. Преодоление линейности времени достигается и самим фактом сотворения мифа, погружаясь в который, сначала создатель, а затем реципиент выпадают из хода линейного времени, оказываясь в мире с иной темпоральностью.

Отождествление читателя и автора в затекстовой реальности находится в соответствии с общей тенденцией к объединению персонажей в современном мифе, вызванной, во-первых, реализацией общего принципа предперсональности героя архаического мифа, стремлением мифа к моногеройности, во-вторых, транспонированием центральной мифотворящей пары "культурный герой – трикстер", выступающей антропоморфной персонификацией категориальной космогонической оппозиции архаического мифа "космос (культурный герой) – хаос (трикстер)". Вместе с тем именно эта категориальная оппозиция подвержена медиации не только по принципу актуализации завуалированного третьего члена, объединяющего два явленных, по принципу медиации оппозиций К. Леви-Стросса: культурный герой творит положительные ценности, способствующие становлению положительного состояния мира, а трикстер реализует те же ценности, но со знаком "минус", таким образом, общее начало творчества, преображения мира объединяет обоих героев и снимает оппозицию. К снятию оппозиции ведет, во-первых, принципиальный отождествляющий принцип архаического мышления, лаконично сформулированный А. Ф. Лосевым, как "все во всем", или тотальное оборотничество [94, с.185], во-вторых, тенденция мифологического мышления к идентификации одного через другое находит выражение в категориальном признаке мифа – предперсональности героя, взаимообращение единого и составляет сюжетную сторону мифа, продуцируемую в ритуал. П. Радин, который собственно и ввел термин "трикстер", анализирует миф о рядовом индейском вожде Вакджункага, который вдруг начинает нарушать все табу, что приводит к его разрыву с племенем и обращением в Трикстера; став Трикстером вождь отправляется путешествовать и побеждает злых духов, таким образом, обретая в конце путешествия статус культурного героя. П. Радин подчеркивает, что большинство сюжетов о трикстере сопряжено с десакрализацией и десоциализацией [144, с.196]. Те же качества трикстера в качестве определяющих приводит и М. Дуглас [50, с.123]. Обобщая смысл идентифицирующих трикстера качеств, К. Кереньи подчеркивал, что трикстер – "...дух беспорядка, противник границ... Его функцией в архаическом обществе, вернее, функцией мифологических сюжетов, о нем повествующих, является внесение беспорядка в порядок, и таким образом создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного" [69, с.198]. М. Дуглас указывает на те же качества мифов о трикстере: "... важная особенность мифа о трикстере – ненавязчивый гимн случайности" [50, с.143].

Н. П. Пяткова, продолжая способы идентификации трикстера, разработанные П. Радиным и его школой, делает вывод, что именно трикстер выступает "квинтэссенцией всей мифологической модели мира"; подчеркивая, что трикстер выступает воплощением неожиданности, случайности, исследовательница заостряет внимание на характере деятельности трикстера, указывая, что его "задача ...не разрушить, а вызвать ответную реакцию, которая обернется новым созиданием", т. е. цель трикстера – диалог, "пульсация" мира, обеспечивающая его развитие, причем именно трикстер своим пародированием и искажением деяний культурного героя задает направление развития мира [143]. И культурный герой, и трикстер идентифицируются, исходя из характера их деяний, т. е. определяются динамикой мифологического сюжета [143] или серией эпизодов, ситуаций [18], в которых они действуют. Таким образом, идентификация персонажа определяется его внешними действиями, а не его функцией трикстера или культурного героя. Определяющим трикстера качеством можно избрать его междумирность, его сообщаемость с неоформленным миром хаоса (в "Старшей Эдде" в "Перебранке Локи" Один, упрекая Локи в "женовидности", вспоминает о его деяниях в потустороннем мире: "... ты под землей сидел восемь зим, доил там коров, рожал там детей, ты – муж женовидний" [148, с.128]), но и деяния культурного героя связаны с принципом сообщаемости между мирами: огонь (Прометей) или секреты земледелия и скотоводства (кельтский бог света Луг) привносятся в средний мир – мир людей – из мира верхнего, принадлежащего божествам. Таким образом, ядром для медиации противоположности трикстера и культурного героя выступает и более общая и более значимая черта – их междумирность, способность снятия границ между мирами. Именно это качество подчеркивает К. Кереньи, определяя трикстера как "противника границ" [69, с.198]. Ю. Березкин указывает на зооморфные черты трикстера [18], Алесь Карсавин отмечает конфликтность его телесного состава, подчеркивая, что тело трикстера нецелостно, "руки враждуют друг с другом, пол неопределим" [67]. Хотя эта

внутренняя конфликтность трикстера достаточно факультативна, тем не менее она наравне с его протеизмом указывает на междумирность персонажа, снимающего границы.

Ю. Манин, предпринимая анализ образа трикстера в культурологическом и психологическом аспектах, подчеркивает, что медиация трикстером границ хронологически направлена в "докультурное", досознательное прошлое: "...смысловое ядро образа трикстера составляет конфликт "прорастания" культурного из докультурного, природного" [101, с.44]. Это дочеловеческое начало, персонифицированное в зооморфности трикстера, К.-Г. Юнг экстраполирует в архетипе "тени" или "анти-Я" как дочеловеческого начала коллективного бессознательного, реализуемого как архетип "тени" в психике уже социализированного, "культурного" человека.

"Тень" – самая глубинная, изначальная ступень в формировании сознательного, первый этап процесса "индивидуации", т. е. раскрытия и становления особенного. Обнаружить начало "тени" в собственном психологическом составе, согласно Юнгу, необычайно сложно и опасно, поскольку "на первом плане оказывается уже не человек в его целостности" [197, с.111]. Вместе с тем соотносимость трикстера как мифологического персонажа, антипода культурного героя с архетипом "тени", указывающим на присутствие дочеловеческого начала в психике отдельного человека, в которой идентифицируются и архетипические начала "анима / анимус", "персона / самость", "мудрый старик / старуха", вновь соответствует тенденции отождествления трикстера и культурного героя, который может быть соотнесен с социально направленным и социально адаптированным архетипом "персоны".

Метатеза культурного героя и трикстера, таким образом, реализует, с одной стороны, заложенную в самом мифе тенденцию, с другой – актуализация в новом мифе именно трикстера как маргинала, ставящего под сомнение культурные положительные ценности, утвержденные в социуме, выступает продолжением конфликтности современного мифа и актуальной исторической ситуации, синхронически пребывающих с сотворяемым сегодня мифом социальных условий и системы утвержденных в социуме ценностей.

В современном мифе трикстер, выступающий в качестве дарителя благ, не обязательно реализуется как шут, озорник и обманщик. Идентификация культурного героя в трикстере и наоборот обнаруживается и в подробностях обряда инициации, в котором фигурируют маски

животных и тотемических первопредков [157, с.107]. В "Саге о Вельсунгах" в процессе воинского посвящения Синфьетли отец и сын надевают волчьи шкуры и становятся волками [113, с.287], а затем возвращаются к человеческому облику.

Центральная мифотворящая пара трикстер – культурный герой, взаимодействие участников которой обеспечивает развитие и обновление мира, по мере дистанцирования от первоначального времени творения сублимируется в этапы становления личности, идентифицируемые в обряде инициации и обнаруживаемые в поздних культурах, согласно концепции индивидуации Юнга. Отождествление культурного героя и трикстера, актуализируемое постархаическим мифологизмом, устанавливается в процессе трансформации мифа в эпос, который отчуждается от мифа и ритуала, перенося сакральное время в социальное, космогоническое – в авантюрное, циклическое время мифа в осевое, линейное время эпоса, но при этом сохраняя тенденцию к предперсональности мифологического героя.

В архаической модели мира, как указывает В. Н. Топоров, "пространство не противопоставлено времени как внешняя форма созерцания внутренней" [161, с.459-460]. В мифопоэтическом хронотопе время выступает, таким образом, формой пространства, его четвертым измерением. В постархаическом мифе снимаются качества раздельности и дискретности пространства и времени. В. Н. Топоров такую форму художественного пространства определяет как "чистое творчество", как "преодоление всего пространственно-временного, как достижение высшей свободы" [161, с.514]. Развивая свою мысль, исследователь приходит к заключению: "Создание "великих" текстов есть осуществление права на ту внутреннюю свободу, которая и создает "новое пространство и новое время", т. е. новую сферу бытия, понимаемую как преодоление тварности и смерти, как образ вечной жизни и бессмертия" [161, с.514-515]. Так возникает книга, равная миру, и человеческое существо, являющее через себя этот мир, т. е. современный миф возвращается к архетипу, с выявления и интерпретации которого начал свое художественное воплощение.

Основными признаками архаического мифа выступали тождество означаемого и означающего, вымысла и правды, предперсональность героя и обратимость, цикличность времени. В новом мифе восстановить в полной мере все качества архаического мифа не представляется возможным в первую очередь из-за исторической дистанции, отде-

ляющей современный миф от архаического мифа и кардинального изменения самого сознания мифотворца. Однако, обращаясь к области подсознания, к его глубинным слоям, идентифицируемым с архаическими типами мышления и сознания, к его творческому выражению на языке архетипов, современный мифотворец воспроизводит общие закономерности и схемы архаического мышления. На уровне сюжетной организации современного произведения это аналогизирование этапов развития судьбы героя с некоторым архаическим образцом. Однако необходимо принять во внимание, что современный мифологизм отчуждает сакральное в область профанного, а космическое – в область авантюрного, как сам миф по мере трансформации в эпос. Неомифологизм поэтому на уровне сюжетной организации событий обращается к некоторому типологическому набору этапов жизни эпического героя, представленных в виде "биографии" или относительно теории архетипа в виде "индивидуации". С другой стороны, сохраняя притяжение к архаическому мифу, постархаический, "вторичный" миф стремится к некоторому инварианту одногеройности, обращаясь к приему двойничества или разным формам авторского присутствия, воспринимая автора как "отца всех своих объектов".

Глава 2

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В АСПЕКТЕ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

2.1. АРХЕТИПЫ В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА "ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ": ПУТИ ИДЕНТИФИКАЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВЫЕ ФУНКЦИИ

2.1.1. Интерпретация приема "двойничества" в терминах теории архетипов

В эпоху романтизма мировая литература обогащается целым рядом неомифологических образов, которые были плодом индивидуального, самостоятельного мифотворчества писателей, а не сформировались, как в эпоху Возрождения, на основе народных легенд, романсов, исторических хроник как Фауст, Дон-Жуан, Гамлет. Так, Манфред пришел из одноименной драматической поэмы Дж. Г. Байрона, Мельмот-Скиталец – из романа Ч. Р. Метьюрина, Старый Мореход из поэмы С. Кольриджа. К мифотворчеству направлял писателей-романтиков и крупнейший теоретик романтизма В. Г. Шеллинг, прокламировавший: "Мы можем утверждать, что всякий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создавать новую мифологию... Достаточно вспомнить "Дон Кихота", чтобы уяснить себе понятие мифологии, созданной гением одного человека" [184, т.2, с.18]. Таким образом, и древние мифы и легенды Возрождения были в кругу активного творческого арсенала романтиков, частью их аксиологии. Поэтому нередко в образах новой мифологии

явственно проступают черты магистральных образов, уже открытых мировой культурой. Эпоха романтизма по праву может быть названа третьей мифотворящей эпохой, после христианства и средневековья.

Мифологическое мышление априори ориентировано в глубину культуры, направлено на раскодирование архаических истоков как собственного происхождения или явлений действительности, так и образов, порожденных фантазией художника. Неомифологизм существует только в контексте и порождается через сопряжение как минимум двух текстов, один из которых принадлежит к архаической культуре, а другой – к современной. Неомифологизм базируется на соотнесении, сопоставлении, взаимной идентификации хронологически и этнически отстоящих явлений, осознании через парадигму инвариантов универсального варианта космического единства мира и закономерностей его творческого отражения и перевоссоздания.

Диахронический путь раскодирования сюжета или образа как фольклорного, так и литературного выступает ведущим методом работы основателей и последователей мифоритуальной школы (Д. Кэмпбелл [79], М. Бодкин [205], Г. Р. Леви [209]).

В классической работе Е. М. Мелетинского "Поэтика мифа" исследование мифологизма современного романа развивается по двум направлениям: первое анализирует пути и принципы трансформации героя, в сферу универсального сознания которого вписываются и другие герои и воспроизводимый им (сознанием) мир, второе – трансформации линейного времени эпоса в безвременный мир мифа [107; 108].

Ю. М. Лотман, характеризуя научные достижения О. М. Фрейденберг, особо подчеркивал тот факт, что исследовательница рассматривает ритуал как "сюжетно и мифопорождающий механизм культуры", причем элементы ритуальной архаики приобретают статус "органических форм, обеспечивающих целостность человеческой культуры как таковой" [96, с. 484].

Основополагающий принцип исследования текста в этнолингвистическом аспекте сформулирован В. В. Ивановым так: "Всякий текст содержит в себе свою историю. Она может ожить в зависимости от его применения" [162, с.5]. Целостность мира лермонтовского романа прочитывается в контексте объединения текста и метатекста художника, текста и метатекста предшествующей и синхронически существующей литературной традиции, текста и его архаических прототекстов. Причем введение категории "архаический прототекст" не означает притяжения романа Лермонтова "Герой нашего времени" к некоторому мифу или постмифологическому эпическому тексту, взятому в его текстуальной конкретике. В данном случае речь может идти о реставрации некоторых компонентов мифологического мышления как схем, предпосылок образов или событий сюжета, о мифологической рефлексии художественного мышления Лермонтова.

Современная концепция категории мифа объединяет две модификации последней дифференцирует миф архаический, изначальный и современный неомиф, воспроизводящий общие закономерности мышления космической стадии и поэтому обращающийся к аналогичным архаичсеким мифологическим образам, мотивам и мифологемам и говорящий языком архетипов.

Связывая архаический миф со вторичными, опосредованными, но в основе своей мифологичными смысловыми компонентами текста, сюжетность можно идентифицировать как вторичное качество мифа, которое он приобретает в литературе Нового времени. А. Белый, указывая на глубинную взаимосвязь лирического и мифологического мышления, дает поэзии следующее определение: "Основной элемент здесь – данный в слове образ и смена его во времени, т. е. миф (сюжет)" [11, с.120]. В работе "Архаические мифы Востока и Запада" И. М. Дьяконов проводит аналогию между современным повествованием и мифом, давая собственно определение мифа: "…миф есть связная интерпретация процессов мира, организующая восприятие их человеком в условиях отсутствия абстрактных (непредметных) понятий. Как организующее начало миф аналогичен сюжету: сюжет организует словесное изложение явлений мира в их движении по ходу вымышленного рассказа, миф организует мыслительное восприятие действительных явлений мира в их движении при отсутствии средств абстрактного мышления" [54, с.12]. Миф колеблется на границе между последовательным сюжетным и цикличным беспрерывным повествованием без конца и начала: с одной стороны, миф и ритуал воссоздают последовательную смену событий, с другой – это замкнутый цикл без конца и начала, непрерывное повествование. Эта принципиальная амбивалентность архаического мифа и позволяет экстраполировать его в современное словесное искусство. Р. Барт приходит к выводу, что современный миф "может строиться на основе какого угодно смысла" [10, с.98], поскольку объективны общие закономерности мифологического мышления, которые могут реконструироваться в ли-

тературе Нового времени, приобретая статус мифопорождающей модели.

На сложность разграничения первобытных архаических мифов и мифологичных по своей природе "изначальных схем представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур", указывает С. С. Аверинцев, анализируя концепцию архетипов коллективного бессознательного К.-Г. Юнга [1, с.116]. Та же тенденция дифференцировать древний миф и вторичные мифологические компоненты, идентифицируемые в тексте произведений современного искусства, реализуется в заключении В. Н. Топорова об особенностях первобытных форм искусства: "...древнейшие образцы изобразительного искусства и не имели цели передачи сюжета. Скорее, в них заготавливались некоторые шаблоны, указывающие на какую-то совокупность объектов и отношений между ними, которые позднее могли оформиться в сюжет" [159, с.84]. М. Элиаде предложил понимать архетип как "синоним к образцам для подражания" и "парадигмам", таким образом подразумевая способность архетипа развернуться в парадигму, то есть потенциальной способность развернуться в сюжет [194, с.30]. Е. М. Мелетинский идентифицировал архетип с мотивом, придав ему статус микросюжета в традициях школы Веселовского и Проппа, тем самым сближая архетип с мифологемой, то есть с предметным, вещественным образом, а не с состоянием и качеством человека на определенном этапе развития личности, хотя возможность такой идентификации архетипа в его определении сохранится [107, с.15].

Архаический миф был не только реален, но и материален, из него и посредством него создавалась реальность мира, вне мифа иной реальности не существовало. Хотя полное и исчерпывающее определение мифа дать априори невозможно, в контексте настоящих рассуждений уместно привести определение, данное М. И. Стеблиным-Каменским: "Миф, таким образом, это и созданное фантазией и познанная реальность, и вымысел и правда" [156, с.87]. Иную функцию мифа как основную, космическую выделяет в аспекте единства мифа и ритуала А.К. Байбурин, считая, что основное назначение мифа и ритуала структурировать мир по оппозициям, тем самым сообщая ему космическую упорядлченность, а в качестве ведущей оппозиции выдвигавший оппозицию "своего и чужого" [9, с.4]. Принимая во внимание то обстоятельство, что в романе "Герой нашего времени", герой в первых двух

повестях действует в "чужом" мире: в среде горцев ("Бэла"), в среде контрабандистов ("Тамань"), а также его стремление структурировать мир по-новому, перенести границу "чужого", отодвинув или отменив ее, привнести в "чужой" мир свои законы и ценности – деньги Азамату, угрозу контрабандистске-ундине, можно признать именно такое понимание основоной функции ритуала и мифа актуальным для настоящего исследования. При этом обратим внимание на то, что в повести "Фаталист" Печорин простирает границы земного мира до мира небесного, определяя срок человеческой жизни вмсето молчаливых небес и утверждая отчужденность небесной тверди от земного мира, тем самым фактически беря на себя функции небесного распорядителя человеческими судьбами.

Само современное понимание литературы как самодовлеющей реальности, а романа как самостоятельного, целостного мира, состоявшегося и обособленного и одновременно открытого для понимания и интерпретации, актуализирует мифологические смысловые компоненты в собственно романном художественном космосе, придавая рудиментам мифологического мышления смыслопорождающие качества, постулирующиеся в мифе Нового времени.

Уже происхождение М. Ю. Лермонтова, даже не спроецированное на трагические обстоятельства его судьбы и гибели и на категориальные особенности поэтики, провоцирует неомифологическую рефлексию. Корни рода Лермонтовых восходят к древнему шотландскому роду, одним из основателей которого, возможно, выступает легендарный поэт и провидец Томас Лермонт, известный также как Фома Рифмач или Томас Правдивый. Последний эпитет Томас приобрел благодаря своему атрибуту – золотой арфе, которую рыцарь выиграл на поэтическом турнире в королевстве фей. А сама королева, как сообщает легенда, одарила Томаса еще одной способностью – читать в сердцах "прошлое и будущее каждого человека", наложив при этом на его уста зарок произносить только слова правды [116, с.119]. Интерпретацию легенды о Томасе Лермонте предлагает в статье о Лермонтове Вл. Соловьев, находя, "что глубочайший смысл и характер его (Лермонтова) деятельности освещается с двух сторон – писаниями его ближайшего преемника Ницше и фигурою его отдаленного предка" [155, с.278]. Рефлексия, направленная на идентификацию собственного происхождения, установление взаимной преемственности с отдаленными предками поэта, звучит в стихотворении "Желание", декларирующем принад-

лежность Лермонтова к иному миру, иной культуре: "Я здесь был рожден, но нездешний душой..." [87, т.1, с.166]. Стихотворение предлагает принципиально нереализуемую возможность: проникновение в свой мир обретается через перевоплощение, изменение собственного материального статуса: "Зачем я не птица, не ворон степной...". Изменение обличия сообщило бы возможность контакта с иным миром, отдаленным пространственно ("Меж мной и холмами отчизны моей // Расстилаются волны морей"). Но мир, родственный поэту, отстоит от него не только пространственно, он погружен в прошлое: замок предков пуст, сами они обратились в "забвенный прах". Оживить прошлое мог бы "последний потомок отважных бойцов":

На древней стене их наследственный щит
И заржавленный меч их висит.
Я стал бы летать над мечом и щитом,
И смахнул бы я пыль с них крылом;

И арфы шотландской струну бы задел,
И по сводам бы звук полетел;
Внимаем одним и один пробужден,
Как раздался, так смолкнул бы он [87, т.1, с.166].

Мир оживает на миг, пока звучит струна арфы, и снова погружается в неподвижность и безмолвие. Собственно оживляющим мир перевоплощением героя избрана кладбищенская птица, выступающая вестником смерти, – ворон. Те "строгие законы судьбы", которые делают желание поэта неосуществимым, управляют не пространственной организацией мира, а временной: мир предков поэта, их воинской и поэтической славы принадлежит далекому прошлому, поэтому приобщиться к нему невозможно, но можно обозначить свою причастность к нему, объяснить диахронически особенности своего современного существования и дара. Не случайно рядом с доспехами отважных бойцов – предков поэта – появляется шотландская арфа, атрибут Томаса Рифмача. Стихотворение "Пророк" открывается утверждением дара всеведенья, способности читать в сердцах людей:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,

В очах людей читаю я страницы
Злобы и порока [87, т.1, с.406].

О способности предвидеть будущее говорит в "Фаталисте" Печорин, читая "странный отпечаток неизбежной судьбы" [87, т.2, с.714], близкой кончины на лице Вулича, также он пророчит свое столкновение с Грушницким: "...я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дорожке, и одному из нас несдобровать" [87, т.2, с.640]. В "Пророке" избранник небес начинает "провозглашать ...любви и правды чистые ученья" [87, т.1, с.406]. Вл. Соловьев упоминает о том, что Томас Лермонт "предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть" [155, с.278], а согласно легенде его уста могли произносить только правду. Обобщая, какое влияние на Лермонтова оказали его отдаленные предки: ротмистр Юрий Лермонт, пришедший на службу к русскому царю в начале XVII века, и легендарный Томас Рифмач, философ приходит к выводу, что Лермонтов более близок по духу "к древнему своему предку, вещему и демоническому Фоме Рифмачу, с его любовными песнями, мрачными предсказаниями, загадочным двойственным существованием и роковым концом" [155, с.278-279]. Настойчиво декларируемое Лермонтовым единство поэтического и провидческого, осознание собственного дара как пророческого, наделение поэтического слова статусом демиургическим отвечают архаической тенденции отождествления слова с творением, мифологическому свидетельству и заклинанию мира словом. Произносимое в мифе и ритуале слово было направлено на создание мира или на изменение его состояния. Диахроническое раскодирование собственного происхождения и дара, мифологизация собственной родословной в полной мере отвечает мифотворческим тенденциям эпохи.

Анализируя историческую жизнь классики, М. М. Бахтин приходит к выводу, что "в процессе своей посмертной жизни они (произведения) обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания... Шекспир вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни он сам, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте своей культуры" [16, с.350-351]. Применение новых методов исследования, адаптированных литературоведением из смежных областей знания (философии, истории,

психологии), открывает новые смысловые грани художественного произведения, обогащает и углубляет его понимание. Такой аспект восприятия и анализа мифологизирует произведение, сообщая ему статус неизменной, неисчерпаемой в смысловом отношении и постоянной, превосходящей нас реальности, как указывает Г.Г. Гадамер в статье "Миф и разум" [33, с.92-100]. Связующим звеном между мифологизированным объектом исследования и конкретно-историческим субъектом (реципиентом в самом широком смысле) стала концепция архетипов коллективного бессознательного, разработанная К.-Г. Юнгом. Архетип, как первосхема, предпосылка образа, не обладая конкретностью, выступает константой творческого воображения, как создающего, так и воспроизводящего, в роли предшествующей сознательному опыту интуиции, моделирующей психологическую и, в частности, творческую деятельность и внешнее социальное поведение. Область архетипа доиндивидуальна, она всеобща и недифференцирована. Отталкиваясь от концепции архетипов, Юнг разработал понятие "индивидуации", т. е. обретения человеком конкретного, неповторимого "Я" на фоне мощной архетипической парадигмы.

Согласно Юнгу, "индивидуация есть процесс выделения и дифференцирования из общего, процесс выявления особенного, но не искусственно создаваемой особенности, а особенности, заложенной уже a priori в наклонностях существа" [197, с.170]. Е. М. Мелетинский, полемизируя с Юнгом, процесс индивидуации рассматривает как сюжетный, в плане "биографии" мифологического героя, привлекая при этом условно выделяемые Юнгом архетипические образы "тени", "дитяти", "анима / анимус", "персоны / самости", "мудрого старика / старухи". Эти архетипы Е. М. Мелетинский расценивает как ступени "индивидуации", "т. е. постепенного выделения индивидуального сознания из коллективного бессознательного, изменяя соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности, вплоть до окончательной их гармонизации в конце жизни" [106, с.42]. Между тем архетипические образы, выделяемые Юнгом, текучи и неопределенны, их количество непостоянно. "Он (Юнг) подчеркивал множественность архетипов, составляющих сферу коллективного бессознательного. Читатель многочисленных работ Юнга получает впечатление их неисчислимости", – утверждает С. Сендерович [150, с.148-149]. Недифференцированность, неисчислимость архетипа соответствует предперсональности мифологического героя, его текучести и неопределенности, в этом аспекте можно говорить о тождественности архетипа и мифа.

В статье "Происхождение сюжета в типологическом освещении" Ю. М. Лотман, выделяя в качестве категориальных черт мифа цикличность времени и предперсональность героя, указывает на данной основе рудименты мифологического мышления в литературе Нового времени, связанные в первую очередь с приемом двойничества персонажей и кардинальным преображением личности главного героя [97].

В новейших монографиях о романе М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" подчёркивается открытость структуры личности Печорина, его окруженность системой двойников (Казбич, Грушницкий, Вулич, Вернер). К.-Г. Юнг утверждает: "...в одном индивиде может быть как бы несколько личностей..." [197, с.161]. Для современников Лермонтова очевиднее разницы между Печориным и Грушницким, на которую указал Белинский, было их сходство, двойничество, пользуясь современной терминологией. Так, в романе "Проделки на Кавказе" (1842-1844), подписанном псевдонимом Е. Хамар-Дабанов, молодой военный Николаша встречает располневшего, вошедшего в чины Грушницкого, который принимает позы романтического героя не менее активно, чем прежде. На недоуменные вопросы собравшихся, знакомых с "Записками Печорина", Грушницкий отвечает: "Вот, однако ж, каковы люди! Желая моей смерти, они затмились до того, что не поняли всей тонкости Печорина. Как герой нашего времени, он должен быть лгун и хвастун; поэтому он и поместил в своих записках поединок, которого не было. Что я за дурак, перед хромым лекарем, глупым капитаном и самим Печориным хвастать удальством! Кто бы прославлял мое молодечество?" [174, с.191].

Склонность к игре, позе, рисовке, необходимость "драпироваться в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания" [87, т.2, с.639-640] мыслятся здесь как кодовый набор качеств героя времени. Смысл двойничества Печорина с Грушницким – в обнажении самого поверхностного слоя психологии и поведения главного героя, которое указывает, главным образом, на особенности восприятия этого типа личности не очень затрудняющими себя анализом современниками. Это не сам герой, но молва о нем. Надо сказать, что появление легенды, молвы, по которой узнается герой, – необходимый ореол для действия мифологического персонажа, если автор хо-

чет сказать правду о герое, отделить истину от молвы (именно так, в споре с молвой, открывает Пушкин истинное лицо своего Дон Гуана).

Более органичен интеллектуальный двойник Печорина – Вернер, который, однако, в большей мере, чем Печорин, осознает самоценность принятых в их среде нравственных норм и догм, не подвергая их столь ортодоксальному сомнению. Именно поэтому он с ужасом воспринимает фразу Печорина: "Finita la comedia", – как нельзя лучше характеризующую жизнь и смерть Грушницкого, но лишенную хотя бы тени сострадания или раскаяния. На фоне мифологических аналогий очень интересной выглядит одна деталь во внешности Вернера – его хромота. Только Вернер никак не воплощает начало демона-искусителя по отношению к Печорину. Но на уровне внешнего восприятия (молвы) эта пара имеет устойчивую ассоциацию с Фаустом и его мрачной тенью. Если вспомнить ту ситуацию в романе, которая послужила началом их сближения, то демонический привкус их отношений станет очевидным: в разговоре, который "принял под конец вечера философско-метафизическое направление", доктор сообщает, что "убежден только в одном", а именно в том, "что в одно прекрасное утро он умрет", на что Печорин отвечает, что у него, кроме этого, есть еще одно убеждение в том, что он "в один прегадкий вечер имел несчастие родиться" [87, т.2, с.646]. Кроме того, Вернер – пособник в интриге Печорина с Мэри, т. е. он играет ту же роль, что и Мефистофель по отношению к Маргарите. Но здесь мефистофелевская тень падает на Печорина, руководящего интригой, так что разграничение с Вернером, лечащим тело, а не уловляющим человеческими души, также необходимо для отделения героя от молвы.

Наиболее важна в этой схеме линия двойничества автора и его героя. С одной стороны, и такая параллель, и авторское отмежевание от нее отвечали уже сложившейся традиции, с другой же – предполагались не только как дань условности, но и как указание на сложные психологические отношения между автором и его героем. В. Г. Белинский после свидания с Лермонтовым устанавливал полное подобие между автором и героем романа. Самое существенное в сложившемся бинарном единстве – не столько фактическое несоответствие судьбы автора и судьбы его героя, не столько авторская оценка поведения Печорина с Бэлой, абсолютно лишенная пиетета, сколько сравнение живого, развивающегося, динамичного человека, тем более творца, художника, с литературным героем. Это сравнение подчеркивает динамичность, процессуальность становления личности героя, незавершенность его "Я". Собственно система двойников в психологическом романе ориентирована как раз на сложное и трудное обретение героем романа своего лица через других действующих лиц романа, двойников героя (обратимся, например, к героям Достоевского, сделавшего принцип двойничества одной из категориальных черт своей поэтики). Печорин не устает подвергать сомнению систему своих взглядов, он испытывает свое мучительное безверие, ставя на карту самую большую ценность в аксиологии индивида, лишенного веры извне, – жизнь (достаточно вспомнить его поединок с судьбой в "Фаталисте"). И экзотическое путешествие на Восток, в Персию – следствие не только всепоглощающей скуки, но и поисков того начала, того ценностного ориентира или чувства, которое выведет героя из состояния губительного и опустошающего тождества самому себе, раскроет навстречу другому существу, идеалу или вере. Печоринская скука – это результат пустоты героя, замкнутого на самом себе. Иногда Печорина мучает потребность достроить себя через другого человека, друга, единомышленника, он признается в этом в минуту медитации: "Я сел на скамью и задумался... Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем?" [87, т.2, с.658].

Вызвав на поединок судьбу ("Фаталист"), Печорин убеждается в самостоятельности и свободе своих действий. Но свобода, открытая для себя одного, синонимична одиночеству. Иными словами, пользуясь терминологией С. С. Аверинцева, этот процесс можно назвать "построением недостроенного Я" [1, с.141]. Но путь к обретению целостности лежит через преодоление прежнего, тождественного себе самому "Я". Расщепление характера, отсутствие целостности констатируется и самим Печориным весьма недвусмысленно: "Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его" [87, т.2, с. 98]. Возникает новый виток бинарных оппозиций теперь уже не на уровне внешних параллелей, но на внутреннем уровне духовной, психологической жизни героя, еще раз подчеркивающий ориентацию личности Печорина на самообретение, её нынешнюю незавершенность. В душе Печорина эта оппозиция реализуется в разделении на действующего и анализирующего действия, на рационалиста, беспощадного логика и порывистого, экспрессивного романтика. Эти традиционно фиксируемые (после работ Б. М. Эйхенбаума) противоречия Печорина приобретают статус первоэлементов в контексте аналити-

ческой психологии и учения об архетипах К.-Г. Юнга. Это печоринское противоречие восходит к архетипу противоречия "самости" и "персоны", в котором "самость" понимается как индивидуальное, внутреннее начало, а "персона" – как обращенное вовне, в социальную среду. "Персона – есть комплекс функций, создавшихся на основе приспособления или необходимого удобства", – поясняет Юнг [197, с.162].

Печорин не устает говорить об утрате лучшей части души в процессе приспособления к светской среде. В сложной борьбе "персоны" и "самости" Печорину пришлось поступиться частью индивидуальности, "внутреннего Я", чтобы приспособиться к внешнему миру. Пожалуй, именно отсюда проистекает его почти болезненное стремление сохранить свою суверенность, пресечь все посягательства на соприкосновения с его "внутренней личностью". Этим можно объяснить его преувеличенно холодное поведение при встрече с Максимом Максимычем или саморазвенчивание перед Мэри. Иное звучание в этом контексте приобретает и предсказание цыганки, напророчившей герою смерть от злой жены: ведь женитьба – нарушение суверенности своего "Я", обретение себя в любимом человеке через утрату прежнего "Я". Трагизм положения Печорина состоит в столкновении противоречивых тенденций: с одной стороны, желания сохранить неприкосновенность, суверенность своего "Я", с другой – найти выход из мучительного тождества самому себе, найти путь к обретению целостности. Если пользоваться лермонтовской фразеологией, то целостность на доаналитическом этапе, еще не прошедшую испытания средой, можно назвать "покорностью незнания". Печорин говорит об утрате целостности, гармонии так: "Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она испарилась, высохла, умерла, я ее отрезал и бросил, – тогда, как другая шевелилась и жила к услугам каждого" [87, т.2, с.675]. В исповеди перед дуэлью Печорин повторяет себе, что "утратил пыл благородных стремлений – лучший цвет жизни" [87, т.2, с.675]. В такой ситуации невостребованности лучших духовных возможностей или их утраты романтический герой начинает мстить обманувшему его надежды миру. Многое от мести есть в интриге Печорина с Мэри: месть Грушницкому переходит в месть миру, к которому могут безболезненно приспособиться одни только Грушницкие.

Печорин не открывает мир своей души, сохраняя его суверенность, но храня тем самым одиночество и скуку. Почти символической становится картина прощания Печорина с Вернером: "Он на пороге остановился: ему хотелось пожать мне руку... и если бы я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден как камень – и он вышел" [87, т.2, с.708].

Таким образом, архетип противоречия "самости и персоны", расщепленности человеческой личности на несколько характеров в контексте романа обретает новую трансфигурацию: мучительного конфликта между внешним и внутренним, между отчаянным желанием выйти за пределы своего "Я", обрести идеал, веру, связь с людьми и нежеланием расстаться с прежним "Я", раскрыть его навстречу миру и людям.

Прием двойничества возможно описать в терминах теории архетипов, но при этом важно соотнести зафиксированный архетип с этапом "индивидуации" героя, обретения им самого себя, со средой, в которой разворачиваются события очередного этапа "индивидуации".

Действие повести "Бэла" разворачивается в экзотической среде горцев, к которой герой проявляет живой интерес. Двойником героя в этой повести выступает Казбич, охарактеризованный Максимом Максимычем как "разбойник" [87, т.2, с.589]. Вместе с тем ситуация обмена лошади на сестру была сначала предложена Азаматом именно Казбичу, а затем в этой же ситуации Казбича заменил Печорин. Преследуя Казбича, "Григорий Александрович взвизгнул не хуже любого чеченца..." [87, т.2, с.611]. Казбич реализуется как архетип "тени", демонический двойник Печорина, его "анти-Я", экстраполированное вовне темное начало его личности. Взаимодействие Печорина со средой диких, "естественных" горцев сводится к цепи искушений и преступлений. Азамату "ради смеха" Печорин "обещался дать червонец, коли он ему украдет лучшего козла из отцовского стада" [87, т.2, с.587]. Позже герой предлагает Азамату торг: лошадь Казбича в обмен на сестру, и Азамат отдает свою сестру неверному.

В повести "Тамань", действуя в не менее экзотической, но не в дикой, а в разбойничьей среде контрабандистов, которую Печорин называет "мирным кругом" [87, т.2, с.637], герой пытается привнести в этот мир законы цивилизации, напоминая девушке-контрабандистке о существовании коменданта [87, т.2, с.633]. В первом случае, в отношениях Печорина с горцами, реализуется частный случай общей оппозиции "цивилизация – дикость", во втором – оппозиции "закон – преступление". Одинаковость пороков человеческой природы: Азамат, так

же как и Печорин, готов пренебречь любыми запретами, чтобы получить то, что ему хочется; Казбич готов, не считаясь со средствами, вернуть то, что ему принадлежало или могло принадлежать, – снимает первую оппозицию. Причем извечную человеческую порочность высвечивает в диком человеке все же контакт с цивилизацией. Максим Максимыч, давая характеристику Азамату, вспоминает один его недостаток – "ужасно падок был на деньги" [87, т.2, с.587]. Именно этим пороком воспользовался Печорин, предложив похитить козла за червонец, позже он воспользовался другим пороком – жаждой любой ценой получить коня Казбича. В предисловии к роману Лермонтов, представляя своего героя, писал: "...это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии" [87, т.2, с.581]. Первая повесть исследует извечные человеческие пороки, равно присущие и диким горцам, и цивилизованному Печорину. Новая ступень двойничества тем более важна, что сходство и близость Казбича и Печорина обнаруживаются в ситуации похищения, т. е. нарушения нравственных правил, проявления порока, одинаково присущего и цивилизованному человеку, и горцу, т. е. самой природе человека. Это же теневое, темное начало в личности Печорина помогает обнаружить черновик романа. В черновом наброске внешности Печорина автор ввел в его портретную характеристику любопытную метафору: "Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то, конечно, Печорина можно было бы сравнить только с тигром..." [103, с.138]. Этот двойник Печорина уже не принадлежит к миру людей, исходя из концепции архетипов, он воплощает тёмную дочеловеческую грань сознания героя. "...Все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное, складываются в фигуру "тени" – "анти-Я"", – так передает смысл этого архетипа С. С. Аверинцев, добавляя, что ""тень" – некий дьявол психического микрокосма" [1, с.130].

Последнее замечание особенно интересно, если имплицировать его на демонические черты в образе Печорина, уже возникшие аналогии с Фаустом и на коллизию повести "Бэла", которая собственно на материале живых конкретных людей, а не идей и абстракций повторяет коллизию "Демона" с тем же результатом. Редкие минуты гармонии с самим собой, внутреннего успокоения выпадают Печорину именно наедине с природой, когда он возвращается в первобытное лоно,

освобождаясь от искажающих сознание противоречий. Подобно горцу он счастлив ощущением простора и свободы, забывая обо всех условностях цивилизации, когда скачет "на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра" [87, т.2, с.656]. Да и наряд героя скрупулезно повторяет боевую одежду горца. И нарушаются эти минуты гармонии вторжением мира цивилизации: "Весело жить в такой земле. Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине – чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?.. Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество" [87, т.2, с.698]. Очевидно, в этих минутах уравновешенности, гармонии с природой, реализует себя доцивилизованное начало.

Во многом теневое начало в сознании Печорина помогает увидеть рецензия С. А. Бурачка на поэму "Мцыри", в которой взаимосвязь и взаимопереход образов человека и зверя были очевидны: "Надоел мне этот могучий дух! Воспевания о нем поэтов и мудрствования о нем философов удивительно жалки и приторны. Что такое могучий дух? Это дикие движения человека, не вышедшего еще из состояния животного, в котором "Я" свирепствует необузданно... Могучий дух в медведе, барсе, Василиске, Ваньке Каине, Картуше, Робеспьере, Пугачеве, в диком горце, в Александре Македонском, Цесаре, Наполеоне – один и тот же род: дикая, необузданная воля, естественная в звере, преступная в человеке, тем более – преступная, чем он просвещеннее..." [28, № 12, с.210]. Это анималистическое понимание корней индивидуализма у нового типа личности и литературного героя очень органично вводит нравственный аспект в понимание свободы воли, добавляет к нему мысль об ответственности, которая то и дело возникает в дневниковых записях Печорина.

Имеет смысл остановиться на еще одной тенденции развития сознания героя, намеченной в уже цитированном черновом наброске портрета: "...душа или покоряется природным склонностям, или борется с ними, или побеждает их: от этого злодеи, толпа и люди высокой добродетели; и в этом отношении Печорин принадлежал к толпе, и если он не стал ни злодеем, ни святым – то это, я уверен, от лени" [103, с.138]. В антиномии "святой – злодей" оба полюса характеризует окончание процесса становления личности, обретение ею целостности и завершенности путем либо освобождения теневого, нецивилизован-

ного начала, либо достраивания личности до самой себя путём преодоления темной стороны и разрыва собственной суверенности, открытия "внутренней личности" навстречу миру людей, их верований, чувств и идеалов. Печорин колеблется, не делает шага ни к доцивилизованному, ни к асоциальному мирам, ни к миру цивилизованному и социально узаконенному, действия его не выходят из круга рефлексии, "внутреннее Я" его закрыто для мира. Так, наверное, следует понимать его леность в приведенной цитате.

В повести "Тамань" герой лишь напоминает о существовании закона, но так и не прибегает к нему, оппозиция снимается мнимостью намерений Печорина. Повесть начинается с упоминания о "казенной надобности" приезда Печорина [87, т.2,с.627] и завершается восклицанием: "Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!" [87, т.2, с.637]. Однако социально ангажированный герой действует от собственного имени; а не по букве закона, который должен официально представлять.

Причину противоречивости и "странностей" Печорина Максим Максимыч объясняет так: "...что задумает, подавай; видно в детстве был маменькой избалован..." [87, т.2, с.611]. Вспоминая Азамата, тот же Максим Максимович замечает: "И уж точно, избаловали мы его с Григорьем Александровичем" [87, т.2, с.587]. Азамат готов на все, чтобы получить то, что ему хочется: будь то червонец, обещанный Печориным, или знаменитая лошадь Казбича. Печорин не считается ни с чем, чтобы получить Бэлу, только потому, что она ему понравилась и ему интересно завоевать ее сердце. Но Азамат еще мальчишка, ребенок. "Мальчишкой" его называет Казбич [87, т.2, с.592], а Печорин говорит: "Я думал, что ты мужчина, а ты еще ребенок: рано тебе ездить верхом..." [87, т.2, с.594]. Но мужчина и воин Казбич отказывается от предложения Азамата похитить сестру, а офицер Печорин это похищение осуществляет вопреки законам и цивилизации, которую он представляет, и общечеловеческой морали, нормы которой распространяются на всех героев романа. Как "нехорошее дело" [87, т.2, с.594] расценивает поступок Печорина Максим Максимыч, Азамат соглашается отдать сестру, но при этом вспоминает о неодобрении отца и "бледнеет как смерть" [87, т.2, с.600]. Казбич, по мнению офицера-рассказчика, "вознаградил себя за потерю коня и отомстил" [87, т.2, с.600], на что Максим Максимыч замечает: "Конечно, по-ихнему, он был совершенно прав" [87, т.2,с.600]. Сходство Азамата, в котором отказываются видеть мужчину, и уже много пережившего взрослого человека Печорина выявляет еще одну архетипическую грань личности героя – начало "дитяти". В этом контексте значима одна деталь в портрете Печорина: "В его улыбке было что-то детское" [87, т.2,с.620]. Архетипические начала "дитяти" и "тени" проакцентированы в первой повести – "Бэла" – соседством Печорина и Максим Максимыча, который по возрасту и по чину старше героя и выступает в роли наставника, знакомящего героя с нравами и обычаями горцев, с особенностями военной службы на Кавказе.

Начала "тени" и "дитяти" соответствуют и поступкам Печорина, который представляет диким горцам теневую сторону цивилизации. В мифах творения темной тенью культурного героя выступал его двойник, а иногда – демонический близнец, хотя нередко эти функции совмещались в одном лице, проявляясь в шалостях, озорстве культурного героя. "Прежде всего надо сказать, что древнейшим, вернее, весьма архаичным культурным героям часто приписываются и плутовские хитрости, причем не всегда с благими, созидательными целями совершаемые", – замечает Е. М. Мелетинский [107, с. 36-37].

К. Леви-Стросс подчеркивает, что и трикстер (демонический двойник), и культурный герой выступают в роли медиаторов, связывавших противоположные миры, и тем самым объясняет их двойничество [84, с.27]. Посредником между диким и цивилизованным мирами выступает Печорин, осуществляющий обмен традиционными объектами: скотом, женщинами. Но совершаемые им сделки беззаконны с точки зрения обоих миров. В мифах творения деяния культурного героя можно обобщить по следующим этапам: освоение местности, порождение групп людей и животных, предписание обычаев и обрядов, введение брачных правил, обучение ремеслам и искусствам, битва с враждебными людям силами, нередко чудовищами, попытка победить смерть (как правило, неудачная) [107, с. 17]. Печорин осваивает новый мир, но остается в пределах крепости – очаге своего пространства в неосвоенном, "чужом" мире; соединяется с "чужой" невестой, но нарушает при этом правила, принятые обеими сторонами; обучает торговле, но приносит при этом в дикий мир не атрибуты искусства, а деньги, во всей европейской культурной традиции признаваемые орудием дьявола. Поступки Печорина идентифицируются с деяниями культурного героя, но в их "теневом", перевернутом варианте. Положение отчасти

меняется в повести "Тамань": герой выступает здесь в статусе официального лица, но не реализует его. "Теневые" деяния культурного героя сменяются недеянием. В повести "Фаталист" в рамках схемы деяний культурного героя Печорин осуществляет попытку победить смерть, но герою удается лишь отсрочить собственную кончину, а не декларировать свое бессмертие. В этой повести Печорин владеет тайной смерти, он знает, чей черед умереть наступил, но он не имеет власти над смертью. Таков итог деяний культурного героя шумеро-аккадского эпоса Гильгамеша, потерявшего траву бессмертия и вынужденного признать неизбежность своего ухода [195]. Так между вытекающим из обстоятельств статусом культурного героя и событиями жизни Печорина обретается гармония, но не как итог жизни, поскольку события сюжета романа не совпадают с реальной последовательностью сюжета жизни героя, и коллизии повести "Бэла", в которой герой реализуется в архетипах "дитяти" и "тени", осуществляя теневую сторону деяний культурного героя, еще только предстоит состояться уже после испытания героем судьбы в "Фаталисте".

Это несовпадение реальной последовательности событий жизни героя с сюжетом романа прочитывается и на уровне ступеней индивидуации личности Печорина. Итак, первый этап индивидуации, связанный с архетипическими гранями "дитяти" и "тени", приходится на повесть "Бэла". В следующей главе "Максим Максимыч" в портрете Печорина проглядывает феминное начало: "его кожа имела какую-то женскую нежность", он сидит "как бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала", офицер-рассказчик обращает внимание на "маленькую аристократическую ручку" с "худыми, бледными пальцами" [87, т.2,с.620], – все это черты архетипа "anima – animus" – бессознательного начала противоположного пола в человеке, женского начала в Печорине. Но в этом же портрете отмечена "детская" улыбка героя, следовательно, предшествующий архетип, соответствующий первой ступени индивидуации, не преодолен.

В повести "Тамань" герой не только действует "по казенной надобности", но и "делает серьезную, даже строгую мину" [87, т.2, с.633-634], обещая донести об увиденном ночью коменданту. Печорин ведет себя подобно "персоне", социально ангажированному архетипу "отца", поддерживающего установленный внешний порядок. Новая грань архетипа "отца" реализуется в повести "Княжна Мери": Печорин управляет судьбами мира, но не с официально значимых, а психологических позиций. Печорин подчеркивает свои возраст и опыт по отношению к юнкеру Грушницкому. "...я был сам некогда юнкером, и, право, это самое лучшее время моей жизни!" – говорит Печорин Мери, подчеркивая временную дистанцию, отделяющую его от юности [87, т.2, с. 663]. Мери герой рассказывает об утрате юношеских надежд; беседуя с Вернером, замечает: "... мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово – для нас целая история; мы видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку" [87, т.2, с.647]. В повести "Фаталист" Печорину ведомы не только скрытые пружины психологической драмы жизни, но и таинства смерти, глядя на Вулича, Печорин говорит: "... я читал печать смерти на бледном лице его" [87, т.2, с.714]. Эту способность угадывать судьбу Печорин сравнивает с опытом "старых воинов" [87, т.2, с.716]. Здесь герой достигает высшей ступени индивидуации – архетипа "мудрого старика", прозревшего смысл событий, скрытый за пестротой повседневной жизни. Если в повести "Княжна Мери" Печорин замечал, что ему заранее известен итог его романа с Мери и от этого ему нестерпимо скучно, то теперь герой утверждает, что вся жизнь ему известна заранее, как "дурное подражание давно ему известной книги" [87, т.2, с.716].

Прохождение этапов индивидуации, изменение героем возрастного и социального статуса закрепляется соответствующими обрядами: от "дитяти" к социально ангажированному архетипу "персоны" путь лежит через обряд инициации, от воина к отцу и мужу – через ряд свадебных испытаний. Посвятительные и свадебные испытания связаны с преодолением опасности, проходя инициацию, мальчик переживает временную смерть, чтобы возродиться уже в новом качестве зрелого мужа, нередко получая помимо нового социального статуса и новое имя, поскольку его прежняя личность умерла и родилась новая. Для девушки подобным значением обладало замужество. Так, начала "дитяти", "тени", "anima" должны быть преодолены героем в повести "Тамань", когда Печорин выступает в роли социально ангажированной "персоны" – "странствующего офицера с подорожной по казенной надобности".

Обряд инициации проводился в "чужом" пространстве, намеренно вынесенном за пределы освоенного племенем мира, при этом имитировалось поглощение человека чудовищем, его временное погребение [173, с.646-654]. Печорин поселяется в хате на краю городка, в

которой, по определению десятника, "нечисто" [87, т.2, с.627], такое же определение находит и казак героя [87, т.2, с.630]. Хата находится не только на окраине города, т. е. на границе "своего" и "чужого" пространства, но и "на самом берегу моря" [87, т.2, с.627], таким образом, хата знаменует черту между человеческим миром, упорядоченным и освоенным, и стихией, выступая пространственным медиатором между "своим" и "чужим", "космосом" и "хаосом". Хозяева хаты – слепой и старуха, первый – медиатор между нормой и уродством, вторая – между жизнью и смертью, оба они – идеальные проводники обряда инициации в силу своего пограничного положения. Поведение слепого кажется Печорину подозрительным, поскольку, несмотря на слепоту, тот вполне уверен в себе. Печорина поражает "едва приметная улыбка", которая "пробежала по тонким губам его" [87, т.2, с.628], после чего герой начинает сомневаться в слепоте мальчика. Дневная роль убогого не совпадает с ночным поведением слепого мальчика: исчезает малороссийский акцент, мальчик уверенно и точно спускается по дороге к морю. Слепой владеет некоей тайной, недоступной Печорину, которую последний стремится разгадать. Кроме того, слепой, старуха и девушка – контрабандисты, и, таким образом, они вынесены за пределы юридически освоенного социума.

За пределы города вслед за слепым выходит Печорин, а затем девушка-контрабандистка вывозит его в открытое море. Так герой покидает "свое" пространство. Борьба с девушкой в открытом море связана для Печорина со смертельной опасностью. Девушка-контрабандистка наделена качествами, ставящими ее вне человеческого мира. Особенно часто называет ее Печорин "ундиной", она привлекает героя загадочной песней, как морские русалки и сирены, она-то и выводит героя в свое пространство – море. Борясь с ней в лодке, Печорин сравнивает девушку с кошкой, позже называет ее натуру "змеиной" [87, т.2, с.635], тем самым подчеркивая ее принадлежность к иному, "чужому" миру. В начале повести "Тамань" Печорин несколько иронически замечает: "Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить" [87, т.2, с.626]. Временное голодание, связанное часто с искушением пищей, нередко составляло один из компонентов посвятительных обрядов и было затем ассимилировано волшебной сказкой [141]. Пусть иронически, но герой признает, что пережитая им опасность была смертельной. Но "инициация" не завершилась переменой

статуса; герой не стал социально ангажированной "персоной" и к асоциальной среде контрабандистов тоже не примкнул.

В повести "Княжна Мери" Печорин едва не стал женатым человеком, поединок с Грушницким вызван в первую очередь соперничеством из-за Мери, а в архетипической парадигме индивидуации героя может быть интерпретирован как предсвадебное испытание. Поединок заканчивается победой Печорина, вновь пережившего смертельную опасность, но вновь не знаменуется переменой статуса – герой не получает завоеванной им невесты, остается социально неангажированным и в отношении семейного статуса. Внешняя атрибуция дуэли вновь повторяет схему ритуального посвящения: место выбрано за пределами города, обоих дуэлянтов сопровождают и поддерживают друзья, синонимичные в ритуальном контексте дружкам жениха. Герой снова не переходит окончательно на новую ступень индивидуации. Более того, смерть героя сюжетно уже совершилась еще до столкновения с контрабандистами и дуэли с Грушницким, значит, и подлинная смерть героя не привела к кардинальному изменению статуса: он фактически умер, но мысленно продолжает вращаться по кругу уже пережитых событий жизни. Сюжетно намеченная в романе инициация не совпадает с хронологической последовательностью событий.

Ни один из этапов своей жизни герой не может считать полностью завершенным, он признается: "Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. ...ничего не забываю – ничего!" [87, т.2, с.650]. Вновь и вновь Печорин возвращается к переживаниям первой любви, юности, бесконечно возобновляя свой давно завершенный роман с Верой. Начала "тени" и "дитяти" вдруг высвобождаются в повести "Княжна Мери", в которой статус и поведение героя внешне соответствует архетипу "отца": Печорин, потеряв коня в погоне за Верой, ведет себя подобно теневому двойнику – Казбичу: "...я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал" [87, т.2, с.707]. Сравним, как выражает свою боль, потеряв коня, Казбич: "... потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал, как ребенок" [87, т.2, с.595]. Мудрец в "Фаталисте", читающий на лицах печать близкой смерти, не забывает кивнуть хорошенькой дочери урядника Насте. После поединка с судьбой в "Фаталисте" герой возвращается в крепость N и продолжает службу под началом Максима Максимыча. Инициация интеллектуальная, посвящение в высшие тайны мира также не привела к изменению ста-

туса: герой, знающий тайны жизни, прозревший богооставленность мира, не выпадает из социальной парадигмы, продолжает жить и действовать, хотя, познав тайну жизни и смерти, должен, подобно мудрому шаману, удалиться от мира, встать вне повседневной жизни.

Все архетипические грани личности Печорина живут в нем одновременно, ни одна не может быть признана полностью преодоленной, ни один этап биографии не отделен от другого переменой статуса героя, хотя последний проходит необходимые испытания, аналогичные инициации, свадебным испытаниям, шаманскому посвящению. Эта неопределенность сказывается в расплывчатости возраста героя. Сначала Максим Максимыч удивляется несоответствию возраста героя его настроению: "...в первый раз я слышал такие вещи от двадцатипятилетнего человека, и, бог даст, в последний..." [87, т.2, с.610]. Офицер-рассказчик, наблюдая за Печориным, замечает: "С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать" [87, т.2, с.620]. После новой встречи с Верой, еще раз пережив впечатления первой любви, Печорин сам удивленно констатирует: "А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит..." [87, т.2, с.656].

Герой стремится путешествовать во времени так же свободно, как и в пространстве, воскрешая прошедшую юность, умерших людей; его собственная смерть в середине романа выглядит неполной, обратимой, поскольку сюжет продолжает развиваться, герой живет и действует. Встречая Веру, Печорин замечает: "Мы давно не видались", – но ответной реплики: "Давно, и переменились оба во многом!" – он будто бы не слышит, возобновляя сразу прежние отношения [87, т.2, с. 54].

Миф в строгом смысле не повествование, он не сюжетен, не дискретен, его внутреннее время циклично, поэтому и герой пребывает в постоянном круговороте смертей и рождений. Миф не знает категорий конца и начала, а его герой не знает одного рождения и абсолютной смерти, герой мифа доиндивидуален, он постоянно изменяется, обновляется, переходя от одной ипостаси к другой, от одного двойника к другому, "...чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста", – с этим выводом Ю. М. Лотмана трудно не согласиться [297, с.241]. Казбич – двойник теневой, Азамат – двойник, отражающий исконную испорченность человеческой природы, архетип избалованного "дитяти", Вернер – интеллектуальный двойник, Вулич – фатальный и, наконец, – сам автор с конкретным текстом своей реальной биографии, отождествленный современниками с Печориным, – вот перечень двойников героя романа [166, с.114-139]. Причем свою биографию герой творит и реальными событиями, и их описанием, анализом в своем "Журнале", т. е. дважды, отсюда частые сравнения жизни с книгой, а себя с героем романа. Венчает этот смысловой ряд ключевая метафора в "Фаталисте": офицеры рассуждают о "мусульманском поверье, будто судьба человека написана на небесах" [87, т.2, с.711]. Структура личности героя романа близка к разомкнутой предперсональности мифологического героя, свою жизнь Печорин также стремится выстроить как цикл, а не как линейную последовательность событий, герой не завершает полностью ни один из этапов своей жизни, не переходит с одной ступени индивидуации на другую, всегда оставляя для себя возможность возвращения, даже после смерти. Аберрация между временем внутренним (обратимым) и внешним (линейным), хронологически последовательным и сюжетным, обращенность героя в прошлое ведут к его трагической неадекватности настоящему, поскольку действует герой не в мифе, а в действительности нового времени.

Если в отношении теории архетипов ступени индивидуации выглядят условными, поскольку текуч и неконкретен сам архетип, то двойничество мифологического героя, его многоипостасность развертываются в условно выделяемые события "биографии" при трансформации мифа в сюжетное, эпическое повествование.

Этапы трансформации мифа в эпос связаны с десакрализацией и дистанцированием от ритуала: сакральное трансформируется в социальное, космогоническое (битва с хаосом или хтоническим чудовищем) – в авантюрное, циклическое время – в линейное. Каждый этап биографии героя мыслится как завершенный, возвращение к нему невозможно. В. М. Жирмунский, анализируя эпосы разных народов, находит в них ряд общих моментов, выраженных в общих, повторяющихся мотивах: необычное рождение героя, его озорство или своеволие, магическая неуязвимость, чудесный конь и / или оружие, побратимство, героическое сватовство и другие [60, с.9]. На базе выводов В. М. Жирмунского свои варианты биографии эпического героя предлагают П. А. Гринцер [39, с.171], Е.М. Мелетинский [110, с.464, 473]. Аналогичный подход к событиям жизни как фольклорного, так и собствен-

но литературного героя применен в металитературоведении Н. Фрая, который весь художественный процесс выстроил по схеме смены четырех основных фаз мифоритуального архетипа [170, с.106-107]. Сходные фазы бытия мифологического героя, готового перейти в эпическое повествование, выделяет в названной ранее статье и Ю. М. Лотман [97, с. 224-243]. Можно сделать вывод о тенденции к составлению биографии мифологического героя, имеющей место в разысканиях исследователей, стоящих на различных методологических позициях, и объективности данных архаических эпосов для составления подобных биографий. Этапы биографии могут варьироваться, но, суммируя различные схемы событий жизни эпического героя, можно составить обобщенную схему: чудесное или загадочное происхождение, добывание чудесных предметов или обладание ими, детские шалости или своеволие героя, свадебные героические испытания, битва с драконом, временная или мнимая смерть, возрождение уже в новом, более совершенном качестве. Последовательность событий биографий несколько условна: битва с драконом или путешествие в подземный мир могут предшествовать свадьбе, а чудесные предметы могут добываться в ходе свадебных испытаний.

Обязателен в предложенной схеме мотив озорства эпического героя, демонстрирующий исключительность, превосходящий норму возможности последнего. Герой эпоса "всегда активен, настойчив, деятелен, его индивидуальность не укладывается в рамки общепринятых предписаний и норм (отсюда пресловутая тема озорства, буйства или своеволия героя)", – к таким выводам, сопоставляя данные шумерийского, индийского, греческого и угаристского эпосов, приходит П. А. Гринцер [39, с.188].

Печорин не принадлежит по рождению ни к одному из миров, в которых действует. Максим Максимыч замечает: "…должно быть, богатый человек; сколько у него было разных дорогих вещей!.." [87, т.2, с.587]. Вернер, передавая Печорину отзыв о нем княгини, замечает: "... я сказал ваше имя... Оно было ей известно. Кажется, ваша история там наделала много шума..." [87, т.2, с.648]. Печорин уезжает путешествовать в Персию, а как возможные маршруты называет "Америку, Индию, Аравию" [87, т.2, с.610] – маршруты, неизведанные и неожиданные по своей экзотичности. Тайна окутывает прошлое героя (скандальная "история" в Петербурге, странный роман с Верой, завершившийся разлукой, хотя оба героя любили друг друга), таинственно и его

будущее, и смерть по дороге из Персии. Чудесное происхождение героя мотивировано конкретно исторически, социально (богатство, знатное происхождение) и художественно – фигурами умолчания, неполной определённостью текста романа.

Чудесные предметы, которыми владеет герой, переосмыслены в социальном контексте: Печорин, характеризуя свои отношения с Вернером, замечает: "...у меня есть лакеи и деньги" [87, т.2, с.646]. Максим Максимыч после неудачной встречи с Печориным иронически говорит о слуге последнего: "...и лакей такой гордый!" [87, т.2, с.623]. Рассказчик обращает внимание на "чудесную коляску" Печорина [87, т.2, с.617], на изысканность белоснежного белья.

"Шалости" герой совершает на протяжении всего романа, поскольку архетипическая ступень "дитяти", этап детства так и остаются непреодоленными: любопытство, а не "казенная надобность" заставляют героя выслеживать контрабандистов, шутка с ковром, перекупленным у матери Мери, выглядит как подростковая выходка, исключительно своеволие заставляет героя похитить Бэлу и влюбить в себя Мери.

Смерть героя приходится на середину романа, поэтому выглядит временной, мнимой. Битва с чудовищем переосмысливается как схватка с роком в повести "Фаталист", обезумевший казак – воплощение самой слепой судьбы, впрочем, в данном контексте особенно важно упоминание Печорина об усталости от игры собственного воображения, "как после ночной битвы с привидением" [87, т.2, с.716]. Таким образом, основные события биографии мифологического героя в очень опосредованном виде, но все же узнаются в событиях биографии Печорина. Но главное событие биографии – временная смерть – не привело к возрождению героя в новом, совершенном качестве, преодолевшем начала "тени", "дитяти", "anima" как дробящих единство личности, раскалывающих ее на двойников.

Личность Печорина по-прежнему осталась раздробленной, а старые двойники сменились новыми, для героя так и не наступают зрелость и старость, он молод, но при этом он – дитя и он же – старик.

Герой ни разу не стремится найти гармонию с внешней ситуацией. Он, напротив, ломает ее, подчиняя своим правилам. Герой находится в плену у своего однажды состоявшегося под воздействием других обстоятельств, в иных времени-пространстве "Я". Но это прошлое "Я" герой переносит в новые обстоятельства, в новые миры, оставаясь пленником своего прошлого. Степень свободы героя, его способности пе-

рейти от одного этапа индивидуации к другому, с одной ступени биографии на следующую определяется его подвижностью, способностью к изменению. Судьба, спроецированная героем вовне, на самом деле есть продолжение его прошлого опыта, перенесенного на новую ситуацию. Герой принадлежит прошлому, не умея окончательно отказаться от того, что он когда-то имел и теперь потерял, поэтому Вере он тоже не дает свободы. Постоянная рефлексия Печорина – вот источник его несвободы, причина, не дающая ему завершить индивидуацию, привести к гармонии внутренне противоречивое "Я". Не умея преодолеть прошлое, Печорин лишает себя будущего, лишает себя надежды на перемены внутренние, ему остается лишь средство для перемен внешних – путешествия.

Распыленность личности протагониста, его одновременное пребывание на всех этапах индивидуации, соединенное с единственно неопровержимым знанием об ограниченности человеческой жизни началом и концом (причем в диалоге с Вернером в соответствии с концепцией незавершенности прошлого сначала провозглашается неизбежность конца "в одно прекрасное утро", а затем обязательность начала "в один прегадкий вечер"; метатеза начала и конца поддерживается и обратным следованием суточного цикла: сначала смерть утром, затем рождение вечером), позволяет уточнить сущность фатализма Печорина как выражения его философской и действенно жизненной позиции.

2.1.2. Проблема идентичности героя романа в аспекте интерпретации "вечных образов" (Гамлет, Дон Жуан)

Философскую позицию М. Ю. Лермонтова трудно обозначить с достаточной определенностью по целому ряду причин, в первую очередь, в силу отсутствия собственно философской самоидентификации поэта. Прямую ссылку на круг философских интересов М. Ю. Лермонтова, сосредоточенных на идеях Канта и Гегеля, находим в воспоминаниях Н. И. Лорера [90, с.395]. "Философская мысль выступает у Лермонтова не в чекане отвлеченных понятий, но как грань поэтического изображения мира, поэтического выражения чувств и поэтического действия на мысль, чувство и поведение", – замечает В. Асмус [6, с.359-360]. Таким образом, все творческое наследие Лермонтова можно характеризовать как "образную философию", причем во многом опережающую развитие мировой философской мысли. Вл. Соловьев, например, считает, что идеи Лермонтова содержат предпосылки ницшеанства [155, с.274]. Этот очевидный факт требует идентификации философских взглядов Лермонтова.

Начиная с Белинского все критики и исследователи творчества Лермонтова обращали внимание на фатализм как основу жизненно-философской позиции автора и его героев. Фатализм Лермонтова ничего общего не имеет со слепой покорностью судьбе. Он представляет собою форму реализации свободы личности, ее богоборческих устремлений. Фатализм Печорина, по сути, – колоссальный эксперимент, цель которого выяснить, существует ли некое высшее начало ("предопределение") и способно ли оно на справедливый суд. Ведь все свои действия по отношению к себе и к окружающим Печорин оценивает как зло, ту же оценку предлагает прощальное письмо Веры – "привлекательное зло" [87, т.2, с. 667, 705]. Но высший суд не состоялся, божественное начало никак не обнаружило себя. И хотя Печорин, отрицая результаты своего эксперимента, продолжает сомневаться в отсутствии предопределения, всю степень ответственности за свои действия он принимает на себя сам. В фатализме Печорина свобода действия неразрывно связана с ответственностью. Перед дуэлью и в исповеди княжне Мери Печорин характеризует свою жизнь как несостоявшуюся, растраченную на "страсти пустые и неблагодарные" [87, т.2, с.695], не востребовавшую лучшие качества его души. Жить герой продолжает только из "любопытства", ожидая "чего-то нового" [87, т.2, с.695], но не изменения своей участи. Таким образом, фатализм делается формой постоянного испытания судьбы, спора с уготованным назначением и попыткой угадать его, т. е. получить итог жизни ещё до смерти. Так, фатализм делается способом самоопределения героя по отношению к действительности, а точнее, его самоотделения от мира, источником постоянного спора с неудовлетворяющей героя действительностью.

Охарактеризованный таким образом фатализм Печорина может быть идентифицирован как экзистенциальное мироощущение, приближающееся к кругу идей А. Камю. Подобно Печорину, человек в философской системе Камю погружен в мир абсурда, который не дает возможности личности самоосуществиться. Мир – противник, недостойный человека, его место в противоборстве должен занять Бог. Но бытие Бога в философской традиции, ведущей к Камю, поставлено под вопрос. "…абсурд – это грех без Бога", – утверждает Камю [66, с.45]. Ответом на такой мир может быть только отчаяние. Как "холод-

ное, бессильное отчаяние" [87, т.2, с.672] характеризует своё постоянное мироощущение Печорин. И окружающий героя мир, и его собственная роль в этом мире абсурдны и недостойны героя по его собственному признанию. Фатализм Печорина – способ отрицания мира и своего назначения в нем. "У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепью грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку", – отмечает Печорин [87, т.2, с.644]. Так, фатализм приобретает черты бунта. Характеризуя бунт как способ бытия, А. Камю утверждает: "Бунт есть постоянная данность человека самому себе. …Бунт есть уверенность в подавляющей силе судьбы, но без смирения, обычно ее сопровождающего" [66, с.53]. Но выбор бунта как единственного способа осуществить свою свободу безнадежен, он лишает будущего. "…чего я жду от будущего? Право, ровно ничего", – признается Печорин [87, т.2, с.687]. Логика бытия человека, избравшего "безнадежный бунт" как способ отношения к миру, охарактеризована Камю как логика самоубийцы. Жизнь для абсурдного человека не составляет безусловной ценности, ценен выбор одиночества и бунта сам по себе. Готов к смерти и Печорин, персонифицирующий смерть в образе судьбы. Странствия героя в конце романа можно расценить как поиски смерти: "…поеду в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!" [87, т.2, с.610]. Это мироощущение экзистенциального самоубийцы, для которого самоубийство – способ бытия, а не активное действие.

Говоря о своем "ненасытном сердце", сравнив себя однажды с Вампиром, Печорин занимает позицию человека, исчерпывающего жизнь. Но одновременно герой исчерпывает себя, заплатив за отрицание и подчинение мира себе скукой и страданием. Таков канон человека в антропологии и мифологии А. Камю. Среди героев, осознавших абсурдность мира и исчерпавших мир и себя, Камю называет Дон-Жуана и Гамлета. Герой поздней философской повести А. Камю "Падение", подводя итог собственной жизни, указывает на дон-жуанство как способ заполнения абсурдной пустоты бытия: "Право, у наших возлюбленных есть кое-что общее с Бонапартом: они всегда думают одержать победу там, где терпят поражение. В женщинах я видел партнеров своеобразной игры, где они как будто защищали свое целомудрие. Видите ли, я не выношу скуки и ценю в жизни только развлечения. Самое блестящее общество быстро надоедает мне, но мне никогда не бывает скучно с женщинами, которые мне нравятся" [66, с. 299].

С формальной стороны "Падение" представляет собою устную исповедь героя безмолвному слушателю, фактически его устный дневник. Причем по мере развития рассказа главного героя слушатель начинает осознавать, что внимает рассказу о самом себе. Эта типологическая тождественность героев повести прокомментирована самим А. Камю через ссылку на "Героя нашего времени": Камю указывает, что образ героя "Падения" – это "портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии" [66, с.32]. Дон-жуанство – внешний способ поведения героя, остро ощущающего абсурдность мира, проистекающую не столько из отсутствия Судии и Бога, сколько из отсутствия нравственного эталона, малейшей надежды на торжество правды и справедливости. Самому исповедующемуся "судье на покаянии" едва ли можно верить безоговорочно, к тому же в третьей беседе рассказчик сообщает, что обожает театр, а в жизни всегда был актером, ломал комедию. Вспомним недоверие к рассказчику, высказанное в романе "Проделки на Кавказе", синхронизируемым исторически с "Героем нашего времени", и театральные аллюзии в романе, поддерживаемые приемами подслушивания и подглядывания. Примечательно, что в обоих случаях возможность вымышленности описанных героем событий выступает указанием на типологическую общность самого героя и его современников.

Печорин принадлежит, как определяет его идентичнгсть как героя переходной эпохи, стремящегося к действию, соответствующему своим человеческим возможностям, К.Н. Григорьян, к героям гамлетовского типа [40, с.295-340], появление которых вызвано исторически переходной эпохой. С. Дурылин указывал на "дон-жуанизм" Печорина [53, с. 95]. Вот как складывается его внешнее поведение, если следовать действительной, а не романной хронологии: мимолетное увлечение загадочной Ундиной, затем – экзотическая Бэла, воплощение красоты и чистоты, не искаженных влиянием цивилизации, Бэла, наскучившая так же быстро, как и светская красавица, затем – и сама светская красавица, покорить которую было возможно только ценой экстраординарного поступка, а параллельно развивается интрига с Верой, осложненная ситуацией адюльтера, наконец и в "Фаталисте" мелькает "хорошенькая Настя", дочь хозяина квартиры. Если к этому добавить воспоминания о прежних интригах (историю, наделавшую в Петербурге много шума), то перед нами вполне дон-жуановские похождения. Покоренные женщины напоминают классический дон-жуановский список, в

котором должны быть и поселянки, и экзотические красавицы (экзотизм иногда сообщался через болезнь, например, "бедная Инеза" у Пушкина), и светские дамы. Внешнее поведение Печорина складывается вполне по-дон-жуановски: похищение, интрига с продуманной системой, дуэль, обманутый муж. Резюмирует это дон-жуанство запись в дневнике: "Не кстати было бы мне говорить о них (о женщинах) с такой злостью, мне, который кроме них ничего на свете не любил – мне, который всегда готов был жертвовать их спокойствием, честолюбием, жизнью..." [87, т.2, с.682]. В "Журнале Печорина" есть и другое абсолютно дон-жуановское признание: "А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся душой! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту, и, подышав им досыта, бросить на дороге, авось кто-нибудь поднимет" [87, т.2, с.669]. Внешнее дон-жуанство вполне органично сочетается с внутренним гамлетизмом, формула которого звучит как итог поединка с судьбой в "Фаталисте": "Я люблю сомневаться во всем..." [87, т.2, с.720]. Новизна впечатлений связана для героя с переменой мест и любовными приключениями. Такова внешняя жизнь героя "дон-жуановского" типа.

Предлагая свою версию образа Дон-Жуана в философском эссе "Бунтующий человек", А. Камю утверждает: "…мне кажется, что в этот вечер, когда Дон-Жуан ожидал его у Анны, Командор не явился…" [66, с.65]. Итоги эксперимента Печорина в "Фаталисте" и Дон-Жуана с каменной статуей Командора в интерпретации А. Камю одинаковы: человек одинок, он не может добиться ответа на вопрос о цели своей жизни, он обречен на вечный вызов судьбе и вечные сомнения в ее существовании, свой суд он несет в самом себе, а не получает извне. Этот способ бытия, охарактеризованный ранее как отчаяние, является одной из форм трагического. Трагедия начинается в экзистенциализме там, где место Бога, ставшего трансцендентным, занимает человеческая свобода. Трагедия героя, спроецированная им на мир действительности или судьбу, есть закономерное продолжение его мироощущения, внутреннего состояния героя. Трагично не историческое время бытия героя, а сам герой, который отказывается переживать свою судьбу как часть общей судьбы мира людей. Внешний мир делается тогда источником страдания для героя, который не находит себе достойного назначения в этом мире. Так герой входит в трагически замкнутый круг противоречий между взаимо-

отрицанием судьбы и свободной воли. Такой сплав противоречий (долженствования и свободного действия, правосудия божьего и внутреннего суда совести) предлагает дневниковая запись Печорина: "…душа, страдая и наслаждаясь, дает себе во всем строгий отчет и убеждается в том, что так должно; …она проникается собственной жизнью, – лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие" [87, т.2, с.670]. Предпочтение одной из крайностей ведет к отказу от бунта как единственно возможной формы свободы, и поэтому невозможно. Таким образом, для героя остается только бунт как данность, а самоубийство – как способ существования, причем оба избранных способа контактов с действительностью не предполагают завершения.

Спроецированные на архаические архетипы и соответствующие этапно-возрастные ритуалы события романа и грани личности протагониста позволяют выявить две точки сцепления художественного мира романа и магистральной архетипической вертикали в развитии культуры. Глубинный архетипический смысловой пласт романа указывает на возможность его понимания и описания в терминах ритуально-мифологической школы. События жизни Печорина в их романной и действительной последовательности, а также тот рисунок противоположностей личности героя, который постепенно выявляется при движении Печорина от одного жизненного этапа к другому, отвечают схеме индивидуации, предложенной К.-Г. Юнгом. При этом незавершенность каждой ступени индивидуации, их инверсия, вызванная нарушением последовательности в хронологии романа, выводит на уровень осознания философской рефлексии Печорина. Именно на этом уровне рудименты мифологического мышления космической стадии, нашедшие выражение в "распыленности", недостроенности личности героя, приходят в соприкосновение с прототекстом Нового времени через обнаружение начал конкретных образов, относимых к числу "вечных", или магистральных (Дон-Жуан, Фауст, Гамлет), в личности героя романа. Неперсонифицированный архетип, присутствующий как схема, указание, возможность динамики личности героя, задает направление этому развитию в сторону преодоления расщепленности, сведения противоположностей к синтезу. Архетип – один из рудиментов мифологического мышления в литературе Нового времени, он не связан с конкретным образом или героем, существуя как их потенциальная возможность, предпосылка. Архетипы не определяют типа пове-

дения, они указывают на ситуации, в которых потенциально заложены возможности ремифологизации события или поведения персонажа. Архетип не обладает конкретностью, он ориентирует на распознание противоречий развития, перехода с одного возрастного этапа на другой. Предперсональность архетипических начал, выявляемых в личности Печорина, находит конкретное выражение, наименование через типологическое сходство, устанавливаемое между героем и рядом "вечных" традиционных образов. Необходимо подчеркнуть, что в романе Лермонтова не предлагается интерпретация образа Дон-Жуана или Гамлета, поскольку ни один из "вечных" образов не назван по имени, хотя называние героя традиционным именем выступает необходимым и достаточным способом идентификации "вечного" образа. Однако некоторые аллюзии традиционных способов установления отношений к себе и к миру, нашедшие выражение в "вечных" образах, отразились в самоидентификации Печорина. Мифологическая рефлексия художественного мышления Лермонтова, таким образом, направлена и на глубинный архаический пласт культуры, доперсонажный, не в полной мере выделяемый из действительности, и на мифы Нового времени, идентифицирующие персонаж и обстоятельства, в которых обнаруживает себя личность персонажа. Такое двухуровневое проецирование событий и героя романа на диахроническую ось культуры позволяет продлить взаимодействие героя романа с культурной вертикалью в будущее, установив типологические аналогии с героями А. Камю и возможность идентификации экзистенциального типа мышления в философском аспекте романа.

2.2. АРХЕТИП "ТЕНИ" В РОМАНЕ "ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"

Ремифологизация литературы и искусства как исторически длительный и этапный процесс восходит к теории и практике романтизма и связана в первую очередь с новым открытием и обретением мифа как генетической основы и составного элемента культуры. Обращение к мифу находит воплощение как в отдельных рецепциях мифа в творчестве Л. Улада, Новалиса, Дж. Китса, С. Колриджа или же Б. П. Шелли и Дж. Г. Байрона, так и в создании собственной мифологической

системы У. Блейком, масштабной музыкально-литературной интерпретации германо-скандинавской мифологии Р. Вагнером в тетралогии "Кольцо Нибелунга" или же в теоретическом обобщении по генезису и истории мифа в фундаментальном труде Г. В. Шеллинга "Введение в философию мифологии". Особенностью обращения к мифу в литературе XIX века выступает отчетливое осознание дистанции между мифом архаическим и его современной интерпретацией. В литературе XX века мифы выстраиваются на основе современной истории, современного бытия и быта, следуя общим схемам мифологического мышления. Но, исходя из теории архетипов К. Г. Юнга, ставшей определяющей для всех видов мифологизма XX века, те же схемы архаического мифологического мышления можно выявить и в литературных произведениях XIX века, даже в тех случаях, когда автор осознанно не обращается к интерпретации того или иного мифа, поскольку область коллективного бессознательного выступает единой для поэта и писателя как XIX в., так и XX в., в нижних этажах сознания мифотворца XIX в. априори присутствуют и функционируют те же архетипы, что и в той же области коллективного бессознательного художника XX века. В новых монографиях о романе М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" подчёркивается открытость структуры личности Печорина, его окруженность системой двойников (Казбич, Грушницкий, Вулич, Вернер). К.-Г. Юнг утверждает: "...в одном индивиде может быть как бы несколько личностей..." [197, с.161].

Прием двойничества возможно описать в терминах теории архетипов, но при этом важно соотнести зафиксированный архетип с этапом "индивидуации" героя, обретения им самого себя, со средой, в которой разворачиваются события очередного этапа "индивидуации".

В повести "Бэла" двойником героя выступает Казбич, актуализирующий доцивилизованное, темное начало, высвобождающее в Печорине при соприкосновении с иной, чужой человеческой средой, находящейся на более архаическом этапе развития человеческих отношений. Такое же анархическое начало в личности Печорина высвобождается уже на уровне столкновения с законно существующим миром и миром, находящимся вне закона – средой контрабандистов. Казбич, который в романе неоднократно сравнивается с кошкой, образующий некоторое природное органическое единство с любимым конем и другом, продолжением собственного физического тела, фактически его частью, равно, как и ундина-певунья в "Тамани", которой присущи змеиное, кошачье и русаличье начало, – двойники, актуализирующие ар-

хетип "тени" в структуре разомкнутой, находящейся в становлении личности Печорина. Двойничество с ундиной подчеркивает актуальность и двойного архетипа "анима/анимус", направленного на обретение половой идентичности. Необходимо подчеркнуть, что сама русалка-ундина являет собой классическое воплощение архетипа "тени", реализуемого в мифологии и фольклоре в приеме оборотничества или создании гротексных образов, сочетающих черты человека и животного, тем самым указывающим на присутствие дочеловеческого, звериного начала в человеке. Кроме того, трикстер, выступающий тенью культурного героя в аспекте юнговской индивидуации, может быть отождествлен с дочеловеческим, звериным началом в человеке, как правило, экстраполируемым в образе тотемического первопредка.

"...Все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное, складываются в фигуру "тени" – "анти-Я"", – так передает смысл этого архетипа С. С. Аверинцев, добавляя, что ""тень" – некий дьявол психического микрокосма" [1, с.130].

Последнее замечание особенно интересно, если имплицировать его на устойчивый интерес Лермонтова к физиогномике и френологии, популярных в интеллектуальной среде первой половины XIX века.

Появлением физиогномики на Западе (на Востоке существует своя традиция развития физиогномических изысканий) можно считать рассуждения Аристотеля о том, насколько величина лба показательна для установления темперамента животного ("История животных"), Аристотелю приписывается трактат "Физиогномика", написанный, скорее всего, его учениками.

Первая подробная работа по физиогномике – четырехтомные "Физиогномические фрагменты" Иоганна Гаспара Лафатера (1775-1778), наиболее полное издание которых осуществлено во Франции в 1820 году. "Суть же физиогномики Лафатера сводилась к следующему. Человек – существо животное, моральное и интеллектуальное, т. е. – вожделеющее, чувствующее и мыслящее. Эта природа человека выражается во всем его облике, поэтому в широком смысле слова физиогномика исследует всю морфологию человеческого организма. Так как наиболее выразительным зеркалом души человека является голова, то физиогномика может ограничиться изучением лица. Интеллектуальная жизнь выражена в строении черепа и лба, моральная – в строении лицевых мышц, в очертании носа и щек, животные черты отражают линии рта и

подбородка. Центр лица, его главная деталь – глаза, с окружающими их нервами и мышцами. Таким образом, лицо делится как бы на этажи, соответственно трем основным элементам, составляющим главную сущность каждого. Физиогномика изучает лицо в покое. В движении и волнении его изучает патогномика", – указывает А. К. Богданов [22, с. 82].

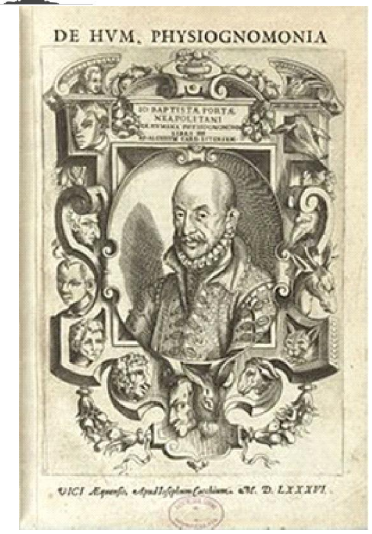
Лафатер состоял в переписке с Н. М. Карамзиным, который выступил популяризатором учения Лафатера в России. Лафатер был дружен с Гете и дал ему такую характеристику: "Гений Гете в особенности явствует из его носа, который знаменует продуктивность, вкус и любовь, словом, поэзию" [22, с. 90]. Гете увлекся его теорией и сам начал изучать (довольно поверхностно) черепа людей и животных. Не дождавшись научных объяснений физиогномики, он стал говорить о Лафатере как об очень добром человеке, но подверженном огромным заблуждениям. Сам Гете, пройдя курс физиогномии, сравнивал Лафатера с журавлем.

По Лафатеру, у Фридриха Барбароссы глаза гения, складки лица выражают досаду человека, не могущего вырваться из-под гнета мелких обстоятельств. Для скупцов и сластолюбцев характерна выпяченная нижняя губа. У Игнатия Лойолы, бывшего сперва воином, затем – основателем ордена иезуитов, воинственность видна в остром контуре лица и губ, а иезуитство проявляется в "вынюхивающем носе" и в лицемерно полуопущенных веках. "Эти замечания, вкупе с соображениями относительно темпераментов, "национальных" физиономий увлекательны и интересны, но научной ценности при отсутствии научных методов наблюдений не имеют", – обобщает А. К. Богданов [22, с. 93].

Одним из направлений в физиогномике было сопоставление человеческих лиц и образов тех или иных животных (реже растений), что наглядно иллюстрировало особенности темперамента и наклонности человека.

В период Возрождения итальянский художник Джованни Баттиста делла Порта создает труд, в котором предлагает систематизацию эмоциональных состояний человека, а также иллюстрации аналогий облика человека и животного ("О человеческой физиогномике", 1586), обложка представлена на рисунке ниже.

В 1698 году Шарль Лебрен предпринял попытку установить соответствие человеческих типов с видами животных, чтобы показать, как можно наглядно передать в живописи человеческие эмоции. Труд



Обложка труда Джованни Баттиста делла Порта. "De humana physiognomica" ("О человеческой физиогномике", 1586)

Лебрена назывался "Метод обучения отображения страсти в живописи".

Четвертый раздел труда Лафатера "Физиогномические фрагменты" (1775-1778, русский перевод – 1817) посвящен сравнению типов людей и видов животных.

Лафатер, производя сравнение облика человека и животного, проводит анализ анимальности: соотношения пропорций черт животного и человека в том или ином человеческом облике. Причем такая тенденция возникла задолго до Лафатера. Родоначальник физиогномики Аристотель указывал, что толстый и мясистый, как у быка, нос означает лень; тупой и с широкими ноздрями, как у свиньи, – лень и хитрость под видом глупости; острый, как у собаки, – холерический темперамент; вздернутый, как у воробья, – неосторожность и суетливость; торчащий, как у вороны, – наглость и жадность. Художник итальянского Возрождения Порта в лице философа

Иллюстрация из труда Лебрена, представляющая человека-попугая и человека-льва

Платона уловил сходство с физиономией умной охотничьей собаки. По этой традиции знаменитого дипломата Талейрана сравнивали с лисой; у кровожадного Робеспьера находили в лице нечто тигриное, а старые аристократы времен Людовика XIV были, как уверяют, похожи на благородных дворцовых гончих. Позже, производя свои сравнительные зарисовки, Лафатер подчеркивал, что по лицу можно читать, как по книге, только при этом лица меньше лгут.

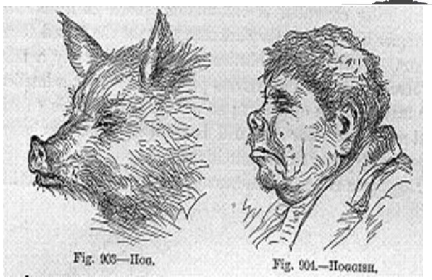
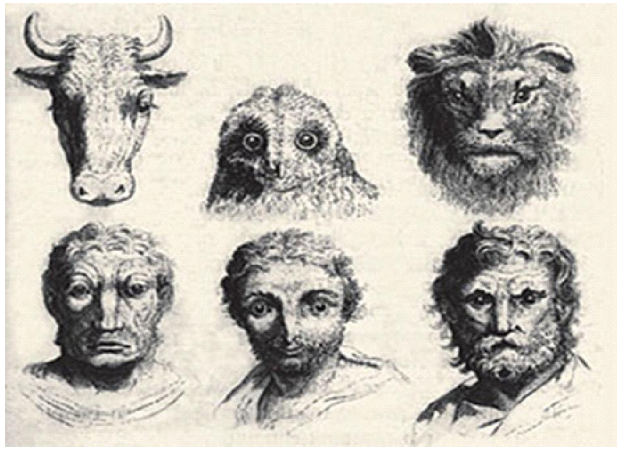


Иллюстрация аналогий между человеком и свиньей из Лафатера



Основные типы людей, соотнесенные Лафатером с животными и птицами

Физиогномика современными психологами оценивается достаточно противоречиво: как лженаука и как неоценимый источник значительного иллюстративного и фактического материала, собранного и систематизированного И. Г. Лафатером. Н. Д. Левитов [85] считает, что в физиогномике, несмотря на ряд заблуждений и произвольных допущений, содержалась правильная тенденция объяснять психическое, внутреннее физическим, внешним. Напротив, В. В. Мироненко [115] полагает, что физиогномика Лафатера полностью лишена научного

значения. Той же точки зрения придерживается и А. К. Богданов [22], однако такой авторитетный психолог, как В. Леви, в одной из последних монографий "Я и мы" (М., 2009) отводит целую главу анализу физиогномики Лафатера ("Журавль-лицевид. Очерк психографии И. Г. Лафатера") [81]. Другие современные психологи: И. Щеголев [189], Б. Хигир [179], Ф. Томас [162] – также стремятся рациональные начала, сформулированные в физиогномике Лафатера относительно выраженности черт характера и темперамента во внешнем облике человека, интегрировать к современным способам идентификации особенностей личности.

Однако будучи спроецированной на теорию архетипов физиогномика как способ наглядной демонстрации присутствия архетипа "тени", дочеловеческого начала в человеке может получить научное обоснование, но не из медицины и генетики, а из области мифологии и аналитической психологии, основывающейся на концепции Юнга. А. Ф. Лосев замечал: "…что-нибудь же значит, один московский ученый вполне похож на сову, другой на белку, третий на мышонка, четвертый на свинью, пятый на осла, шестой на обезьяну… Да и как еще иначе я могу узнать чужую душу, как не через ее тело?" [93, с.460]. Дистанцируясь от мифологической архаики, тотемические представления нашли выражение в оборотничестве, которое базировалось на установлении сходства телесного или внутреннего между тем или иным животным (для мужчины чаще – волком, для женщины – кошкой) и человеком, способным в него перевоплощаться. Сами же тотемы наделялись амбивалентными чертами, манифестирующими начало человеческое и звериное.

Идентификация культурного героя в трикстере и наоборот обнаруживается и в подробностях обряда инициации, в котором фигурируют маски животных и тотемических первопредков [107, с.107]. В "Саге о Вельсунгах" в процессе воинского посвящения Синфьетли отец и сын надевают волчьи шкуры и становятся волками [113, с.287], а затем возвращаются к человеческому облику. Центральная мифотворящая пара "трикстер – культурный герой", взаимодействие участников которой обеспечивает развитие и обновление мира по мере дистанцирования от первоначального времени творения, сублимируется в этапы становления личности, идентифицируемые в обряде инициации и обнаруживаемые в поздних культурах, согласно концепции индивидуации Юнга. Отождествление культурного героя и трикстера, актуализируемое мифологизмом художественной литературы, начиная с романтизма, устанавливается в процессе трансформации мифа в эпос, который, с одной стороны, отчуждается от мифа и ритуала, перенося сакральное в социальное, космогоническое в авантюрное, циклическое время мифа в осевое, линейное время эпоса, но при этом сохраняя тенденцию к предперсональности мифологического героя. Индикатором для установления архаической маркированности того или иного образа могут выступать и рецепции из физиогномических штудий, трудов И. Г. Лафатера, популярных в России, особенно в начале XIX века.

На протяжении XIX века, после того как в "Письмах русского путешественника" Карамзин открыл для России Лафатера, описав и его труды, и его мысли, и собственную встречу со знаменитым физиогномистом, русские писатели испытывали интерес к физиогномике. Известна заинтересованность физиогномикой, обнаруженная у А. С. Пушкина. С. М. Громбах указывал на обоснованность интереса Пушкина к френологии Гааля, подчеркивая, что "несмотря на наивность системы Гааля и на насмешки, которым она подвергалась впоследствии, нужно признать, что это была – пусть не имеющая научной основы, но все же прогрессивная – попытка локализовать мозговое представительство психических функций, сочетающаяся с естественным для той эпохи убеждением, что эта локализация должна иметь внешнее выражение в форме вместилища мозга – черепа" [41, с.59]. Прямые ссылки на Лафатера и френолога Гааля есть и в художественных произведениях и письмах М. Ю. Лермонтова.

Описывая портрет alter ego Печорина, героя раннего романа "Княгиня Лиговская", Лермонтов упоминает Лафатера: "Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то... В заключение портрета скажу, что он назывался Григорий Александрович Печорин, а между родными просто Жорж, на французский лад, и что притом ему было двадцать три года" [87, т.2, с.508]. О том, что интерес к физиогномике Лермонтов не утратил и позже, свидетельствует письмо к А. И. Бибикову (февраль, 1841), в котором автор сообщает адресату: "Покупаю для нашего общего обихода Лафатера и Гааля и множество других книг…" [86]. Хронологическая дистанция, отделяющая роман "Княгиня Лиговская" от письма к А. И. Бибикову (1841), высту-

пает убедительным доказательством того факта, что интерес Лермонтова к физиогномике и френологии с течением времени не ослабевал. Более того, парафразом утверждения Лафатера, что по лицам можно читать так же, как по книгам, только лица реже лгут, выглядит фраза Печорина в "Фаталисте", сказанная по поводу близкой смерти Вулича: "...я читал печать смерти на бледном лице его..." [87, т.2, с.714].

В статье Б. А. Нахапетова "Образ доктора Вернера из романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" как объект психологического экспериментирования" дан чрезвычайно интересный анализ портрета Вернера в контексте френологических изысканий [135]. Основой для проведения аналогий между образом Вернера и френологическими характеристиками человеческих типов, темпераментов и характеров по форме и особенностям черепа абсолютно закономерно избран портрет Вернера. При этом исследователь подчеркивает: "Внешний облик доктора Вернера обрисован Лермонтовым с выразительностью, уступающей лишь портрету самого Печорина" [135].

Важность портретной характеристики персонажа не подлежит сомнению при выборе любого метода литературоведческого анализа. Но именно портрет выступает основой для анализа аналогий между физиогномическими характеристиками, основанными в первую очередь на анализе особенностей лица человека как выражающих особенности характера, темперамента, психологии конкретного индивидуума, и характером литературного героя, одним из средств выявления которого выступает портрет героя.

Известный лермонтовед, автор одного из самых обстоятельных комментариев к роману, который сейчас уже принадлежит к академической литературоведческой классике, В. А. Мануйлов писал по этому поводу: "Таких детальных психофизиологических портретов до Лермонтова в русской литературе не было. Портреты Карамзина и Пушкина... не представляют такого развернутого анализа внешности героя и его внутреннего содержания, как это удалось Лермонтову в портрете Печорина. Никого из героев своего романа он не описал так подробно, как Печорина; это описание сделано с обстоятельностью наблюдателя-клинициста, владеющего научным методом. У Лермонтова был свой метод. На него он намекает, говоря "мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях" [103, с.136] .

Портрет Печорина играет роль композиционного центра в главе "Максимыч Максимыч". Немаловажно отметить, что читатель видит

Печорина глазами рассказчика, странствующего офицера, который подчеркивает свою субъективность, которая однако не отменяет его наблюдательности и образованности. Время действия романа приостанавливается, несколько раз лакей докладывает о том, что лошади готовы, но Печорин, погруженный в раздумье, медлит с отъездом. Пауза в развитии действия дает возможность рассказчику создать психологический портрет персонажа: "Теперь я должен нарисовать его портрет.

Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. *Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, – верный признак некоторой скрытности характера.* Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо" [87, т.2, с.620].

Обратим внимание, что первое указание сделано не на сословную или же типологически общую черту (аристократизм, "порядочные люди"), а на черты сугубо индивидуальные – маленькую белую руку с очень худыми пальцами и небрежную походку. Причем именно особенности походки заставляют исследователя сделать выводы об особенностях характера. Описывая различные характеризующие человека типы походки, Лафатер выделил между прочим такой тип: "А этот, у которого руки недвижно висят вдоль тела, пока ноги идут – скрытен, неискренен, двулик, втайне тосклив и, при немалых амбициях, презирает и других людей, и себя, ни во что не верит..." [81].

Как знатока физиогномики, рассказчика приковывают глаза Печорина, которым дается особенно подробная характеристика: "Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! – Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак – или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. *Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском,* если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: *то*

был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен" [87, т.2, с.620].

Глаза в физиогномике назывались окнами души, тип глаз красноречиво указывал на темперамент человека и особенности его характера. Считалось, что считывание лица человека нужно начинать именно с его глаз. В европейской физиогномии особое значение придавалось цвету, форме и глубине глаз. Только в случае глаз тигра Лафатер обращается к такому характеризующему качеству, как блеск. Глаза, похожие на глаза Печорина, с приспущенными ресницами, не смеющиеся вместе с человеком, во-первых, указывают на утонченность натуры (их поздние последователи Лафатера называли глазами Феникса, любопытно, что умерший еще до публикации своего "Журнала" Печорин как Феникс оживает из пепла, когда рассказчик публикует его записки), во-вторых, блеск глаз указывал на их принадлежность человеку тигриного типа. Глаза тигра, на сходство героя с которым указано в черновике романа, это глаза с холодным блеском, закругленные, слегка удлиненные. В физиогномике Китая и Японии такие глаза с живым блеском идентифицируются как глаза дракона, при этом подчеркивается, что эти глаза принадлежат людям властолюбивым и скрытным. Мужчина, рожденный в год Дракона, должен стать самураем или правителем. Блеск глаз Печорина охарактеризован через эпитет "фосфорический", красноречивую метафору "блеск холодной стали". Блеск глаз как будто сразу указывает на храбрость и холодный расчет умелого, мудрого воина, недаром избрана метафора, вызывающая ассоциации с блеском оружия ("блеск холодной стали").

Блеск глаз Печорина отмечает не только наблюдательный рассказчик. Перед дуэлью, изменив ее условия так, что один из участников поединка непременно будет убит, потому что, даже получив легкую рану, непременно сорвется в пропасть, Печорин дает доктору ощупать пульс. Вернер замечает: "О-го! Лихорадочный!.. но на лице ничего не заметно… *только глаза у вас блестят ярче обыкновенного*" [87, т.2, с.700]. Из слов доктора очевидно, что блеск этим глазам присущ постоянно, именно этот блеск выступает их характеризующим качеством, а не цвет или форма. Обратим внимание на то, что, например, благовоспитанная Мери отмечает вовсе не блеск глаз Печорина: "Кто этот господин, у которого такой неприятный, тяжелый взгляд?", т. е. акцентирует замеченные рассказчиком проницательность и тяжесть взгляда героя. Мери больше смотрит на свое отражение в глазах Печорина, чем в его собственные глаза, как в зеркало его души, поэтому обращает внимание на возможный нескромный вопрос, который, как замечает рассказчик, содержится во взгляде героя. Мери оценивает именно взгляд, а не сами глаза. Вернер смотрит в глаза, чтобы понять Печорина, поэтому видит их постоянный блеск, отмеченный и рассказчиком. Сам Печорин говорит о себе: "…глаза горят…" [87, т.2, с.656].

Люди с глазами тигра в физиогномике – храбрецы, воины и военные, не знающие страха, никогда не отступающие, но при этом взвешенно действующие, нацеленные на победу, а не на демонстрацию храбрости. Печорин, вспоминая, каков Грушницкий "в деле", замечает: "Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он машет шашкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость!" [87, т.2, с.640]. Тигр, как и все хищники, перед прыжком прищуривается, как будто прицеливается перед тем, как нанести решающий удар. Глаза Печорина слегка прикрыты ресницами. Именно так, совместив холодный расчет с отчаянной храбростью, ведет себя Печорин во время дуэли, сначала подставив себя под пулю, а потом добившись права на полноценный ответный выстрел, причем с условием, требующим от было отказавшегося капитана тех же качеств: "Хорошо, если так, то мы с вами будем стреляться на тех же условиях" [87, т.2, с.703].

Отметим, что глаза Бэлы сравниваются с глазами "горной серны" [87, т. 2, с.589], и хотя Казбич в своей знаменитой песне поет:

Много красавиц в аулах у нас,
Звезды сияют во мраке их глаз… [87, т.2, с.592], –

о блеске глаз Бэлы ничего не говорится, а вот то, что "большие глаза потускнели" [87, т.2, с.608], когда Печорин к ней охладел, Максим Максимыч замечает. У Мери, как замечает Печорин, "бархатные глаза …нижние и верхние ресницы так длинны, что лучи солнца не отражаются в ее зрачках. Я люблю эти глаза без блеска: они так мягки, они будто бы тебя гладят…" [87, т.2, с.642]. Зато как "неподвижные, огненные" охарактеризованы глаза Казбича, наблюдающего за Бэлой [87, т.2, с.589]. Двойник Печорина – Казбич, соответствующий архетипи-

ческому началу "тени" в личности Печорина, наделен такими же блестящими глазами. "Магнетической властью" наделены глаза девушки-контрабандистки в главе "Тамань", причем если взгляд Печорина оставляет впечатление вопроса, то ее глаза "как будто бы ждали вопроса" [87, т.2, с.632]. Но магнетический не означает блестящий, напротив: "магнетическими глазками" названы бархатные глаза Мери, лишенные блеска [87, т.2, с.651]. Признак блеска глаз выступает способом выделить сходство и различие не столько в характерах героев, сколько в их взаимном комментировании: сходство глаз Казбича и Печорина усиливает начало двойничества, акцентирует присущую Печорину темную, доцивилизованную и даже глубже тотемно-дочеловеческую сторону личности, которая, однако, не только не выступает изжитой, но порой обнаруживает себя как доминирующая в поступках и поведении героя.

Обратим внимание на постоянный контраст внешности героя и его состояния (перед дуэлью), внешности героя и его внутреннего возраста ("А смешно подумать, что на вид я еще мальчик…", – так Печорин характеризует себя сам [87, т.2, с.656], странствующий офицер-рассказчик сначала дает ему не более двадцати трех лет, но потом готов дать все тридцать), храбрости и женственности ("его кожа имела какую-то женскую нежность," – отмечает рассказчик, сравнивая сидящего Печорина с "бальзаковой тридцатилетней кокеткой" [87, т.2, с.620]), волос и бровей (светлые волосы, а усы и брови черные), небрежной и ленивой походки и неподвижных при этом рук – все это в контексте мифологических аналогий как раз указывает на трикстера, внутренняя противоречивость которого находит выражение в конфликтности его телесного состава. Таким образом, зооморфные черты трикстера дополняются противоречивостью его телесного состава, который не целостен уже потому, что сочетает черты человека и животного (реже – человека и растения), но, даже обретя человеческий облик, трикстер не избавляется от своей противоречивости: зооморфное начало принимает не буквальное, а метафорическое выражение.

Сравнение Печорина с тигром, оставшееся за пределами завершенного варианта романа, как выражение тенденции к адаптации физиогномики к созданию образа героя, не единично. Причем в самом романе есть не менее, а, пожалуй, даже более красноречивые метафоры. Максим Максимыч, описывая знаменитую лошадь Казбича, прибегает к такой метафоре: "Недаром ему завидовали все наездники и не раз пытались ее украсть, только не удавалось. Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная, как смоль, ноги – струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы…" [87, т.2, с.589]. Метафора "женщина – прекрасная породистая лошадь" присутствует и в "Журнале Печорина": Грушницкий, выслушав из уст Печорина дифирамб чудесным глазам Мери, завершившийся вопросом о том, а белы ли у нее зубы, с негодованием воскликнет: "Ты говоришь об хорошенькой женщине, как об английской лошади!" [87, т.2, с.642]. Тоскующий о лошади Казбича Азамат переживает нечто похожее на любовное томление, именно так описывает состояние Азамата Максим Максимыч: "Засверкали глазенки у татарчонка, а Печорин будто не замечает; я заговорю о другом, а он, смотришь, тотчас собьет разговор на лошадь Казбича. Эта история продолжалась всякий раз, как приезжал Азамат. Недели три спустя стал я замечать, что Азамат бледнеет и сохнет, как бывает от любви в романах-с" [87, т.2, с.594]. Сравнение с лошадью прекрасной невесты присутствует и в песне Казбича, которой он ответил на предложение Азамата, готового отдать сестру за коня:

Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены… [87, т.2, с.592].

Сходные метафоры избраны для характеристик лошади Казбича и Бэлы.

О лошади Казбича говорится: "Дня через четыре приезжает Азамат в крепость. По обыкновению, он зашел к Григорью Александровичу, который его всегда кормил лакомствами. Я был тут. Зашел разговор о лошадях, и Печорин начал расхваливать лошадь Казбича: уж такая-то она резвая, красивая, *словно серна,* – ну, просто, по его словам, этакой и в целом мире нет" [87, т.2, с.591]. О Бэле Печорин говорит: "Она за этой дверью; только я сам нынче напрасно хотел ее видеть; сидит в углу, закутавшись в покрывало, не говорит и не смотрит: пуглива, *как дикая серна*" [87, т.2, с.597].

Любопытно, что сравнения с лошадью, причем в том направлении выявления благородства и идентифицирующих его признаков, что и случае метафоры "Мери – английская лошадь", не избежал и сам Печорин: если сравнение с тигром осталось в черновиках романа, то сравнение с лошадью вошло в окончательный вариант произведения: "Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные –

признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади" [87, т.2, с.620]. Великолепный конь Казбича воспринимается как его неотъемлемая принадлежность, конь и всадник образуют единое, нерасторжимое целое. Казбич рассказывает Азамату, как однажды конь спас его от преследователей-казаков, как, желая спасти коня, перепрыгнувшего через пропасть, сам Казбич прыгнул в овраг, как слышал русских, пытавшихся накинуть аркан на шею коню, и как он во мраке узнал голос Карагеза, своего товарища. Между прочим, в этом рассказе Казбич сообщает и том, как, спасаясь от погони, он "в первый раз оскорбил коня ударом плети" [87, т.2, с.590]. Очевидно, что конь – боевой товарищ – заслуживает отношения как равный, а не как слуга или раб. Казбич прекрасно чувствует это, вспоминая о первом и, наверное, последнем ударе плетью, который он нанес коню во время бегства от погони, как об оскорблении.

В архаических эпосах, равно как и в ближайшем наследнике – эпосе героическом, выбор коня, достойного героя, равно как оружия, – важнейший этап его инициации, поскольку герою предназначен особый конь, которого только он может укротить или распознать. Знаменитым коням и мечам, как верным боевым товарищам, герои раздавали имена: меч Роланда звался Дюрандаль (Твердый), а меч Карла Великого – Жуайез (Радужный) ("Песнь о Роланде"), знаменитые мечи Сида, которые он требует вернуть во время кортесов, носили имена Тисона и Колада ("Песнь о Сиде"); меч Зигфрида под названием Бальмунг после смерти героя забрал его убийца Хаген ("Песнь о Нибелунгах"). В рукоятях мечей Роланда и Карла Великого были заключены святые мощи, сообщающие им особую крепость. О. И. Федотов, указывает, что так относились к мечу монахи-крестоносцы, "привычно отождествлявшие меч с крестом, один из лучей которого длиннее трех остальных, воспринимавшие его как символ силы, порядка и несокрушимой власти христианского императора" [168, с.71].

Конь и всадник составляли в бою единое целое, конь нередко был лучшим другом и помощником в бою. Если обратиться к эпосу, то особое отношение к боевым коням продемонстрируют те имена, которыми их наделяли рыцари: конь Роланда – Вельянтиф (Недремлющий), но конь Сида – Бабьека (Дуралей) – получил такое имя потому, что был очень неказистым жеребенком, когда герой его выбрал, как и богатырский конь Ильи Муромца, и только истинный герой смог рассмотреть великолепного скакуна, а вот конь Ганелона-предателя носит вполне нейтральное имя – Ташбрюн (Коричневый в яблоках), вспомним пародийную кличку Росинант (Кляча), которую получает конь Дон Кихота, и не менее пародийное обращение к нему знаменитой Бабьеки Сида. Королевского коня – Серого из Махи – лучшего из лучших, не покорившегося больше никому, выбирает Кухулин (кельтские саги).

Казбич мстит за потерю коня так же, как мстил за потерю родственника, отсутствие знаменитого Карагеза подводит его в решительную минуту. Карагез – конь Казбича – исключительный, лучший из лучших. Казбич не сравнивается с собственным конем только потому, что он и его конь – нерасторжимое целое. Максим Максимыч, называя Казбича разбойником, его чудесного коня характеризует тоже как "разбойничью лошадь" [87, т.2,с.589]. При этом Казбич – теневой двойник Печорина, таким образом, конь – часть архетипа "тени", бессознательно присутствующего в человеке дочеловеческого начала.

Двойник Печорина Казбич получает сравнение с животным, родственным печоринскому тигру: "Нет! Урус яман, яман! – заревел он и опрометью бросился вон, как дикий барс", – так описывается Казбич, бросившийся вслед за украденным Карагезом [87, т.2, с.595]. Казбич, напавший на отца Бэлы, сравнивается с дикой кошкой: "как вдруг Казбич, будто кошка, нырнул из-за куста, прыг сзади его на лошадь, ударом кинжала свалил его наземь, схватил поводья – и был таков…" [87, т.2, с.600]. Когда Казбич похищает Бэлу, через прямую анималистическую метафору он не характеризуется, но она присутствует опосредованно, и при этом самым выразительным образом: "Вот Казбич подкрался, – цап-царап ее, зажал рот и потащил в кусты, а там вскочил на коня, да и тягу". Похитив Бэлу и смертельно ее ранив, Казбич "по кустарникам, будто кошка, карабкался на утес" [87, т.2, с.611]. Максим Максимыч вспоминает, что Казбич "ловок-то был, как бес…" [87, т.2, с.589]. Кстати, с кошкой сравнивается еще одно существо, не менее враждебное Печорину, чем Казбич, – девушка-контрабандистка в главе "Тамань". С ней Печорин вступает в борьбу во враждебной кошачьим среде: как кошка девушка характеризуется в лодке, когда пытается сбросить Печорина в воду: "Хочу ее оттолкнуть от себя – она как кошка вцепилась в мою одежду…" [87, т.2, с.635]. В этом же эпизоде натура девушки названа "змеиной", будто бы девушка-ундина (противоположность человеку, чья родная стихия – вода, а не земля, чья речь – это песня, а рассказ о себе – череда загадок) сосредоточивает в

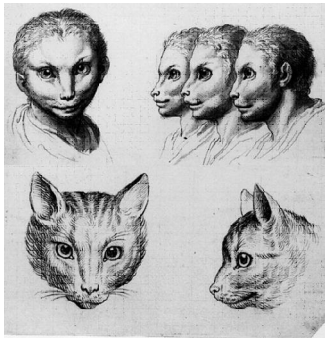
себе начала искушения (змея) и хищника (кошка) как враждебные человеку. Поцелуй ее "влажен" и из объятий Печорина она ускользает, "как змея" [87, т. 2, с. 634]. Печорина она втягивает в борьбу за жизнь на своей территории – в открытом море, в лодке, далеко от берега. Дважды в романе Максим Максимыч сравнивает Казбича с бесом, а ведь именно кот, черный козел и свинья могли служить вместилищем беса или дьявола, и именно свинью сначала зарубил обезумевший казак в главе "Фаталист". Женщина-ведьма держала кошку и сама превращалась в кошку в особые дни. При этом тот же ловкий Казбич дважды сравнивается с кошкой, именно с кошкой, а не с котом.

В контексте следующего юнговского архетипа – "anima / animus", указывающего на бессознательное присутствие начала противоположного пола в человеке, проходящем этапы индивидуации как этапы развития судьбы совпадение сравнений женских образов романа – Бэлы и Мери, чьи судьбы изменены после соприкосновения с Печориным, равно как и сравнение самого героя с лошадью, выступает чрезвычайно значимым с точки зрения конкретного маркирования архетипа через определенные художественные тропы. Индикатором присутствия архетипического начала "тени" выступает зооморфная метафора, направленная на дифференциацию героя через выявление особенностей его характера или через интеграцию его с другими героями в направлении общности архетипических начал, локализованных в области коллективного бессознательного, объединяющего отдельного индивидуума со всем родом человеческим, причем как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах.

Хотя "кошачья метафора", сравнение Печорина с тигром, осталась за пределами романа, кошачьи черты Печорину свойственны в полной мере: он передвигается бесшумно, что дает ему возможность услышать порой очень важные для себя сведения, например, об изменениях условий поединка с Грушницким, Печорин легко забирается на второй этаж, чтобы заглянуть в окно Мери, ему удается удержаться на узком горном уступе, даже когда пуля Грушницкого задела его колено, но при этом ловкий Печорин не умеет плавать и как все кошачьи не любит воду. Глава "Тамань" открывается лапидарным обобщением: "Я там чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить" [87, т. 2, с. 626]. При этом, правда, Печорин сравнивается с единственным из кошачьих – тигром, который любит купаться. Но таков был бенгальский тигр, а Лермонтов имел в виду, очевидно, иного тигра, которого на Кавказе иногда называли барсом. Именно тигры во времена Лермонтова еще водились в горах Кавказа (последний был уничтожен в тридцатые года XX века). Именно с этим тигром, называемым в поэме "пустынным барсом", вступает в бой Мцыри. Причем этот барс выступает двойником героя, родственной ему натурой.

Некоторые типы человеческих лиц в соотнесении с животными в иллюстрациях Лафатера

Лермонтовский тигр – кавказский и среднеазиатский (туранский) тигр. В грузинской народной поэзии этот тигр – дух гор и пещер, покровитель и страж подземного мира. Известен по знаменитой поэме Руставели, которая в свою очередь опирается на грузинскую старинную народную песню о битве юноши и тигра (барса), известную в 14-ти вариантах. Таким образом, сравнение Казбича с барсом фактически идентично сравнению с тигром, равно как и знаменитый барс, побежденный Мцыри и выступающий двойником



Люди кошачьего типа в иллюстрациях Лафатера

героя, воплощающим свободолюбивую, стихийно необузданную, природную сторону его натуры, тоже идентичен тигру. Более того, причастность в кавказском фольклоре тигра к миру низа – пещер, подземному миру, недвусмысленно указывает на его хтоническую природу. При этом сравнение с тигром характеризует темное, разрушительное, стихийное, доцивилизованное начало в личности Печорина, соотносимое с его демоническим двойником – разбойником и убийцей Казбичем, с деяниями Печорина как искусителя трикстера, направленными на стирание границ между цивилизацией и дикостью ("Бэла"), законом и беззаконием ("Тамань"), жизнью и смертью ("Княжна Мери", "Фаталист"). Таким образом, мифологическая семантика тигра в кавказском фольклоре не только не противоречит, но и подтверждает выводы о значении и функциях архетипического начала "тени", с присущим ему внешним выражением через зооморфную метафору, в личности Печорина.

Зооморфная метафора "Печорин – тигр", таким образом, функционально и семантически чрезвычайно насыщена, хотя и не вошла в окончательный текст романа, поэтому любопытно проследить ее анализ в современных психологии и физиогномике. Современный психолог В. Леви, создавая свою характеристику психологических типов, обращается именно к физиогномике Лафатера, причем к самому противоречивому ее разделу – анималистическому. Развивая характеристику кошачьего типа человека (который в том числе похож и на тигра), психолог приводит такое обобщение: "...перед нами человек "кошачьего типа": внешне немного (или много) закрытый, корректный, сдержанный, суховатый; внутренне обостренно чувствительный и ранимый, иногда раздражительный и саркастичный, иногда тревожный и мнительный, а иной раз при, казалось бы, тонкой душевной организации оказывающийся эмоционально туповатым, парадоксально бесчувственным..." [81].

Современные последователи Лафатера Г. Дюрвиль и А. Дюрвиль, следуя наглядно-иллюстративному методу отца физиогномики Лафатера, создают такой облик, присущий человеку "кошачьего типа".

Кошачий тип, в их терминологии "меркурианский", исследователями охарактеризован так: "Волосы русые или каштановые. Лоб прямой, у нервных "меркурианцев" в морщинках. У тех типов, которых следует остерегаться, зрачок скрыт под верхним веком. Тонкий прямой нос, тонкие губы. Рассудительны, расчетливы, с прекрасным самообладанием во всех случаях жизни. Господствующая черта – не энергичность, а быстрый и проницательный ум. Они быстро схватывают суть ситуации и особенности новой среды, могут к ним приспособиться. Больше думают, чем делают. Не доведя идею до воплощения, заменяют одну идею другой, не дождавшись результатов. Артисты и эстеты" [51, с. 67].

Кошачий, или меркурианский, тип по Г.и А. Дюрвилям

Собственно весь сюжет романа, построенный на столкновении Печорина в каждой новой главе с новой человеческой средой, совпадает с характеристикой физиогномического типа в действии. В портрете Печорина подчеркнуты полуопущенные ресницы, скрывающие зрачок, указано, что "белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства" [87, т. 2, с. 620].

Кадр из фильма "Страницы "Журнала Печорина"" (ТВ, 1974).
Режиссер – Анатолий Эфрос. В роли Печорина Олег Даль (слева), в роли Грушницкого – Андрей Миронов (справа)

Если словесный портрет человека "кошачьего типа", его графический портрет сравнить с обликом одного из лучших исполнителей роли Печорина – Олега Даля, который, естественно, утверждался режиссером телефильма "Страницы "Журнала Печорина"" (1974) А. Эфросом на роль и по принципу сходства с тем сло-

весным портретом, который дан в романе Лермонтова, то нельзя не отметить поразительного сходства. Причем в первую очередь удивительным образом привлекающие внимание глаза экранного Печорина (в исполнении Олега Даля) соответствуют характеристике глаз человека кошачьего типа по физиогномическим характеристикам.

В контексте теории архетипов Юнга физиогномика получает вторую жизнь, поскольку с наглядной точностью расшифровывает наличие архетипа "тени" в структуре развивающейся человеческой личности ("недостроенного Я", К.-Г. Юнг). Архетип "тени" – это некая обратная, тотемная сторона "Я". Она наиболее глубоко укоренена в дочеловеческом прошлом человека. Юнг считал ее своеобразным наследием самых архаических форм жизни, как человеческой, так и дочеловеческой. Архетип "тени" по статусным характеристикам идентичен трикстеру как оппоненту культурного героя. Юнгианская "индивидуация" избирает исходным пунктом именно архетип "тени", обнажающий дочеловеческое, звериное, хаотическое начало в человеческой психике. Собственно архетип "тени" связывает персонажа нового мифа с трикстером. "Подойти к переживанию Тени необычайно трудно, – подчеркивает Юнг, – так как на первом плане оказывается уже не человек в его целостности" [199, с. 111]. Таким образом, в процессе "индивидуации" движение к высшим архетипам "мудрого старика / старухи", владеющих тайнами жизни и смерти, которым ведомы судьбы мира, начинается из дочеловеческого, докосмического состояния. Сама способность переживать при жизни качества, соотносимые с разными личностями и дочеловеческими формами органической и неорганической жизни, находится в коннотации с важнейшими признаками мифологического мышления, которые А. Ф. Лосевым были определены как принцип всеобщего отождествления – "все во всем" [94, с.185]. Свою мысль философ поясняет следующим образом: "...основной закон такого мышления есть оборотничество, т. е. возможность перетекания всего во все" [94, с.185]. А. Ф. Лосев, сопоставляя концепции ньютоновского и эйнштейновского пространства, утверждал, что именно пространство Эйнштейна "снова делает мыслимым оборотничество и вообще чудо" [93, с.408], поскольку человек существует в разных пространственных локусах и как оборотень в своей дочеловеческой ипостаси, и как человек. Именно это тяготение к единичности персонажа, присущее

мифу, имело стойкую тенденцию сохраняться в эпосе, выражаясь в приемах двойничества и оборотничества эпического героя.

Таким образом, если основными признаками архаического мифа выступали тождество означаемого и означающего, вымысла и правды, предперсональность героя и обратимость, цикличность времени, то в новом мифе восстановить в полной мере все качества архаического мифа не представляется возможным в первую очередь из-за исторической дистанции, отделяющей новый миф от архаического мифа и кардинального изменения самого сознания мифотворца. Однако, обращаясь к области подсознания, к его глубинным слоям, идентифицируемым с архаическими типами мышления и сознания, к творческому его выражению на языке архетипов, современный мифотворец воспроизводит общие закономерности и схемы архаического мышления. Сохраняя притяжение к архаическому мифу, новый миф стремится к некоторому инварианту одногеройности, обращаясь к приему двойничества, в первую очередь культурного героя и трикстера, вплоть до их полной взаимозаменяемости.

2.3. ОТНОШЕНИЕ ГЕРОЕВ К ЗОЛОТУ И СЕРЕБРУ КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ИХ ПРИЧАСТНОСТИ К СОЛЯРНОМУ/ЛУНАРНОМУ МИФУ

Анализ периодов ремифологизации культуры вообще и литературы, в частности, в XIX – XX веках (романтизм, модернизм, магический реализм) позволяет выделить следующую закономерность: мифы постархаической эпохи порождаются в результате конфликта сознания человека с мирозданием, как раз с тем инвариантом космогонии, который навязан ему конкретным историческим моментом и конкретными обстоятельствами. М. Элиаде указывает, что обращение к мифологическому идентифицируется в поведении современного человека, исходя из анализа его позиции ко времени [192, с.34]. Способами уйти от современной истории, жить в качественно ином темпоральном ритме, выпасть из течения времени, выступают, по мнению исследователя, два "отвлечения": чтение и зрелищные развлечения. А. Косарев порождающим миф параметром считает "бессознательное": "Там, где останавливается сознательное движение мысли, там она продолжает

двигаться бессознательно, неся с собой миф" [72, с.53]. Собственно, исследователь описывает внутренний механизм "отвлечения", возможность выпасть из хода времени, связанный с приостановкой работы сознания и самоосознания в конкретном социальном национальном, историческом и т.д. статусе: выход за пределы времени означает приобщение ко времени начала, к вечности, лишенной протекания. Таким образом, мифопорождающая ситуация в современной культуре вызвана конфликтом с существующим состоянием времени-пространства: так возникают христианские мифы, социальные утопии эпохи Возрождения и ремифологизация литературы романтиками и символистами. Мир, сотворенный фантазией художника или прозрением христианского пророка, находится в очевидной оппозиции к миру, лежащему за его пределами, в которых до приобщения к мистическому озарению или творческому трансу пребывает телесно-материально и сам творец этого мира, что осознается соответственно как испытание или как трагедия.

Современный мифолог Мирча Элиаде указывал на то, что черты архаического мышления мы, с одной стороны, распознаем в искусстве и религии архаических народов, с другой, – открываем в себе, обращаясь к глубинным этажам собственного сознания: архаические формы образности уже не просто выступают объектом внешнего изучения и осмысления, а должны вычитываться из глубин сознания современного человека, который может идентифицировать себя через архаический миф [193, с.39]. Мысль об этажности сознания выражает В.В. Налимов, рассматривающий неомифологизм, как способ конструирования модели мира, в том числе, художественной, по общим принципам и параметрам архаического, мифологического мышления. В монографии В.В. Налимова "Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности" [134] вдвигается теория уровней сознания, причем, два последних имеют сверхличностный, космический уровень, соотносимый с архетипами коллективного бессознательного. Открытие К.-Г. Юнгом архетипов коллективного бессознательного, равно как и современные исследования, утверждающие наличие этажей сознания, два из которых представляют общечеловеческий и дочеловеческий смысловые пласты в структуре сознания, позволяют идентифицировать глубинные архаические, мифологические смыслы в образной системе произведения, герой которого стремится выйти на уровень космического осмысления значения своей жизни, направляя свой философский поиск далее социально-исторической детерминированности своего характера.

В монографии Л.И. Вольперт "Лермонтов и литература Франции" (СПб., 2008) [32] именно таким путем осуществляется анализ творческого наследия М.Ю. Лермонтова в терминах современной поэтики: мифологизм писателя, проецируемый на архаические этажи сознания, в область архетипов, идентифицируется через концепцию романа, как жанра, предлагаемую Ф. Шлегелем, и через соотнесенность категорий добра и зла в философии и исследованиях по мифологии Ф.В. Шеллинга, а к неомифологическим идеям лермонтовской эпохи исследовательница относит "апологетический" наполеоновский миф, "революционно-освободительный" миф об Андрее Шенье, а также романтические интерпретации мифа о падшем ангеле [32, с.106]. Мифологическая рефлексия художественного мышления Лермонтова, таким образом, направлена и на глубинный архаический пласт культуры, доперсонажный, не в полной мере выделяемый из действительности, и на мифы Нового времени, идентифицирующие персонаж и обстоятельства, в которых обнаруживает себя личность персонажа. Наш исследовательский интерес будет направлен на идентификацию первого уровня мифопоэтической рефлексии и способов его манифестации в образной системе романа "Герой нашего времени".

Дифференцируя миф архаический и миф современный, мы обращались к термину "постархаический миф", тем самым подчеркивая его нетождественность мифу космической стадии. При этом данный термин применяется равно и к мифам, смоделированным мифотворцами XX века по образцам архаических, и к мифологической рефлексии, свойственной роману М.Ю. Лермонтова и выявляемой только в ходе мифопоэтического раскодирования значения образов романа. Вместе с тем, создание постархаического мифа как на уровне идентификации скрытых в подтексте отдельных мифологических смыслов, так и на уровне целостной космогонической картины, созданной в новом мифе, отвечает двум основным тенденциям, определяющим специфику архаического мифа, предперсональности героя и цикличности времени. Обращение времени в цикл означает в применении к судьбе отдельного человека гарантированную возможность обретения бессмертия. Собственно уже в "Герое нашего времени" смерть прота-

гониста, приходящаяся на середину романа, декларирует идею смерти материи, но бессмертия сознания, отраженного в тексте, точнее, сам текст романа и есть явленное в слове сознание героя, таким образом, мысль героя, повествование, которое он сам ведет о событиях своей жизни, ставят под сомнение, отменяют в романном пространстве его смерть.

В предисловии автора-рассказчика к журналу Печорина в первую очередь сообщается: "Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить имя над чужим произведением." Парадокс, связанный с радостным чувством, испытанным при известии о человеческой смерти, усиливается семиотическим противоречием, когда герой, о смерти которого только что сообщили, в следующих главах романа представлен, как живой человек, который действует и рассуждает в "Журнале", публикуемом рассказчиком. Известие о смерти героя, кроме того, отделяет те главы в романе, которые написаны от лица рассказчиков, от глав, написанных от первого лица, самим героем, то есть смерть героя дает возможность услышать его монолог от первого лица, увидеть человека и действительность его глазами, таким образом смерть парадоксальным образом дает возможность увидеть живого героя и услышать его рассказ о событиях и рассуждения о назначении человека. Кроме того, возможность увидеть внутренний мир героя читателем приобретается тогда, когда эта возможность в реальном времени уже утрачена – герой умер. Но время романа не синхронизовано со временем внешним, оно течет по законам романного повествования, подчиняясь логике раскрытия смысла. Действие романа "Герой нашего времени" в соответствии с ахронной композицией произведения и инверсией дня и ночи, начинается на закате солнца, осенью: "Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину": день и год заканчиваются, в то время как действие романа начинается. Ритм человеческой судьбы разобщен с ритмом жизни Вселенной, человек разобщен с гармонией мироздания, как и с обществом и с самим собой. Таким образом, ставятся под сомнение не только нравственные ориентиры, но пространственно-временная картина мира, способы организации его хронотопа. В этом контексте особое значение приобретают маркеры времен года, дня и ночи, как прямо их называющие, так и опосредованно на них указывающие через об-

разы дневного и ночных светил (солнца, луны и звезд), равно как и к их семантическим характеристикам, в числе которых узуальным, имеющим статус метатезы и субститута, в качестве которых выступают определения "золотой" и "серебряный", соотносимые соответственно с днем и ночью, солнцем и луной, семиотическими обозначениями пространственных ориентиров "верха" и "низа", востока и запада, то есть выступающих в роли указателей семантических ориентиров вертикальной и горизонтальной проекций мира.

На протяжении всего действия романа, во всех его главах сохраняется семантика золота как признака верха или указателя верха, а серебра – как маркера низа. В начале повести "Бэла" при описании Койшаурской долины верх обозначен таким образом: "а там высоко-высоко золотая бахрома снегов", а низ таким – "внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею." Причем, образ реки, петляющей по дну ущелья, подобно серебряной нити, – устойчивая метафора в романе: "под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями…" Кроме того, в горизонтальной проекции признак золота маркирует восток и восход солнца: "…на востоке все было так ясно и золотисто…" – отмечает рассказчик, поднявшись вместе с Максимом Максимычем на вершину Гуд-горы. К пространственным приметам, характеризуемым через признак золота, добавляются временные: золото и ясность – приметы утра и восхода. В главе "Максим Максимыч" утро, наступившее после приезда героев в город, описано так: "Утро было свежее, но прекрасное. Золотые облака громоздились на горах, как новый ряд воздушных гор…" Путь к месту дуэли Печорина и Грушницкого показан через контраст образов верха и низа, семантически связанных (по условиям дуэли) с жизнью и смертью: удержаться на утесе, на высоте, значит остаться в живых, упасть с утеса вниз, в пропасть – означает умереть. Печорин в начале пути отмечает, как "молодой день золотил вершины гор", а затем замечает "золотой туман" на вершинах гор, когда поднимается на площадку. При этом героев, поднимающихся наверх, к месту дуэли, внизу осыпает роса – "серебряный дождь": "густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем". Семантика признака "серебряный" включает, таким образом, не только указание на низа в вертикальной проекции карти-

ны мира, но выступает знаком присутствия водной стихии (реки, дождя), а смысловой объем "золотого", включает как указание на верх в той же проекции, так выступает знаком актуализации стихии воздушной, которая однако может восприниматься и одновременно твердь небесная – золотым цветом рисуется в романе новый ряд воздушных гор, образованных из облаков.

Пространственно-временные приметы, составляющие часть семантического объема признаков золота и серебра, таким образом, дополняются приметами витальными и онтологическими. Кроме того, в главе "Бэла" золотой и серебряный служат признаками, характеризующими свой и чужой мир, мир русских и мир горцев. Бэла, исполняя комплимент Печорину, поет, что у него галуны золотые, а у молодых джигитов "кафтаны серебром вышиты". В самом деле, в романе сообщается, что одежда у Казбича была разодранной, но оружие – "в серебре". Азамат, предлагая Казбичу сестру в обмен на его знаменитого коня, расписывает ее достоинства, в том числе упоминая о том, как "она вышивает золотом". Казбич в ответ поет песню, в которой говорится о том, что "золото купит четыре жены". Признак наличия золота или "золотой", как качество, равно характеризующее и Печорина и Бэлу (которую можно купить за золото, которая вышивает золотом), относит их к одному миру, противопоставленному миру Казбича. Причем, любопытно, что если Бэлу можно купить за золото, то жизнь Казбича – за серебряную монету: когда Максим Максимыч и Бэла видят из крепости всадника, танцующего на коне, в котором Бэла с ужасом узнает Казбича, штабс-капитан, обращается к часовому с просьбой: "…осмотри ружье да ссади мне этого молодца, – получишь рубль серебром". Казбич сравнивается в романе то с "диким барсом" (как "дикий барс" Казбич выскочил от Максимам Максимыча, когда почувствовал, что его Карагез украден), то с кошкой ("Казбич, будто кошка, нырнул из-за куста…", "Казбич, бросив ружье, по кустарникам, точно кошка, карабкался на утес…"). Когда Казбич следит за поющей Бэлой, то Максим Максимыч характеризует его глаза, как "неподвижные, огненные". Сравнение Казбича с ночными хищными животными (кошкой, барсом), равно, как его горящие в темноте глаза, наряду с владением серебром, выступают теми семантическими характеристиками, которые относят героя к нижнему, ночному миру. Позже Грушницкий следит за Мери "как хищный зверь", таким образом, в романе меняются обстоятельства и участники событий, но остается неизменным их расположение в любовном треугольнике и те признаки, которые их характеризуют и противопоставляют в аспекте принадлежности к своему и чужому, к враждебному или дружественному миру, ориентированному таким образом по отношению к герою-протагонисту. Однако перед смертью Бэла говорит о том, что в загробном мире ей не быть вместе с Печориным. И будто в подтверждение тому, что она принадлежит к тому же миру, что и Казбич, Максим Максимыч украшает гроб Бэлы серебряными галунами, которые Печорин когда-то купил для Бэлы: "я обил … гроб и украсил его черкесскими серебряными галунами, которых Григорий Александрович накупил для нее же". Отправляясь в последний путь, Бэла как будто возвращается в мир, к которому принадлежала ранее, мир от которого сама же отделила Печорина, одев его в золото и пропев, что он как тополь, между джигитами, но "только не расти, не цвести ему в нашем саду". Отношение к миру "чужому", наделяемому также в сосоветствии с логикой мифологического мышления признаками враждебности, мрака и потусторонности (в архаических мифах мир "чужого", находящийся за пределами освоенного, "своего" мира наделяется хтоническими чертами, населяющие его существа имеют искаженный человеческий или нечеловеческий облик и наделены способностями и возможностями, отличными от человеческих). При этом в романе "чужой мир" постоянно маркируется через владение или наделение серебром. Характерной деталью выступает то обстоятельство, что Максим Максимыч серебряными галунами украшает гроб Бэлы и, таким образом, именно серебро будет сопровождать ее в потустороннем мире. Кроме того, золото и серебро могут выступать субститутами оппозиции "мужское-женское". Современный исследователь солярных мифов У. Олкотт в монографии "Мифы о солнце", систематизируя солярную мифологию разных народов, подчеркивает два основополагающих признака солярных и лунарных героев: во-первых, "в ранней истории всех народов мы видим, что Солнце и Луна считались антропоморфными существами" [5, с.29], во-вторых, Солнце и Луна противопоставлены друг другу не только по признаку светлого и темного времени суток, но и признаку половому, поэтому Солнце и Луна часто связаны брачными, реже – родственными узами, причем, Солнце чаще наделяется мускулинными чертами. Таким образом, солярное начало, выраженное через золото, выступает указателем на мужское начало, а серебро становится семантическим знаком феминности.

Как носитель солярного начала Печорин обладает золотом, то есть богатством. Максиму Максимычу он, описывая свою раннюю молодость, сообщает: "...я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги..." Азамат по указанию Печорина, который хотел таким образом пошутить, утащил лучшего козла из отцовского стада за червонец (какой бы червонец не имелся в виду – платиновый, который поступил в оборот в 1828 году и, таким образом, вполне мог быть в наличии у героя романа, или золотая монета достоинством в три рубля, собственно и называемая официально червонцем, семантика слова червонец восходит к названию особого сплава золота и меди употреблявшегося для чеканки монет, которые имели характерный красноватый (червонный) оттенок, из-за чего и получили такое название). Двадцать червонцев выступают ставкой в пари на жизнь и смерть с Вуличем в главе "Фаталист"и переходят от проигравшего Печорина в карман Вулича. Любопытна маркированность Печорина через золото, а не серебро, владение его именно золотом: признак не называется, но Печорин предлагает червонцы сначала Азамату, потом Вуличу, а поскольку Максим Максимыч владеет серебряной монетой, более скромного достоинства – рублем, то принимая во внимание закономерность противопоставления Печорина другим героям чрез оппозицию "серебро-золото", червонцы, скорей всего, должны быть золотыми.

Серебро принадлежит героям, относящимся к чужому для Печорина миру, или ему враждебным. В главе "Княжна Мери" серебряное кольцо с чернью местной работы с именем "Мери" Печорин замечает на пальце Грушницкого. Грушницкий мечтает о золотых офицерских эполетах, но особо выделяет звезды на эполетах: "О, эполеты, эполеты! ваши звездочки, путеводительные звездочки..." Первоначально эполеты были тканевыми, из того же сукна, что и мундир или шинель, но в 1827 году были введены золотые эполеты, для некоторых полков (кавалергардов, казаков) – серебряные. На золотых эполетах, как указатель воинского чина и звания, укреплялись серебряные звездочки. Грушницкий, таким образом, особо выделяет серебряные звездочки, по одной на каждом эполете, указывающие на его первый офицерский чин – чин прапорщика. Но когда Грушницкий наконец получает золотые эполеты, Мери уже охладела к нему, более того находит, что шинель шла ему больше. Золото вредит Грущницкому. Кроме того, он не носит на юнкерской шинели (пока) нашивок с золотым галуном – они появятся у юнкеров в 1843. И именно в такой шинели без юнкерских нашивок производит впечатление на Мери, которая считает его или ссыльным или разжалованным за дуэль, то есть наделяет чертами страдальца. Печорин, беседуя с княжной, замечает, что его друг Грушницкий, должно быть, относится к разряду "несчастных". Как металл, не соотносимый с миром Грушницкого, золото в виде полученных им эполетов лишает его сначала любви, а потом и жизни.

Когда герои перед дуэлью бросают жребий, кому стрелять первым, то доктор Вернер подбрасывает серебряную монету. Вопреки семантике серебра, указывающего на ночь и нижний мир, Печорин загадывает на орла, апеллируя к семантике верха и дня. Серебряная монета, принадлежащая к миру Грущницкого, падает так, как нужно для человека, чей мир она представляет – решкой. Но Печорин эту небольшую победу Грушницкого характеризует, как счастье в игре, тем самым подчеркивая мнимость победы, основанной на обмане: Печорину известна истина, поэтому правила игры он теперь определяет сам. Печорин включает других героев в сферу своего влияния и разыгрывает в каждой новой жизненной ситуации, в каждой новой социальной среде игру по своим правилам или преследуя свои интересы.

Метатеза маркированности героя как солярного в отличие от враждебных ему героев, принадлежащих к чужому миру происходит в "Тамани". В главе "Тамань" обнаруживается серебряный предмет, принадлежащий самому Печорину – "серебряная шашка", впрочем, Печорин оказывается ее бывшим владельцем: герой обнаруживает ее пропажу в числе прочих вещей, украденных слепым мальчиком: "моя шкатулка, шашка с серебряной оправой, дагестанский кинжал – подарок приятеля – все исчезло." В этой главе признаки "золотой" и "серебряный" упоминаются только однажды, но тоже для того, чтобы обозначить противоположных и враждебных героев: у Печорина серебряная шашка, а у девушки-ундины "золотистый отлив" кожи на шее (обратим внимание, что золото прочно связано с семантикой верха – золотистый отлив имеет кожа на загорелой шее девушки). Но несвойственная Печорину примета – серебро им утрачивается. Кроме того, девушка крепко связана с морем – Печорин называет ее ундиной, русалкой, а ранее в романе серебро выступало семантическим указателем водной стихии, чуждой Печорину, как носителю солярного начала, который признается, описывая инцидент в лодке, что не умеет плавать.

Эта причастность к золоту неожиданным образом сближает Печорина с московским франтом Раевичем, у которого "золотая огромная цепь" и трость, как у Робинзона Крузо, по словам Грушницкого. Собственно, сравнение с Робинзоном одновременно указывают на чуждость Раевича миру, в котором тот сейчас пребывает, и сближает с Печориным, который именно на основании оппозиции золото-серебро противопоставлен миру горцев, миру контрабандистов и теперь "водяному обществу". Характеристику Раевича Грушницкий начинает с упоминания, что тот игрок. Печорин, выступающий по определению Г.М. Фридлендера, как актер и режиссер собственной драмы [172, с.90], стремится установить свои правила игры во всех жизненных ситуациях, в любой человеческой среде, с которой его сталкивают обстоятельства.

Необходимо подчеркнуть, что бинарная оппозиция, организуемая в том числе по признаку противопоставленности золота и серебра, ни в одной главе не снимается: Печорин стремится перевесить противоположность, преодолеть ее, уничтожить, но не найти возможность медиации и снятия оппозиции: Бэла не отказывается от веры своих отцов и находит успокоение в своей земле, девушка-контрабандистка окончательно уходит из мира Печорина, уплывая с Янко в море, Печорин расстается с Мери и уезжает в крепость, при этом оставаясь на Кавказе, в то время как она вернется, скорей всего, в Москву, Грушницкий убит, Вера уезжает, Вулич мертв, обезумевший казак убит, с Максим Максимычем Печорин расстался навсегда. Ни разу общность чувства, социального статуса, военной службы не стали основанием для объединения членов оппозиции и ее последующего снятия. Печорин организует внешний мир как конфликтный и не имеющий возможности примирения. Конфликт снимается только путем уничтожения или устранения из мира героя его противоположности. Таким образом, Печорин выстраивает свой мир как однополярный и центростремительный, до тех пор, пока не сталкивается с силой, понять и покорить которую полностью не может.

В заключительной главе романа "Фаталист" отсутствуют упоминания золота и серебра. Косвенно идея золота присутствует в сцене с двумя десятками червонцев, которые Печорин ставит в пари с Вуличем. Но определение "золотой" в этой сцене не упоминается. Та сила, которой в этой главе противостоит Печорин – судьба, не имеет примет,

не обнаруживается через наличие серебряных и золотых монет, не семантизируется через признаки "золотой" и "серебряный", через ориентиры верха и низа, дня и ночи, мужского и женского, стихий воды или стихии воздуха, через принадлежность к своему или чужому миру. Именно эта немаркированность судьбы, ее отчужденность в область идей, делает излишними и семантически невыразительными те признаки, по которым характеризовались Печорин и по разным признакам противостоящие ему герои в других главах. Конфликт приобретает внутренний характер, его перемещенность в идеальную сферу делает излишним и построение оппозиции по зримым колористическим или качественным признакам.

Необходимо подчеркнуть, что и Казбич, и Грущницкий и Вулич выступая, с одной стороны, антагонистами героя, с другой – характеризуются, как его двойники. Б.Т. Удодов [167, с.114-139] одним из первых обратил внимание на то, что поведение Казбича при утрате коня повторяется в поведении Печорина, под которым пал конь, когда он преследовал Веру, причем, в ситуации похищения сестры и обмена Бэлы на коня Казбича, предложенной сначала Казбичу, Печорин встал на место, сначала предложенное Азаматом Казбичу; Грушницкий выступает таким же воплощением современного героя, как и Печорин, только в ипостаси, лишенной философской рефлексии, как герой воспроизводящий социальные и романные штампы, а не преодолевающий их, Печорин и Вулич одинаково хотят испытать судьбу и границы своей свободы и оба в одну и ту же ночь ставят эксперименты с собственной жизнью. Тенденции мифологической предперсональности героя отвечает в современном романе прием двойничества и аберрация линейного времени, именно эти основные мифопорождающие смыслы романа актуализируют возможность мифопоэтического раскодирования значения тех компонентов образной системы романа, которые, с одной стороны, выступают маркерами принадлежности героя к "своему" или "чужому" миру, с другой – прочитываются одновременно в двух смысловых уровнях – на уровне современной истории, соответствующей в общем плане реальному времени романных событий, с другой, на уровне архаической предперсональности героя в контексте солярного мифа, как опорные смысловые признаки, позволяющие идентифицировать героя как "своего" или "чужого". Особую роль приобрел в этом контексте анализ мифопоэтических характеристик золота и серебра, как характеризующих и маркирующих героев

признаков, объединяющий стратегии описательной поэтики с диахроническим раскодированием мифопоэтической семантики образа. В аспекте маркированности вертикальной проекции мира признаки "золотого" и "серебряного" сохраняют свои мифологические характеристики: золото соотносимо с идеей верха, света, принадлежит солнцу, серебро – с идеей низа, ночи, смерти. При этом признак серебра выступает приметой стихии воды и женского начала, в то время, как золото – указателем на стихию воздуха и на мужское начало. Традиционные мифопоэтические характеристики переживают некоторую трансформацию, перемещаясь в сферу характеристики героев из области маркирования пространства, хотя при этом сохраняется антропоморфность пространственных образов, свойственная архаическому мифу. Статус солярности, отраженной в сопутствии герою золотых предметов, наделении его богатством, противоположен статусу лунарности, отраженному в наделении героя серебряными предметами, причастности к миру, отмеченному признаками "чужого" (ночи, смерти). Именно поэтому наиболее полно характеристика героев как противоположных, исходя из наделения их серебряными и золотыми предметами, прослеживается в повести "Бэла", основной конфликт которой составляет столкновение Печорина с миром иной культуры, близкой к архаически-мифологической, представляющей доцивилизованное "дикое" устройство социума. Однако та же семантика золотого и серебряного в аспекте враждебности или расположенности к герою-протагонисту сохраняется и в повести "Княжна Мери" и подвержена некоторой аберрации при столкновении Печорина с миром контрабандистов, которая снимается после утраты героем чуждого ему серебряного предмета. Впрочем, и в повести "Бэла" на протяжении жизни Бэла тоже ошибочно определяет себя и определяется Печориным через принадлежность к солярному миру главного героя, но смерть возвращает ее в органически и генетически соответствующий ей мир. Таким образом, семантический объем признаков "золотого" и "серебряного" выступает средством структурирования мира романа по мифопоэтическим законам путем установления оппозиции "своего" и "чужого" не в аспекте пространственном, а в аспекте онтологическом, сущностном, выражающемся в том числе и в качестве направленности (враждебной или доброжелательной) на героя-протагониста.

2.4. МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП РОМАНА "ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"

В современном отечественном литературоведении ведущими принципами восприятия, описания и анализа творческой эволюции, художественного (равно как и публицистического) наследия, мировоззрения, философской позиции и собственно биографии значительного художника слова выступают принципы целостности и системности. Определение "мир" [31; 58; 92] реже – "космос" [4] "особая семантическая Вселенная" [48] представляются, с одной стороны, наиболее адекватными, с другой – объективно отражающими закономерности и перспективы развития современной науки о литературе.

Принцип единства и целостности восприятия и анализа творчества и судьбы М.Ю. Лермонтова начал формироваться в отечественном литературоведении одним из первых, благодаря, с одной стороны, трудам Б.М. Эйхенбаума, предложившего рассматривать поэзию Лермонтова как "единый лирико-философский дневник" [190] и выявившего тот единый комплекс художественных приемов в поэмах М.Ю. Лермонтова ("Как и прежние поэмы М.Ю. Лермонтова, "Демон" насыщен всякого рода лирическими формулами, антитезами и пр." [191, с.219], с другой – той целостной концепции лирики поэта, которая была предложена уже русской литературной критикой XIX века, начиная со статей В.Г. Белинского (1840) [17], С.П. Шевырева (1841) [182, с.131-144], Е.Ф. Розена (1842) [145, с.145-158]. В соответствии с этим принципом уже в середине XX века выстраивались основополагающие для современного лермонтоведения системные исследования лирики М.Ю. Лермонтова А.М. Гуревичем [43, с.149-171], А.Н. Соколовым [154, с.172], позже – С.В. Ломинадзе [92]. Системный принцип соблюдения смыслового и художественного единства, подтвердивший свою продуктивность при анализе лирики М.Ю. Лермонтова, был отечественными учеными постепенно распространен в целом в область осознания и идентификации общеэстетических проблем художественного и нравственного идеала, концепции человека и истории в философии и творчестве М.Ю. Лермонтова в трудах В.Ф. Асмуса [6, с.83-128], А.Л. Рубанович [146], Б.Т. Удодова [167] и постепенно стал основным и ведущим при анализе всего многогранного и многосоставного феномена "мир Лермонтова" или же "Лермонтов". Поэтому, поднимая проблему се-

миотики дня и ночи, утра и вечера в романе "Герой нашего времени", мы отчетливо осознаем, что освещаем пока только один фрагмент более обширного вопроса, поскольку и в лирике, и в драматургии, и в ранней прозе, и в поэмах Лермонтова символика дня и ночи не только актуальна, но и может быть проанализирована как в аспекте ее смысловой эволюции, так и с точки зрения тех художественно-смысловых функций, которые она выполняет.

Анализ семиотики дня и ночи в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" целесообразно начать с наблюдений за особенностями течения времени в романе в целом. Временная инверсия, дискретная и нелинейная хронология, которая свойственна концепции времени в романе, может быть прослежена не только в контексте соотношения частей романа, но и во внутренней организации хода времени в каждой из его повестей-глав. Во-первых, действие романа начинается на исходе дня: "Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину" ("Бэла"), а завершается на рассвете: "Уж восток начинал бледнеть, когда я заснул, но – видно, было написано на небесах, что в эту ночь я не высплюсь. В четыре часа утра два кулака застучали ко мне в окно" ("Фаталист"). Эта временная инверсия отвечает общей философии времени в романе, в котором ход времени подчинен логике внутреннего самосознания героев, убыстряющих или замедляющих ход внешнего времени или заставляющих его двигаться вспять, когда герои погружаются в воспоминания, или приостанавливающих его ход, когда герои предаются размышлениям. В.М. Маркович, характеризуя особенности повествования в романе и особенно в "Журнале Печорина", указывает, что: "Герой же "крепок" своей укорененностью внутри сюжетной истории и, по отношению к законам повествования, он неизмеримо более свободен. Он может, ни с чем не считаясь, говорить больше или меньше, может в какой-то ситуации сказать о себе все, а в какой-то вообще ничего не сказать…"[104, с.143].

Формулой, лапидарно выражающей присущую времени романа инверсионность, можно считать пару фраз, которые послужили началом пробуждения взаимного интереса у Печорина и Вернера. Вернер утверждает, что убежден только в том, "что рано или поздно в одно прекрасное утро" умрет, на что Печорин отвечает: "Я богаче вас …у меня, кроме этого, есть еще убеждение – именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастие родиться". Инверсия семантических

указателей начала и конца (утро – начало, вечер – конец) выступает основным принципом, характеризующим ход времени в романе в целом. Действие в повести "Бэла" начинается на исходе дня, начало рассказа Максима Максимыча о Печорине приходится на ночь, первое воспоминание Максима Максимыча о службе на Кавказе и о службе под началом Ермолова связано с ночью: "…а ночью сделалась тревога; вот мы и вышли перед фрунт навеселе, да уж и досталось нам, как Алексей Петрович узнал: не дай господи…" В повести "Максим Максимыч" рассказчик пропускает описание дня, который прошел в дороге, а начинает повествование, когда останавливается во Владикавказе, скорее свего, уже вечером – "к ужину": "Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владыкавказ", а завершается скорей всего около полудня, поскольку Печорин медлит с отъездом, а описание этого дня начинается так: "Утро было свежее, но прекрасное…" Действие в повести "Тамань" начинается ночью: "Я приехал на перекладной тележке поздно ночью", а завершается утром: "Слава Богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань". Действие в "Журнале Печорина" начинается в пять утра и завершается утром же: "На другой день утром, получив приказание от высшего начальства отправиться в крепость Н., я зашел к княгине проститься", а через час после объяснения с Мери уезжает ("Через час курьерская тройка мчала меня из Кисловодска"). Хотя в начало повести приходится на раннее утро, но открывается она словами: "Вчера я приехал в Пятигорск", то есть начало разворачивающихся в ней событий подсвечено присутствием прошлого, возвращением которого будет затем выступать вечно незавершенный роман Печорина с Верой. В ночь после дуэли, когда Печорин преследует Веру, герой теряет коня и пешком возвращается в Кисловодск "в пять часов утра". В начале повести Печорин, упоминая о вчерашнем приезде в Пятигорск, начинает первый день на водах в "пять часов утра", открывая окно и наслаждаясь видом. Это предпоследний день действия в "Журнале", весь следующий день герой проспал, а на другой день уезжает в крепость. Таким образом, время действия в повести как будто возвращается к началу – также точно указано время и также оттянуто назад: действие фактически началось в день приезда Печорина в Пятигорск, описание которого сжато до упоминания о приезде "вчера", также и развязка наступает через фактически пропущенный день: "Когда я проснул-

ся, на дворе уж было темно. Я сел у отворенного окна…" Начинается повесть с описания вида из открытого утром окна: "Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов…", перед ее завершением, герой совершает те же действия, что и начале, но вместо белых лепестков цветущих черешен за окном "сквозь верхи густых лип, ее осеняющих, мелькали огне в строеньях крепости и слободки". Но на этом контрастном симметричном повторе сама повесть не завершается, а оканчивается утром после отъезда Печорина. Логика завершенности событий нарушается и отказом Печорина от женитьбы. Роман с Верой, равно как и упражнение в серцеедстве выступают отчасти продолжением предшествующего опыта героя в Петербурге, эти обстоятельства сообщают течению жизни Печорина качества повторяемости и цикличности, поэтому время действия в повести начинается и завершается утром. События в повести "Фаталист" разыгрываются ночью и завершаются ранним утром, что вполне логично для течения времени в целом, но алогично для завершения романа, события в котором начинаются на исходе дня. Метатеза конца и начала в романе сообщает новые семантические качества "утру", "дню", "вечеру" и "ночи" в контексте всего романа и каждой повести в целом.

Инверсия дня и ночи в начале и конце отдельный повестей в составе романа реализуется и во внутренней организации течения времени в каждой из его частей. Если обратиться к семантике дня и ночи в повести "Бэла", проакцентировав внимание на преобладающем времени суток, то вырисовывается следующая картина: ночью, во время свадьбы у князя, отца Бэлы, Максиму Максимычу удается подслушать разговор Казбича и Азамата ("Ночь уж ложилась на горы, и туман начинал бродить по ущельям", – вспоминает штабс-капитан), ночью Азамат притаскивает Печорину лучшего козла из отцовского стада, Казбич, рассказывая Азамату, как конь спас его от преследователей, вспоминает: "До поздней ночи я сидел в своем овраге. Вдруг, что ж ты думаешь, Азамат? во мраке слышу, бегает по берегу оврага конь, фыркает, ржет и бьет копытами о землю; я узнал голос моего Карагеза…", Азамат предлагает Казбичу ночью дождаться его с сестрой в ущелье ("Хочешь, дождись меня завтра ночью там в ущелье, где бежит поток…"), Бэлу Печорин похищает ночью ("Вечером Григорий Александрович вооружился и выехал из крепости: как они сладили это дело, не знаю, – только ночью они оба возвратились, часовой видел, что поперек седла Азамата лежала женщина…"), Казбич, потеряв коня, "пролежал до поздней ночи и целую ночь", "как мертвый" (он фактически также пропускает день, как Печорин, потерявший коня во время преследования Веры ночью и проспавший весь следующий день), "в сумерки" происходит убийство отца Бэлы Казбичем. Вот какие события приходятся в повести на утро и день: утром Азамат похищает у Казбича коня ("На другой день утром рано приехал Казбич и пригнал десяток баранов на продажу"); утром Печорин приходит к Бэле сказать, что он готов дать ей свободу и искать смерти ("Раз утром он велел оседлать лошадь, оделся по-черкесски, вооружился и вошел к ней"), утром Максим Максимыч застает Бэлу одну, когда Печорин стал холоден к ней ("Одно утро захожу к ним – как теперь перед глазами: Бэла сидела на кровати в черном шелковом бешмете, бледненькая, такая печальная, что я испугался"); ясным сентябрьским днем Максим Максимыч с Бэлой видят с крепостного вала Казбича, жарким днем Бэла спускается из крепости к реке и ее похищает Казбич, на утро второго дня своих страданий раненая Бэла чувствует приближение смерти ("Перед утром стала она чувствовать тоску смерти…"), умирает Бэла после полудня, а хоронят ее утром ("На другой день рано утром мы ее похоронили за крепостью, у речки, возле того места, где она в последний раз сидела …"). Печорин и Казбич, выступающий двойником героя, достигают своих целей и активны ночью, утром и днем они оба, напротив, терпят поражения и переживают утрату. Исключение составляет только обманный маневр Печорина, который хочет завоевать Бэлу, но именно выступает началом того пути, который приведет героя к очередному разочарованию, а Бэлу к смерти, более того Печорин объявляет Бэле о том, отправляется искать смерть: "Авось недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки; тогда вспомни обо мне и прости меня". Утро и день – время утраты и гибели (утром Казбич потерял коня, утром Печорин объявляет, что едет искать смерть, причем, так решительно, что Ммксим Максимыч готов ему поверить ("я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя"), днем Казбич похитил и не сумел увезти Бэлу, днем умерла Бэла). В следующей повести "Максим Максимыч" штабс-капитан переживает утрату и разочарование, когда днем (или поздним утром) встречается с Печориным. Основные события в повести "Тамань" разворачиваются в течение двух ночей. В повести "Мери" – смерть Грушницкого на дуэли и решительное объяснение Печорина с Мери приходятся на раннее утро. Причем, секунданты должны выехать к месту дуэли в четыре утра, именно в это

время Печорина будят в "Фаталисте", чтобы рассказать о смерти Вулича и обезумевшем казаке, который тоже будет убит ранним утром. В обоих случаях Печорину грозит смертельная опасность: пуля Грушницкого царапнула его колено, пуля казака чуть не убила: "Выстрел раздался у меня над самым ухом, пуля сорвала эполет..." В.М. Маркович указывает на "повторение сквозных тем, мотивов в романе, ассоциативное взаимопритяжение, эмоциональное родство, семантическую однотонность, ритмичность возвращения мотива в повествование, его переходы из одной субъектной сферы в другую..." [104,с.147].

Та же закономерность прослеживается и повести "Княжна Мери". Выделить эту повесть особенно важно, поскольку здесь повествование ведется самим героем и ведется в течение длительного времени, поэтому способы организации течения времени, утверждаемые самим героем-повествователем, выступают маркирующими по отношению к общей концепции времени и его ориентиров (дня, утра, ночи, полудня, вечера) в романе в целом. Действие в повести начинается 11 мая ранним утром, впрочем, весь день только наблюдениями, приходящимися на утро, и исчерпывается. Следующий день – 12 мая – в дневнике опущен, а 13 мая описано с утра до вечера: утром с доктором Вернером Печорин обсуждает утро предыдущего дня, узнавая о том, какое впечатление он сам и Грушницкий произвели на княжну. Таким образом, утро, в которое начинаются события в повести, проигрывается дважды: сначала в режиме реального времени, потом путем возвращения в недавнее прошлое. Причем, путь погружения в прошлое, начавшись с недавних событий, ведет затем к более отдаленным и при этом перемещается и в иное пространство: княгиня припоминает Печорина и рассказывает о его "похождениях" в Петербурге. Как продолжение "истории Печорина" и как следствие все более глубокого погружения в прошлое возникает образ Веры, которую Печорин узнает по описанию доктора. Прошлое зримо распадается на два потока: недавно минувшего, того, что было только позавчера, и давно минувшего, на то, которое связано с настоящим пространственно, и на то, которое связано с настоящим персонажно. Более того, упоминание наделавшей шума петербургской истории Печорина фактически материализует участников его петербургского прошлого: доктор однако не пересказывает рассказ княгини, а приводит указание на него: "Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях, прибавляя, вероятно, к светским сплетням свои замечания... Я не противоречил княгине, хотя знал, что

она говорит вздор", опущенные доктором подробности и участники событий возникают как возможное следствие материализации воспоминаний Печорина. Давно минувшее прошлое и темпорально и пространственно переносится в настоящее и становится будущим: Печорин догадывается, что Вернер описал ему Веру, и спустя несколько дней ее встретил (Вернер упоминает о ней 13 мая, дни 14 и 15 мая из "Журнала" выпадают, известно лишь, что 15 мая Печорин выторговал ковер, опередив Мери, этот день он упоминает, как содержащий это – одно единственное событие, в записи от 16 мая с указанием "вчера". День встречи с Верой числа не имеет, он расположен между после 16 и перед 21 мая).

Еще до встречи с Верой, узнав ее по описанию Вернера, Печорин погружается в думы и воспоминания: "Когда он ушел, то ужасная грусть стеснила мое сердце. Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит?.. и как мы встретимся?.. и потом, она ли это?.. Мои предчувствия меня никогда не обманывали. Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю, – ничего!" Удивительным образом, раздумывая о возможности скорой встречи с Верой в недалеком будущем и о предчувствии этой встречи, Печорин представляет себе не будущее, а рассуждает о власти прошлого. Таким образом, его предчувствие будущего возникает из осмысления значения прошлого, впереди оказывается ожившее прошлое, а не еще не пережитое будущее. Прошлое приобретает черты незавершенности и неопределенности, свойственные настоящему и будущему, фактически вытесняя их. Идея о незавершенности прошлого, приводит героя в итоге к мысли о том, что существует только один тип времени – минувшее, события которого переносятся в настоящее и будущее. М.М. Бахтин подводит этот феномен под определение "исторической инверсии", суть которой состоит в том, что в мифе и литературе "изображается, как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого" [16, с.297-298].

В день встречи с Верой Печорин вспоминает, как доктор Вернер описал некую молодую женщину с родинкой на щеке: "Я думал о той молодой женщине с родинкой на щеке, про которую говорил мне док-

тор... Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен?" Размышляя о Вере, Печорин приближается к гроту, в ответ на эти раздумья, как их материальное воплощение возникает зримый образ: "...в прохладной тени его свода, на каменной скамье сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная черно шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо. Я хотел уж вернуться, чтоб не нарушить ее мечтаний, когда она на меня взглянула." Печорин называет свое видение по имени, окликая Веру, и тем самым, придает завершенное воплощение своему воспоминанию. Причем, движение героя в пространстве – он движется по направлению к гроту, повторяет его внутренне движение в глубь воспоминания, как будто делая таким образом зримыми сами внутренние механизмы движения памяти. Фактически работа памяти, приобретающей статус виртуального механизма в интерпретации Печорина, предвосхищает описание механизма воспоминания в теории А. Бергсона, который, давая определение памяти и погружению в прошлое, указывает: "В действительности память – это вовсе не регрессивное движение от настоящего к прошлому, а наоборот, прогрессивное движение от прошлого к настоящему" [14, с.310]. Прошлое реставрируется, оживляется в настоящем, благодаря случайному наслоению впечатлений, сцеплению предметов или внутреннему состоянию творчества, на период которого ход реального времени отменяется или приостанавливается, как для творца в момент творения: его внутренние часы отсчитывают иное время, не совпадающее с линейным. Погружение в прошлое, как самостоятельную реальность памяти, Бергсон описывает как процесс, охватывающий несколько этапов: "Первым делом мы помещаем себя именно в прошлое. Мы отправляемся от некоторого "виртуального состояния", которое мало-помалу проводим через ряд различных срезов сознания вплоть до того конечного уровня, где оно материализуется в актуальном восприятии, то есть становится состоянием настоящим и действующим; другими словами, мы доводим его до того крайнего среза своего сознания, в котором фигурирует наше тело. Это виртуальное состояние и есть чистое воспоминание" [14, с.342]. Печорин стремится путешествовать во времени так же свободно, как в пространстве. Встречая Веру, Печорин замечает: "Мы давно не виделись," – но ответной реплики: "Давно, и переменились оба во многом!" – будто бы не слышит, возобновляя сразу же прежние отношения.

Сам облик Печорина двоится во времени, сообщая сразу же и о прошлом и о настоящем. Сам о себе после встречи с Верой, то есть после воскрешения прошлого, герой говорит: "А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит..." Наблюдая за ним странствующий офицер в повести "Максим Максимыч" отмечает ту же неопределенность возраста: "С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское." Печорин как будто стареет на глазах героя за те несколько секунд, пока офицер за ним наблюдает, а сам он сидит, погруженный в раздумья: внутреннее, индивидуальное время его размышлений и воспоминаний движется быстрее времени внешнего, общего для него, офицера и припаздывающего Максима Максимыча и именно в соответствии с темпом этого внутреннего времени постепенно меняется его внешний облик. Когда Печорин возвращается во времена своей юности, встретившись с Верой, он становится опять на вид мальчиком.

Ведя свой журнал, Печорин опускает дни, редуцирует их до вмещения одного события, не фиксирует дни по календарю или фиксирует с особой тщательностью, хронометрируя до часов, день может начинаться с утра, а может – далеко за полдень. Первые дни в "Журнале" описаны довольно подробно, начиная с утра, но день встречи с Верой – день перенесения прошлого в настоящее начинается поздно: "Сегодня я встал поздно..." и никаким числом не отмечен. Кроме того, сама атмосфера дня необычна: "Воздух был напоен электричеством", – позже гроза удерживает Печорина в гроте с Верой "лишних полчаса". Именно этот день таким образом обретает особый статус, он выделен из настоящего, линейного хода времени, принадлежит к некоторому другому способу организации хода времени. Этот день тянется необычно долго: Печорин с Верой встречается с Верой, проводит с ней некоторое время в гроте, причем, Печорин замечает: "так мы оставались долго", потом еще задержались из-за грозы, потом Печорин отправился кататься верхом, только "в шесть часов пополудни", вспомнив, что пора обедать, повстречал на обратном пути кавалькаду с Грушницким и Мери, поздно вечером, "то есть часов в одиннадцать" опять отправляется гулять и вновь встречает Грушницкого, только потом идет домой и день заканчивается. Напротив, весь следующий день, описанный в дневнике, 21 мая сводится к описанию встречи с

Верой у колодца и упоминанию о том, что прошла "почти неделя", а Печорин все еще не познакомился с Лиговскими. День 22 мая почти целиком отведен описанию бала и лишь в конце упоминается встреча с Вернером, во время которой этот бал и знакомство с Мери будут описаны, но в "Журнал" попадет не этот вариант описания. Как бы то ни было, прожитое событие, вновь, как в первый день развития событий в повести "Княжна Мери", проживается снова, освещаясь в настоящем, как событие недавнего прошлого. Следующий день 23 мая начинается "около семи часов вечера", "в девятом часу" Печорин вместе с Грушницким отправился к княгине, но вечер у княгине очень подробен и длится очень долго: общество пьет чай, потом Мери поет, Печорин пытается несколько раз вмешаться в ее разговор с Грушницким, потом вспоминает с Верой "о старине". Вновь опущены несколько дней, следующая запись сделана только 29 мая, но она обобщает развитие отношений Печорина и Мери. Естественная линейная хронология восстанавливается только в записи от 3 июня, хотя день начинается не с уточнения времени дня или суток, а с вопроса к самому себе и с рассуждений сначала о любви, потом о самопознании и свободе, размышления прерываются появлением Грушницкого, время из внутреннего, не фиксируемого во внешнем течении потока, перемещается во внешнее, но происходит это только вечером, когда многочисленное светское общество отправляется на прогулку к Провалу. Следующий день пролонгируется в область ночи: мимолетно рассказывается о встрече с Верой, потом с Грушницким, но вечер у Лиговских затягивается, благодаря рассказам Печорина о его романе с Верой так долго, что собравшиеся "только в два часа ночи вспомнили, что доктора велят ложиться спать в одиннадцать". Та же тенденция растягивать время вечера может быть отмечена и 12 июня (описание прогулки к горе Кольцо, чтобы посмотреть на закат), кроме того, день 12 июня простирается и на следующий: Печорин не спит ночь и следующий день 13 выступает не новым днем, а продолжением 12 – утром Печорин и Мери встречаются у колодца и продолжают прерванное накануне объяснение, таким образом, ход времени подчиняется развитию отношений героев. День 15 июня, исходя из этой же логики, фактически перемещается на ночь: когда после ночного свидания с Верой, Печорин становится жертвой нападения Грушницкого и драгунского капитана и ночной тревоги из-за мнимого нападения черкесов, причем это происходит уже после двух часов ночи, когда Печорин спустился вниз из окна Веры.

Следующий день – 16 июня, фактически охватывает несколько дней, собственно 16 июня – день вызова на дуэль Грушницкого, вновь бессонная ночь знаменует переход в следующий день, без водораздела сна, прерывающего предыдущий день, мысль героя о поисках назначения, о судьбе и свободе перетекает в день дуэли, делая его не новым днем, а продолжением старого, так день дуэли – 17 июня – никак не обозначен и самостоятельного не выделен, число не названо, за бессонной ночью настал рассвет, однако и следующая ночь на 18 июня проходит без сна в погоне за Верой, а весь день, вернувшийся под утро Печорин спит "сном Наполеона после Ватерлоо", то есть сном человека, потерпевшего глубокое поражение. День 18 июня в "Журнале" не обозначен, он фактически вычеркнут из жизни, Печорин просыпается, когда "на дворе было уж темно", а на другой день утром получает назначение в крепость N. и, простившись с Лиговскими уезжает. Таким образом, запись от 16 июня фактически вмещает четыре дня, а не один. Причем, именно в этой записи от 16 июня обнаруживается тот факт, что события Печорин воссоздает по памяти, уже находясь в крепости N., события дуэли и расставания и с Верой и с Мери: "Вот уже полтора месяца, как я в крепости N… Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями. Перечитываю последнюю страницу: смешно! Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить. Как все прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время! Я помню, что в продолжение ночи, предшествовавшей поединку, я не спал ни минуты. Писать я не мог долго: тайное беспокойство мною овладело. С час я ходил по комнате…" Спустя полтора месяца, уже в начале осени, в крепости Печорин открыл свой журнал и как будто вернулся в пережитые тогда события, то есть пережил их снова, закончив свои записи. Причем, Печорин отталкивается от состояния в настоящем, говоря "я помню", а затем перемещается в прошлое: "не спал ни минуты, холил по комнате". Процесс воспоминания указывает на длительность и постепенное погружение в былое, этот тип времени в западноевропейских языках называется "настоящее длительное" или "настоящее прогрессивное". В конце повести "Княжна Мери" Печорин опять совмещает настоящее – время, когда происходит воспоминание и былое, то есть само время воспоминания: "И теперь, здесь, в этой скучной крепости, я часто, про-

бегая мыслию прошедшее. спрашиваю себя: отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою..."

Герой сам моделирует течение времени, произвольно сокращая или растягивая его, меняя деление времени на дни и ночи, отменяя чередование дней или опуская дни, незначительные для него, меняя местами прошлое и будущее, наделяя мир воспоминаний статусом материальным, перенося прошлое в настоящее или даже в будущее. Герой стремится путешествовать во времени так же свободно, как и в пространстве, воскрешая и воплощая былое в настоящем, возвращая ушедшую юность, умерших людей, в первую очередь самого себя: в середине романа сообщается о смерти Печорина, которая однако не выглядит окончательным концом, поскольку по причине смерти героя читателю становятся доступны его записки, и таким образом, герой живет и действует снова, поскольку асинхронный сюжет романа продолжает развиваться. Аберрация между внутренним (обратимым, отчасти циклическим) и внешним (линейным) временем, хронологически последовательным и календарным и сюжетным дискретным, ахронном, текущем по законам развития внутреннего времени героя, инверсионность течения времени и обращенность героя в прошлое приводят к его конфликту его внутреннего индивидуального времени со всеобщим, к его постоянному несоответствию настоящему, которое он совмещает с прошлым. Ни один и этапов собственной жизни герой не может считать полностью завершенным, ни одна из повестей не заканчивается переменой статуса героя или обретений некоторых окончательных убеждений (счастья в "Бэле", дружбы в "Максиме Максимыче", официального статуса через донос или оппозиционного через примирение с контрабандистами в "Тамани", женатого человека в "Княжне Мери", фатализма в "Фаталисте"). Печорин признается: "Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною… ничего не забываю, ничего!" Поэтому, поскольку прошлое для героя не выступает минувшим и завершенным, роман с Верой возобновляется при каждой новой встрече с нею. Оказываясь в новых обстоятельствах Печорин переносит на них свой прежний опыт, отказываясь от перемен внутренних, от завершения прошлого, он стремится изменить прошлое, перенося его в виде своего прошлого опыта, в ситуацию настоящего, поэтому формой жизни герой избирает путешествие: сам роман показывает движение героя из одного мира в другой, из одной человеческой среды в другую, а в

зароманной действительности Печорин отправляется путешествовать на Восток, таким образом, осуществляя желание то же высказанное еще в крепости N. Максиму Максимычу: "…жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь – только не в Европу, избави боже! – поеду в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!" Разрыв героя с настоящим ведет к его трагической несовместимости с всеобщим линейным, календарным временем: герой ни разу не стремится найти гармонию с ситуацией и временем, в которых оказался, напротив, он ломает ситуацию, подчиняет течение времени своим правилам, но таким образом, лишает себя возможности меняться во времени, перенося прошлое в настоящее или готовя себе в будущем снова встречу с прошлым, герой тем самым лишает себя единственно реального времени, в котором он материально присутствует – настоящего, времени, в котором возможны изменения и развитие. Вместе с тем, способность героя к самонаблюдению и его фиксации в словесных образах делает ему подвластной непрерывную изменчивость состояний, их "длительность" и саму жизнь.

Именно эта сотворенность нового мира во времени виртуального состояния воспоминания актуализирует часто возникающий в романе образ книги: Мери Печорин кажется героем романа в новом духе, в "Фаталисте" с образом книги связан ключевой образ инверсии времени: "я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге". Но ключевое значение образ книги приобретает в повести "Княжна Мери", когда накануне дуэли Печорин погружается в чтение "Шотландских пуритан" Вальтера Скотта и в конце концов увлекается настолько, что забывается: "…я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом... Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?.." Собственно погруженность в мир книги не только отменяет на время ход реального времени для героя, но и переносит его из мира этих времени-пространства в вымышленные, причем, именно эта погруженность в чтение, приводящая к воссозданию иного мира, служит способом сопряжение миров материального и тонкого, незримого, иного. В.М. Маркович, анализируя художественный принцип незавершенности "Героя нашего времени" и "Вадима" приходит к выводу, что всякий раз, когда в романе "вырисовывается универсаль-

ный закон человеческой природы…опять оказывается, что на Печорина он почему-то не распространяется…вполне возможен вопрос о том, нет ли в герое чего-либо такого, что выводит его за пределы человеческой природы…" [104, с.145].

Именно поэтому – главный эксперимент Печорина со временем – осуществляется в его "Журнале", а хронологически, по ходу чтения романа – уже после его смерти. Сотворенный однажды вопреки логике движения внешнего линейного времени мир внутренней жизни героя обладает способностью оживать, взаимодействуя с каждым новым читателем. Таким образом, заданный героем инверсионный ход времени, окказиональная, обратная символика дня и ночи, с одной стороны, обеспечивая герою перманентный конфликт с настоящим, с другой – выносит его за рамки настоящего, нивелирует для него привычный ход линейного времени, поскольку он сам выступает творцом своего времени, а, следовательно, сам управляет его течением в том мире, который создает, воскрешая свое прошлое.

Глава 3

СОВРЕМЕННАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА: НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Сравнительно-исторический метод изучения литературного процесса входит в парадигму академических методов литературоведения, наряду с историко-генетическим, историко-литературным и историко-функциональным. Таким образом, сравнительно-исторические исследования, с одной стороны, вписываются в контекст развития традиции академической литературоведческой школы, но, с другой, взаимодействуя с близкими содержательно инновационными технологиями и стратегиями (имагологией, рецептивной эстетикой, современными интертекстуальными штудиями), дополняют традиционные методы исследования филологических явлений, например, стратегия раскодирования и определения художественно-смысловой функции интертекста дополняет принцип типологического исследования литературного процесса или метод классического академического комментирования художественного произведения. Современная компаративистика, таким образом, отражает тенденции развития классической филологии и открывает при этом возможности обновления филологического знания и расширения поля филологических исследований.

Содержание сравнительного литературоведения многопланово, репрезентировано несколькими направлениями литературоведческого исследования. Свойственный компаративистике динамизм, обусловленный взаимодействием традиций и новаторства, корреллирует со спецификой текущего литературного процесса, отражает тенденции, свойственные развитию мировой литературы и культуры в целом.

"Сравнительно-историческое литературоведение" выступает обобщающим по отношению к базовым историко-литературным исследованиям: "Истории русской литературы" и "Истории зарубежной литературы". Содержание данной области литературоведения, таким образом, отражает интеграцию по признакам сходства и различия разнообразных компонентов литературного процесса от типа художественного мышления до конкретного художественного произведения, как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах.

Задачей современной компаративистики выступает создание целостного представления о мировом литературном процессе в аспектах типологических взаимосвязей от прямых литературных контактов и влияний до типологических схождений и аналогий. Ни одна творческая, и в том числе писательская, индивидуальность, равно как ни одно художественное произведение, не существует в мировом художественном процессе изолированно от других художественных явлений, вступая в диалог как с уже сформировавшейся мировой традицией, так и с будущей, формирующейся сейчас.

Вместе с тем именно сравнительно-историческое литературоведение отвечает задачам формирования и развития этнонациональной толерантности, бережного отношения к культурному наследию человечества, преодоления националистических тенденций в отношении к собственному и инонациональному культурному наследию.

Важнейшими вопросами современной компаративистики выступают уточнение и обновление концепции всемирной литературы с учетом современных тенденций интенсивного развития литератур Ближнего и Дальнего Востока, а также восточно-славянских республик и регионов; обновление и уточнение научного аппарата; расширение границ и обновление теоретического содержания и практической адаптации историко-типологического принципа как основы сравнительно-исторических исследований в области типологии мирового литературного процесса; анализ значения и динамики развития "вечных образов" и традиционных сюжетов как предмета сравнительного литературоведения; интеграция с мифопоэтикой и историко-генетическими исследованиями для получения целостной картины, отражающей специфику формирования, особенности функционирования в литературе и культуре и возможность обновления историко-культурных мифов и "вечных образов"; адаптация теоретических и прикладных аспектов исследования интертекстуальности как специфического

принципа экзистенции мировой литературы; кроме того, в условиях глобализации мировых культурных процессов и взаимной интеграции культур особое значение приобретает литературоведческое освоение теории и практики перевода как средства контактных и исторических взаимосвязей литератур и современных концепций переводческой адекватности.

Данное направление в литературоведении, безусловно, способствует фундаментализации литературоведческих исследований, но при этом преследует цель расширения границ этих исследований, формирует умение синтезировать, обобщать синхронически существующие и диахронически отстоящие явления литературы и культуры. Именно этот аспект актуализирует еще одно направление в изучении типологии мирового литературного процесса, который анализируется как сложное и противоречивое единство от древнейших времен до современности. Эта задача выполняется путем актуализации участия в мировом литературном процессе древнейших литератур мира: шумеро-аккадской, вавилонской, ассирийской, древней египетской, древнейшей еврейской. Кроме того, современное состояние литературного процесса недвусмысленно указывает на необходимость преодоления евроцентризма, причем для того, чтобы осознать причины этого преодоления, необходимо обратиться к анализу литератур Ближнего и Дальнего Востока с древнейших времен до наших дней. Таким образом, в системе содержания современной компаративистики мировой литературный процесс осознается как целостное единство, действительно как мировой, а не как типологическое единство литератур отдельно взятого региона.

Ведущим методом анализа мирового литературного процесса в аспекте его типологии абсолютно закономерно выступает сравнительно-исторический анализ, дополняемый как академическими, так и инновационными методами исследования, описания и анализа как литературного процесса в целом, так и отдельных его компонентов.

Сравнительное литературоведение в самых разнообразных модификациях от классического метода литературоведческого исследования, проактуализированного М. Б. Храпченко наряду с историко-литературным, историко-генетическим и функциональным, до компаративистики западноевропейского образца, выстраивающейся на основе концепции "бродячих сюжетов" и их ограниченного количества, всегда выступало одним из важнейших и перспективных направлений описа-

ния и анализа как конкретного художественного текста, так и направления или метода в целом. Основы современной отечественной компаративистики были заложены в начале XX века братьями Веселовскими в контексте концепции исторической поэтики, в русле которой сравнительное литературоведение выступало одним из способов создания, описания и анализа отдельных периодов в истории мировой литературы, в первую очередь в аспекте рецепции истории интерпретаций некоторых постоянных концептов ("вечного образа", мотива или сюжета), составляющих вертикальную парадигму в истории литературы. Идеи А. Н. Веселовского получили развитие в исторической поэтике жанра, разрабатываемой Е. М. Мелетинским, с одной стороны, и в концепции "всемирной литературы", предлагаемой И. Г. Неупокоевой, – с другой. Таким образом, современное состояние компаративистики предусматривает объединение как традиционных, исторически сложившихся методов и приемов литературоведческого анализа, так и современных теорий мифокритики и интертекста.

Пик актуализации сравнительно-исторических исследований в современной науке о литературе приходится на 60-е годы XX века, именно тогда сложилась концепция всемирной литературы и современные принципы и приемы сравнительно-исторического литературоведческого анализа, в первую очередь типологический, контактный и аналогический. Именно работы И. Г. Неупокоевой, фундаментальное издание "Истории всемирной литературы" в 9-ти томах (М., 1983-1998), построенной на основе принципа типологических аналогий и типологических схождений и предлагающей системное синхроническое описание литературного процесса как в западно-европейских, так и в восточных литературах, выступает основной теоретической базой, концептуальной основой современной отечественной компаративистики. На рубеже XX-XXI веков сравнительно-исторические исследования перестают носить обособленный характер и частично поглощаются метапоэтикой в аспекте интертекстуального анализа. Хотя на Пуришевских чтениях "Всемирная литература в контексте культуры", традиционно организуемых кафедрой всемирной литературы Московского государственного педагогического университета, наметилась отчетливая тенденция к возобновлению масштабных сравнительно-исторических исследований.

В магистратуре МГУ по программам в рамках модуля "Сравнительное литературоведение" (авторы программ Н. Т. Пахсарьян, А. В. Леденев, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек и др.) возобновляется традиция многоаспектных сравнительных и сопоставительных литературоведческих исследований, а по итогам работы магистрантов выпускаются сборники "Общее и сравнительное литературоведение" (отв. ред. Л. В. Чернец. – Вып. 1. – 2006; Вып. 2. – 2008). Современное сравнительное литературоведение преодолевает локализованность в узких рамках европейской культуры и родственных ей культур, охватывая область литературы и культуры Латинской Америки, Африки, а также стран Ближнего и Дальнего Востока. Евроцентризм литературного процесса отчетливо сменяется осознанием его глобального единства в мировых масштабах.

Именно этими особенностями содержания современной компаративистики обусловлены два определяющих фактора:

1. Теоретической и методологической основой содержания дисциплины выступают классические концепции всемирной литературы и принципы исследования мирового литературного процесса, сложившиеся в 60-70-е XX века в трудах М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, А. А. Аникста, Н. Я. Берковского. Поскольку современное состояние сравнительно-исторических литературоведческих исследований характеризуется глобализацией объекта и предмета исследования, а не революционным обновлением методов, принципов и приемов исследования, именно эти фундаментальные труды выступают основной теоретической базой, формирующей содержание дисциплины.

2. Глобализация объекта и предмета сравнительно-литературоведческих исследований обнаруживается с полной отчетливостью во второй половине XX века, хотя тенденции к укрупнению масштабов исследования намечаются уже в начале прошлого столетия. Поэтому материалом для практического анализа избираются произведения русской классической литературы в коннотации с зарубежной классикой, а также современные тенденции укрупнения масштабов сравнительно-исторических исследований и расширения литературных контактов и типологических взаимосвязей, рассмотренные в аспекте эстетики постмодернизма.

Современное состояние культурного процесса вообще и литературы в частности может быть охарактеризовано двумя отчетливыми тенденциями: интеграцией науки и искусства, равно как и разных видов искусства, а также осознанием единства и многообразия мирового

пространства. Культурная обособленность или избранность отошли в область истории, а современная интеграция знания, искусства и этнонациональных типов культуры отчетливо направлена на самоидентификацию, осуществляемую как в формах всеобщих, универсальных, так и специфически этнических. В этой области современное сравнительное литературоведение интегрируется с современной имагологией и лингвистикой, в первую очередь с современными теориями перевода.

Принцип методологического плюрализма, установившийся в современной науке о литературе, в аспекте сравнительно-исторических исследований решается на примере развития и углубления одного ведущего метода исследования литературного процесса. Применение типологического сравнительно-исторического метода от макрообъектов исследования (история национальной литературы, художественный метод или направление, историческая поэтика жанра) к конкретному художественного тексту с точки зрения его неотчуждаемой интертекстуальности или переводческой вариативности обеспечивает целостность содержания современного сравнительного литературоведения. Причем проблемы жанрово-родовой идентификации текста в терминах конкретного художественного метода при этом не снимаются, а выступают в качестве обобщающих выводов.

Вместе с тем содержание современной отечественной компаративистики организует в первую очередь адаптация русской классики в контексте сравнительно-исторического метода, поскольку именно в русской классической литературе сложилась система взаимосвязей культур и сформировались принципы их взаимодействия. Анализируя аспекты взаимосвязи и взаимодействия творчества М. Ю. Лермонтова и В. В. Набокова, мы ориентируемся на продолжение традиций русской классики и тех принципов контактных и типологических взаимосвязей, которые были сформированы в русле ее исторического и художественного развития, хотя современные тенденции развития сравнительного литературоведения бесспорно учитываются в аспекте переводческой адаптации лирики и эпоса М. Ю. Лермонтова к инонациональной (англоязычной) аудитории.

3.1. ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ФОКУСЕ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

3.1.1. "Лермонтовский миф" как компонент художественного космоса В. В. Набокова

Тема "Лермонтов и Набоков" возникает абсолютно закономерно, поскольку она проактуализирована самим Набоковым. В 1958 году Набоков переводит на английский язык роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени", причем составляет к переводу предисловие, отчасти рассчитанное на англоязычного читателя (как и в случае с переводом и особенно комментированием "Евгения Онегина"), но в еще большей степени открывающее сформировавшееся у Набокова понимание феномена личности и творчества Лермонтова. В лирике, малых эпических жанрах, романах Набокова лермонтовский текст присутствует в разных формах интертекстуальности на протяжении всего творческого пути художника. Таким образом, притяжение к Лермонтову, стремление создать собственный образ художника, "лермонтовский миф" образует одну из вертикалей в творческой эволюции Набокова. Однако некоторые особенности, принципиально важные для анализа поднятой темы, обусловлены эстетикой и творческой индивидуальностью Набокова.

В предисловии к английскому переводу романа "Дар" В. В. Набоков подчеркивал, что "его (романа – Я. П.) героиня не Зина, а Русская Литература" [123, с.50], если применить метаописание художника к его творчеству в целом, то к героям Набокова наряду с конкретными персонажами можно отнести и всю мировую литературу. Ткань набоковского текста возникает на стыке "своего" и "чужого" дискурсов; причем в области "своего" сложно взаимодействуют коды биографии (как действительной, так и эстетически интерпретированной) и собственного творчества (как уже созданных, так и будущих произведений), а в области "чужого" прямые цитаты и аллюзии наслаиваются на их интерпретацию, парафраз, мнимое цитирование или скрытую реминисценцию. Эстетическая концепция Набокова формировалась не просто на фоне традиции – интерпретация мировой литературы героями и самим автором становилась ее динамическим, активным составляющим компонентом.

Необходимо отметить следующие отправные моменты, важные для воссоздания набоковской интерпретации феномена Лермонтова, как эстетического, так и шире – онтологического. Набоков ценит Лермонтова почти исключительно как поэта, на порождение набоковского текста работают лирические и лиро-эпические произведения Лермонтова, а не проза или же драматургия. При этом Набоков прямо цитирует две лермонтовские поэмы – "Мцыри" и "Демона", аллюзии из стихотворений Лермонтова звучат в форме реминисценции, растворенной цитаты, переклички звукописи. Поэзия судьбы Лермонтова неотделима для Набокова от лирики поэта, проекция судьбы поэта на его произведения выполняет роль смыслового и эмоционального индикатора. При этом в судьбе Лермонтова Набоков выделяет следующий концепт, образный концентрат, нашедший воплощение в лирике: недобровольное изгнание, тираническая власть внешних обстоятельств на уровне физических, внешних событий, а на уровне метафизическом (событий духовной, внутренней жизни) – колоссальная власть воспоминаний о былом, об обстоятельствах первой любви, трагический исход которой определил во многом и отношения поэта с миром, и невозможность смирения с утратой первой любви, надежд ранней юности, а позже – свободы и Отчизны. Выделяя именно эти обстоятельства в судьбе Лермонтова, Набоков естественно видел напрашивающуюся аналогию с собственной судьбой и стремился, цитируя, интерпретируя, перефразируя Лермонтова, придать этой аналогии нужный для себя характер.

В ключевом диалоге (а на самом деле – ролевом монологе) о русской литературе между Федором Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым в романе "Дар" выстраивается эстетическая концепция и вымышленного героя, и самого автора. О Лермонтове вспоминают только тогда, когда "принимаются за поэтов", причем этому упоминанию придается чуть ли не маргинальный характер: "Кстати, о мертвых телах. Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский "знакомый труп" – это безумно смешно, ибо он собственно хотел сказать "труп знакомого", – иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано" [125, т.3, с.67]. Анализом именно этого стихотворения ("Сон") предваряется "Предисловие к "Герою нашего времени"" (в переводе самого Набокова), поскольку "витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман" [122, с.425].

"Предисловие" подано в ореоле строк "Сна" – "пророческих стихов" [122, с.424], круговая композиция стихотворения, получившая у

Набокова следующее описание: "Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе" [122, с.425], проецируется на организацию текста набоковского "Предисловия", в завершении которого вновь звучат уже не приведенные, но сохраненные в памяти строки "Сна", причем теперь "сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель поймет, что сон поэта сбылся" [122, с.435]. Стихотворение Лермонтова названо "замечательным сочинением" [122, с.425], однако прозвучавшая в "Даре" ирония не снимается полностью, а прячется в подтекст. Завершая анализ романа Лермонтова (причем итог анализу стиля романа подведен через эпитеты "неуклюжий", "просто заурядный" [122, с.435]), Набоков приходит к заключению: "Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект (сравним в "Даре", ""знакомый труп" – это ведь безумно смешно"); но в конечном счете все решает целостное впечатление..." [122, с.435]. Целостное впечатление о Лермонтове в контексте онтологии и эстетики В. Набокова создает проекция творчества художника на его судьбу: строки "Сна" звучат "с особой пронзительностью" [122, с.424], если их соотнести с обстоятельствами гибели Лермонтова. Частности анализа стиля и художественных приемов лермонтовской прозы Набоков сопрягает с единым образом Лермонтова – поэта и человека, с некоторым общим концептом судьбы и творчества, во многом созвучным самому Набокову.

Подвергая строгому анализу те приемы лермонтовской прозы, которые Набоков определяет как "банальности" ("кодовые фразы" ("ее губы слегка побледнели", "он покраснел"), примитивные жесты, усиливающие выражение эмоций (удары кулаком по столу и по лбу, топание ногой о землю) [122, с.432]), находя нелепости в образном строе стихотворений, Набоков стремится выделить в судьбе и творчестве Лермонтова определяющие моменты, контрапункты, в которых "жизнь и поэзия были одним", судьба внешняя сопрягалась с динамикой мира внутреннего (в первую очередь мира воображения и памяти). "Узор судьбы" Лермонтова как события эстетического, трансисторического, а не конкретной биографии, состоявшейся в конкретной исторической эпохе, слагается из вплетающихся в ткань набоковских текстов лермонтовских строк и образов, которые нередко досочиняются, до-

полняются самим Набоковым. Так возникает новый, набоковский образ Лермонтова, с судьбой которого Набоков соотносит свою.

Важной и значительной проблемой для исследователя, таким образом, выступает не анализ влияния Лермонтова на Набокова или продолжения Набоковым лермонтовских традиций, и не столько выявление лермонтовского текста в составе набоковского с точки зрения его эстетической значимости в контексте целого (хотя для интерпретации романа "Ада" данный аспект анализа можно выделить как один из наиболее актуальных и плодотворных), а проблема духовной когерентности, по Ф. Шлейермахеру "конгениальности" [186], совпадения или созвучия "нервной системы" [119, т.2, с.384] судьбы одного художника с судьбой другого. Термин "конгениальность" применен Ф. Шлейермахером к процессу "исторической интерпретации вообще и искусства перевода в частности", – поясняет П. Гайденко [34, с.136]. Герменевтический метод Ф. Шлейермахера направлен на понимание "не столько содержательно предметных мыслительных образований, сколько мыслящих индивидуальностей", – справедливо замечает исследователь далее [34, с.136]. Ф. Шлейермахер неоднократно подчеркивал, что стремится через "духовный обмен все прочнее утверждать свое собственное существо" [186, с.334]. "Каждая личность... на свой лад выражает и осуществляет бесконечное", – развивает свою мысль философ [186, с.334], утверждая при этом, что "человек связан с человечеством не в той своей "точке", которая обща у него со всеми остальными представителями человеческого рода, а, напротив, в той, что составляет его своеобразие, отличие от других" [186, с. 334]. Таким образом, в рамках метода психологической герменевтики Ф. Шлейермахера невозможно вести речь о прямых или косвенных влияниях, а возможно поставить вопрос о мере понимания одной творческой индивидуальности другой, о степени духовного родства или же стремлении в силу присутствия этого родства сделать "чужое" "своим".

Принимая во внимание крайне негативное отношение Набокова к критическим и исследовательским попыткам "классифицировать" его творчество, отнести его к той или иной художественной традиции или школе, проблему сопоставления творчества Набокова и какого-либо русского или зарубежного классика представляется целесообразным разрабатывать именно в русле психологической герменевтики, направленной на поиски такой интерпретации, которая возникает как результат конгениальной индивидуальности интерпретатора индивидуальности автора произведения. Именно к такому постижению русской классики стремился и сам Набоков как читатель и лектор-интерпретатор. В лекциях, эссе, комментариях и предисловиях он стремился соотнести судьбу автора с художественным миром его творений. В заключении к "Предисловию к "Герою нашего времени"" Набоков пишет: "Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно так же, как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбылся" [122, с. 435]. Владимир Набоков был именно таким "читателем с повышенной восприимчивостью" и требовал той же восприимчивости и от своих читателей, утверждая, что настоящий читатель "не может читать книгу, а может только перечитывать ее" [210, с.5], а правильное чтение заключается не в поиске идей или социально-экономических концепций в художественном произведении и даже не в стремлении отождествить себя с его героями, а в поисках "гармонического равновесия между умом автора и умом читателя" [210, с.4]. При этом сопоставлению подвергаются не объективные данные лермонтовской биографии и не утвердившаяся в науке и общепринятая оценка его творчества, а та интерпретация судьбы и творчества, которую лермонтовская творческая личность получила в онтологии и эстетике Набокова.

Дробная композиция лермонтовского романа, смерть Печорина, не прерывающая движения памяти героя (причем воспоминание творчески воссоздает пережитые события, а не просто фиксирует их), отвечали в целом набоковской концепции времени, памяти и воображения. Лермонтовский роман и его героя Набоков при анализе абстрагировал от истории и эпохи, проводя параллели с "Рене" Шатобриана, "Адольфом" Констана, "Корсаром" Байрона. При этом Набоков подчеркивал, что попытки прочитать роман на фоне истории обречены на неудачу: "Соотнесенность Печорина с конкретным временем и конкретным местом придает, конечно, своеобразие плоду, взращенному на другой (неевропейской – Я. П.) почве, однако, сомнительно, чтобы рассуждения о притеснении свободомыслия со стороны тиранического режима Николая I (1825-1855) помогли нам его распробовать" [122, с.433]. Лермонтов для Набокова – фигура трансисторическая, астральная, его конфликт с мирозданием Набоков анализирует на фоне

вечности, а не времени. В этом же аспекте Набоков оценивает и конкретные факты биографии Лермонтова: изгнание, обманутые надежды, несбывшуюся первую любовь и отказ от смирения, которые находят, по мнению Набокова, разрешение в искусстве, а не в жизни.

В цикле стихотворений "На смерть А. Блока" (1921) душу Блока в "раю, благоухающем широко", встречают души умерших поэтов:

Пушкин – радуга по всей земле,
Лермонтов – путь млечный над горами,
Тютчев – ключ, струящийся во мгле,
Фет – румяный луч во храме [126, с.181].

Семантика верха (млечный путь над горами), соединенная с именем Лермонтова, получает следующую конкретизацию: Лермонтов является "в венке из звезд прекрасных" [126, с. 182] и поет "о звездах над горами" [126, с.182]. Лермонтов пребывает не просто в области надмирной (горы), он устремлен выше, к иным мирам (млечный путь, звезды). Локализация верха "над горами" подчеркивает недосягаемость высоты надмирной сферы, верхний мир (горы) тем самым получает статус иномира (звезд), к которым ведет особый, неземной путь (млечный путь). Метафора судьбы и поэзии Лермонтова – далекий, недосягаемый, холодный свет звезд, видимый к тому же с горных высот в ночной тьме.

Лермонтов атрибутирован как вестник из иного мира: он поет о звездах, является как бледный свет звезды во мгле ("путь млечный над горами"). В "Предисловии к книге "Воздух и сны"" Г. Башляр указывал, что "поэт огня, поэт воды или поэт земли по-другому пишет, чем поэт воздуха" [13, с.111]. Лермонтов представлен Набоковым как поэт огня, причем особого огня – звездного. В романе "Бледное пламя" дочь поэта Шейда "три ночи провела в пустом сарае // мерцанья в нем и звуки изучая" [119, т.3, с. 21]. В "Комментарии" приводятся выдержки из дневника наблюдений Гэзель Шейд за "диском бледного света размером с небольшую круглую салфетку" [119, т.3, с.440], с которым девушка разговаривала, получая ответы в форме движения и мерцания светового пятна, а позже из случайного, на первый взгляд, набора букв и звуков, которые постепенно стали складываться в слова и предложения: "Язя и вязя связь как некий вид // Соотнесенных странностей игры" [119, т.3, с.441]. Свои беседы со странным существом героиня

прерывает, когда "внезапно ее поразила мысль, что она находится в обществе неведомого и, может статься, весьма злокозненного существа, и с дрожью, только что не вывихнувшей ей лопатки, поспешила вернуться под возвышенную защиту звездного неба" [119, т.3, с.442]. Пятно света утвердительно отвечает на вопрос "Вы – покойник?", и, хотя комментатор не находит ни в этом событии, ни в туманных сообщениях существа ничего, "что можно было бы истолковать, хотя бы отдаленно, как содержащее предупреждение или как-то соотнесенное с обстоятельствами ее поспешной смерти" [119, т.3, с.442], сам факт свидания и диалога Гэзель и существа из иного мира заставляют предположить обратное. Сама смерть Гэзель изображается как угасание света:

Крупица света съежилась во мраке
И умерла [119, т.3, с.324].

Сообщению о ее смерти предшествует образ света: "Веселый свет плеснул на пятна снега" [119, т.3, с.325]. Образы света, огня в различных их трансформациях выражают семантику поэтически бессвязной речи, высокого косноязычия, противопоставленного речи обыденной. В этой речи зашифрованы знамения судьбы, невыразимые языком повседневным. Лермонтовская темная речь из стихотворения "Есть речи – значенье…" рождается "из пламя и света", стихии огня, эта речь обладает фатальной силой:

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу [87, т.1, с.342].

В другом стихотворении темная, прроческая речь принимает форму звука: "Есть звуки – значенье ничтожно" [87, т.1, с.264]. Речи-заклинания, речи-пророчества, рожденные из повторения набора звуков, произносит бледный "светляк" в романе Набокова, обращаясь к героине, несчастной в любви, обреченной на раннюю и загадочную смерть:

Одни считали – срезать путь домой
Она пыталась, где бывает, в стужу
От Экса к Ваю конькобежцы кружат,
Другие, что бедняжка заплуталась,

А третьи – что сама сквиталась
С ненужной жизнью. Я все знал. И ты [119, т.3, с.325].

Тайна никак не проясняется "Комментарием", который начинает сознательно говорить о другом. Язык темного пророчества должен быть внятен только тому, для кого оно предназначено. Лермонтовские гипнотические звуки и речи "презрены гордой толпой", но для избранных "как жизнь они слиты с душой" [87, т.1, с 264].

Стихия огня и света, приближаясь к человеку, рождает поэзию, но она же опасна и смертоносна. Гэзель спешит вернуться под своды далекого звездного неба, отдалиться от бледного пламени и его загадочных речений. Лермонтов, поэт огня и звезд, рождающий слово из стихии огня ("пламя и света"), подобно жрецу-демиургу, заклинающему стихии, владея пророческим даром, оставался при этом человеком. Смертоносная мощь стихии огня, языком которой он говорил, выстроила события его внешней человеческой жизни, закончившейся смертью от пули – метатезы огня. Стихия огня приносит гибель, а не преображение, которое если и происходит, то неведомо для открытых Набокова-творца и его героев миров. Магией преображения наделены стихии воздуха и воды, они выполняют роль проводников в иные миры. Дождь, сквозняк, ветер открывают окна в реальности. В стихотворении "Как я люблю тебя" дождь и вечерний воздух открывают пути в вечность:

Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой [126, с. 261].

Огонь эти пути рушит и скрывает, хотя и находит поэтически возвышенные, темные и таинственные слова-предсказания, хотя в поздних романах Набокова стихия огня наделяется теми же качествами, что и стихии воздуха и воды (Хью Персон ("Прозрачные вещи") из горящего отеля переходит в мир собственного сна и освобождается от тенет реальности). Хотя ранее, пребывая в том же пророческом сне о пожаре, он лунатически убивает свою жену; таким образом, разрушительная семантика огня не снимается полностью: огонь наделяется теперь чертами амбивалентными.

Лермонтовская личность для Набокова кодировалась в образе самой возвышенной трансформации огненной стихии (звезды), но стихии самой смертоносной при приближении. Этот миф поэта-огня отвечал на загадку лермонтовской судьбы более, чем исторические обстоятельства или реальная биография, этот же миф определил и неразрешенность лермонтовских противоречий, раздвоенность между временами и мирами, поскольку огонь не соединял, а уничтожал, не преображал, а умерщвлял. В стихотворении Лермонтова "Ночь I" лирический герой, хотя смело можно сказать – поэт, видит, как истлевает в гробу его тело, исчезают кости, остается прах "…и больше ничего…" [89, т.1, с.41], этот прах поэт не может согреть дыханием, оживить – все тщетно. Набоков, обращаясь к будущему ("неродившемуся") читателю, навевает "сквозняк из прошлого" [126, с.412], от которого невозможно укрыться, бытие продолжается в иной форме, в ином мире – будущем.

Особое, присущее Лермонтову чувство времени, Набоков описывает в "Предисловии" к переводу "Героя нашего времени", отмечая, что "из-за такой спиральной композиции временная последовательность событий оказывается как бы размытой" [122, с.426]. Набоков восстанавливает действительную хронологию событий романа, подчеркивая, что "весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина" [122, с.425], и что "рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому, как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта" [122, с.426]. Отмечает Набоков и тот факт, что последние "три истории" рассказчик "публикует посмертно" [122, с.425]. Герой физически мертв, но его сознание трасцендируется в повествовании, он вновь переживает одни и те же события, вращаясь по метафизическому замкнутому кругу своей судьбы. Время трансформируется из линии то в круг ("Герой нашего времени"), то в спираль, обращаясь вспять ("Как часто пестрою толпою окружен", "Нет, не тебя так пылко я люблю"). Отмена линейного времени ставит под сомнение и абсолютность конца, и единичность реальности. В беседе с П. Домергом Набоков заметил: "Не думаю, что объективная реальность вообще существует" [131, с.57].

З. Шаховская отмечает "ощутимую в Набокове внутреннюю близость к "Демону" Лермонтова" [181, с.91]. Сам Набоков, по свидетель-

ству той же мемуаристки, писал, "что уж если рисовать этим белым карандашом ангела, то чтоб ангел этот был помесью райской птицы с кондором и чтобы он душу младую нес не в объятиях, а в когтях" [181, с.91]. Лермонтовская нота звучит у Набокова там, где речь ведется о самом сокровенном и мучительном: изгнании, утраченном навсегда рае (детстве, Отчизне, первой любви), памяти о невозвратимо минувшем. Тема Демона для Набокова не столько тема зла, сколько тема памяти о прошлом, об оставшемся в прошлом счастье. Поэтому в "Приглашении на казнь" Набоков обращается к "тюремной" лирике Лермонтова, а в "Аде", наряду с "Демоном", – к поэме "Мцыри" – поэме об утраченной отчизне, воспоминания о которой сливаются в сознании лермонтовского героя с памятью о проведенном на родине счастливом детстве.

Лаконичное упоминание Лермонтова в "Даре", введенное через помету "кстати", вполне соответствует стремлению Набокова зашифровать свою причастность к традиции, ускользнуть от классификации. В поздних английских романах Набоков раскрывает свою обращенность к Лермонтову: в "Аде" лермонтовский текст составляет одну из смысловых доминант, в романе "Смотри на арлекинов!" Вадим переводит для Ирис "кое-какие стихотворения Пушкина и Лермонтова, перефразируя их и слегка подправляя для пущего эффекта" [119, т.5, с.117], в автобиографии "Память, говори" (русская версия – "Другие берега") домашний учитель Ленский на фоне сменяющихся слайдов читает "Мцыри", при этом чтение завершается набоковской строфой, организованной идентично ритмическому строю лермонтовского стиха:

О, как сквозили в вышине
В зелено-розовом огне,
Где радуга задела ель,
Скала и на скале газель! [125, т.4, с.232].

Отметим пока не импрессионистический колорит строфы, привнесенный Набоковым в якобы лермонтовский текст, а способы создания образа высоты. Вершина озаряется огнем, причем огнем, воспроизводящим колорит экзотических гогеновских пейзажей; вершина настолько близка к небу (абсолютному верху), что радуга задевает ель на вершине, хотя, как правило, происходит наоборот: вершина тщится

дотянуться до небес, и ель задевает радугу. Живописный образ зелено-розового верха, почти достигшего небес, отчасти их потеснившего (радуга задевает слишком высокую ель), разрешается в графически точной детали: мимолетном ("сквозили в вышине") видении силуэта газели на вершине.

3.1.2. Аллюзии из лирики М.Ю. Лермонтова в романе В.В. Набокова "Приглашение на казнь"

В русскоязычных романах Набокова не названные прямо лермонтовские строки растворялись в набоковском тексте: парафраз лермонтовской "Тамары" в сочетании с "тюремными стихотворениями" ("Пленный рыцарь", "Сосед", "Соседка" – строки последнего цитируются героем) образует интертекстуальное поле романа "Приглашение на казнь". Набоков редко цитирует Лермонтова прямо, лермонтовский текст видоизменяется в соответствии с требованиями нового, набоковского контекста, но само его присутствие выполняет роль ключа к смысловому коду набоковского текста. Лермонтовские цитаты, прямые и перефразированные, легко и естественно вплетаются в канву набоковских произведений, некоторые набоковские персонажи получают имена лермонтовских героев (Демон в романе "Ада"). В "Приглашении на казнь" Цинциннат Ц., думая об Эммочке, горестно констатирует: "...будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь потемней..." [125, т.4, с.26]. В "Приглашении на казнь" в строках "... вся крепость громадно высилась на громадной скале" [125, т 4, с.23] звучит отчетливый парафраз тавтологии из лермонтовской "Тамары":

Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале [87, т.1, с.395].

Отголосок заключительных строк этого стихотворения звучит в финале романа: Цинциннат обретает после казни (хотя проблематично: состоялась ли казнь вообще) истинную жизнь в настоящем, а не призрачном мире, идя "среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему" [125, т.4, с.130]. Французский исследователь Ж. Нива заметил, комментируя развязку романа: "Это что-то вроде Кафки на-

выворот, с happy end, – ведь гильотина выводит в лучший мир" [136, с.304]. Смерть очередного гостя в стихотворении "Тамара" не оплакивается, а сопровождается обещанием будущей встречи:

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал [87, т. 1, с. 396].

Плачут волны Терека, сама Тамара, прощаясь так, оставляет надежду на встречу в ином мире при других обстоятельствах, не чреватых трагедией. То, что в стихотворении Лермонтова дано как одна из возможностей, через столкновение противоречий (необратимости смерти и обещания новой жизни в ином мире), у Набокова прочитывается как совершенный выбор: смерть – это не конец, а обретение нового бытия в новом, более подходящем для героя мире. Собственно указанием на присутствие лермонтовского текста предстает само название Тамариных садов, в которых Цинциннат был счастлив, где при загадочных обстоятельствах был зачат матерью и неизвестным чужаком, садов, как мира, соприродного Цинциннату. Прямое цитирование, не пропущенное через призму эпиграфа из вымышленного мудреца Делаланда: "Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными" [125, т.4, с.5], сделало бы это предпочтение одного из заданных в тексте-первоисточнике смыслов менее органичным, акцентировало бы оттесненное на смысловую периферию полемическое начало.

Вызов и ироничный тон лермонтовской благодарности от противного ("За все, за все тебя благодарю я...") звучат в стихотворении Годунова-Чердынцева ("Дар"):

Благодарю тебя, отчизна,
За злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
Я сам с собою говорю [87, т.3, с.52].

В лермонтовском стихотворении диалог, пусть в форме отказа, продолжает осуществляться, Набоков же замыкает диалог на самом себе, тем самым отказываясь от романтического богоборчества Лермонтова, противопоставляя последнему свою самодостаточность художника – создателя вымышленного мира.

Лермонтовский текст выступает одной из смысловых доминант в романе "Ада", образуя линии Демона, изгнания Вана из рая (Ардиса), утраченной и запретной любви. Прямая ссылка на Лермонтова в "Аде" связана именно с поэмой "Демон": "...Ван часами просиживал в фиалковой тени розовых скал, изучая творения великих и малых русских писателей – при этом ловя несколько утрированные, однако в целом комплиментарные намеки на любовные порхания и похождения своего отца в иной жизни, описанной бриллиантовыми россыпями лермонтовских тетраметров" [127, с. 168]. В автокомментарии этот эпизод пояснен так: "Лермонтов – автор "Демона" [127, с. 563]. Обращаясь к Лермонтову, Набоков предпочитает "не цитату, а вольный пересказ" [36, с.130], примеривая лермонтовские строки "на себя", стремясь сделать их "своими". В романе "Ада" Ван вспоминает о "запахе кавказских духов "Граньал Маза"", исходившем от очередной Тамары – возлюбленной его отца Демона [127, с.176]. В автокомментарии к "Аде", подписанном анаграммой Вивиан Даркблоом, Набоков предлагает такую расшифровку: "Название духов восходит к "Демону" Лермонтова ("Кавказ, как грань алмаза")" [127, с.563]. "Бриллиантовые россыпи" строк "Демона" присутствуют в тексте романа или скрыто, в виде аллюзии, или пародийно перефразированными:

И над вершинами Экстаза
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Монтбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял [127, с.473].

Лермонтовские строки будто преломлены в фокусе романа о страсти (полное название "Ада, или Страсть. Хроника одной семьи"), поэтому вершины Кавказа трансформируются в вершины страсти-Экстаза, строфа стала лермонтовско-набоковской, своеобразным гибридом, возникшим на стыке творчества двух художников.

Глубинная духовная взаимосвязь, внутренняя общность Лермонтова и Набокова во многом определяется своеобразным пониманием демонизма как духовной бесприютности, обреченности на изгнанничество и скитания, как неотступной памяти о былых, счастливых днях, проведенных в иной, лучшей земле.

В цикле из двух стихотворений "Облака" звучит отчетливый отголосок из "Туч" Лермонтова:

Я облетал все зримое кругом,
Блаженствовал и, помню, был влеком
жемчужной тенью, женственною тучей [126, с.155].

"Жемчужная" туча из сонета Набокова будто бы отделилась от "цепи жемчужных" туч из стихотворения Лермонтова "Тучи", а полет над мирозданием ("я облетал все зримое кругом"), осуществленный не в текущем моменте настоящего, а сквозь века ("с кудрявыми багряными богами // я рядом плыл в те вольные века" [126, с.155]), в вечности, вызывает прямые ассоциации с полетом Демона:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснилися толпой… [87, т.1, с.555].

Демон сейчас пролетает над вершинами Кавказа и под ним "дик и чуден был вокруг весь божий мир" [87, т.1, с.556], который "изгнанник рая" окидывает презрительным оком, но одновременно Демон видит "кочующие караваны // В пространстве брошенных светил" [87, т. 1, с. 555], внутренним оком памяти, глазами "чистого херувима" – своей прошлой и навсегда утраченной ипостаси. Настоящее "Я" Демона – "духа изгнания" – совмещается с "Я" минувшим – жителя рая, херувима, еще не ведающего "ни злобы, ни сомнения" [87, т. 1, с. 555]. В цикле Набокова первое стихотворение – запечатленное мгновение настоящего. "Молчи, остановись… Не двигайся, молчи", [126, с.155] – обращается лирический герой к собеседнице, точнее, созерцательнице прекрасного мгновения:

На солнце золотом сияет дождь летучий;
озера в небесах синеют горячо,
и туча белая из-за лиловой тучи
встает, как голое плечо [126, с. 155].

Выбор на протяжении всего стихотворения глаголов исключительно настоящего времени акцентирует длительность настоящего мгновения: "запечатленная весна" отражается в природе, а тень тучи и цветущих веток, простертая над миром, – на лице любимой; целуя эту тень

на лице, поэт целует саму "запечатленную весну". Эта смена отражений весны в мире, мира в лице сообщает динамику картинам и состояниям в стихотворении. Взгляд ввысь (первая строфа) сменяется взглядом напротив, облака и солнце – лицом любимой (вторая и третья строфы). Так возникает образ остановленного времени, запечатленного мгновения – самой весны на лице любимой, целуя это лицо, поэт целует само мироздание. Мгновение гармоничного слияния с миром находит эстетическое отражение в ткани стихотворения.

Второе стихотворение цикла – сонет – обращено уже к вечности: лирический герой, внемлющий закатным облакам, воссоздает уже не мгновение, а его этимологию:

Я внемлю им. Душа моя строга,
Овеяна безвестными веками… [126, с. 155].

История запечатленного мгновения, воплощающего весну, проецируется на историю души поэта, его прежнее "Я". Метаморфоза времени от настоящего мгновения к вечности буквализируется перевоплощением поэта, который понимает речь облаков, поскольку был когда-то облаком сам:

Я облаком в вечерний чистый час
вставал, пылал, туманился и гас,
чтоб вспыхнуть вновь с зарею неминучей [126, с.155].

В голубой тени на лице любимой, края которой целует поэт, заключена вся полнота мироздания: "…я счастлив. Я целую // запечатленную весну…" [126, с.155]. Но увидеть и понять смысл этого множества отражений (весны в туче, тучи на лице, лица в душе, мгновения счастья в стихотворении) может лишь душа, знавшая иную жизнь в ином мире, пережившая метаморфозу в нечеловеческом состоянии. В полете Демона соединяется два взгляда: настоящий, внешний, глазами нынешней метаморфозы одного, единого "Я" на проплывающий сейчас внизу земной пейзаж и прошлый, внутренний, обращенный в мир памяти, принадлежащий прежней ипостаси героя, перенесенной в другой мир (рай, царство света). То же совмещение времен и качественно различных состояний личности лирического героя воспроизводится в стихотворном цикле Набокова – сейчас человека, в минувшем – облака, бо-

горавного существа ("с кудрявыми багряными богами // я рядом плыл в те вольные века"). Образ тучи, поданный в заключительной строке цикла через эпитет "жемчужная", отсылает к Лермонтову прямо, непосредственно, а в ореоле лермонтовских реминисценций полет лирического героя над мирозданием соотносится с полетом Демона. Прямая цитата выполняет роль ключа, проводника к зашифрованному в подтексте стихотворения коду, открывающему особенности хронотопа стихотворного цикла в целом.

В рассказе "Облако, озеро, башня" главный герой – Василий Иванович, наделенный "драгоценными, опытными глазами" [125, т.4, с.424], видел из окна поезда "сочетание каких-нибудь совсем ничтожных предметов – пятно на платформе, вишневая косточка, окурок, – и говорил себе, что никогда-никогда не запомнит и не вспомнит вот этих трех штучек в таком-то их взаимном расположении, этого узора, который однако сейчас он видит до бессмертности ясно" [125, т.4, с.422]. Для Набокова эта обостренная наблюдательность выступает синонимом поэтического, пересоздающего видения и восприятия мира. В этом рассказе образ обретенного рая, истинной отчизны, в которой должна исполниться судьба героя ("…что именно здесь случится, он этого не знал, конечно, но все кругом было помощью, обещанием и отрадой" [125, т.4, с.425]), подан в виде редуцированной цитаты из лермонтовской "Тамары": "высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня", лермонтовская тавтология "чернея на черной скале" вновь присутствует как прием, а не как цитата, получая форму парафраза "из дактиля в дактиль". Голос Тамары, прощающейся с "безгласным телом" гостя, звучал "так сладко", "как будто восторги свиданья и ласки любви обещал" [125, т.1, с.396]. Обещанием сбывшейся надежды, того, что здесь "наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал" [125, т. 4, с. 425], становится для героя вид на озеро, облако, старинную башню. Образы окна и голоса Тамары замыкает в круг композиционный рисунок стихотворения Лермонтова: вначале в окне "блистал огонек золотой" и "слышался голос Тамары", в котором "были всесильные чары, была непонятная власть" [87, т. 1, с. 395], в конце – в окне "что-то белеет" и звучит прощание, обещающее свидание и любовь. "Окно" открывает путь в иной мир, голос заставляет пойти этим путем. Набоков сохраняет символику образа окна: Василий Иванович в "комнатке с прелестным до слез видом в окне" [125, т. 4, с. 425] понимает, что обрел истинную реальность, соответствующую

его "Я", обрел и потерял, даже не успев войти в свой мир, свою истинную отчизну. Гости Тамары утрачивали рай, едва обретя его. Но в рассказе Набокова причина утраты рая кроется не в воле судьбы, а в давлении обстоятельств той реальности, которая не отпускает героя, действуя силой не фатума, а пошлости. В конце рассказа Василий Иванович говорит некоторому загадочному собеседнику, что устал быть человеком и хочет уйти, и тот его отпускает. Атрибутированный таким образом уход приобретает экзистенциальный характер трансцендирования за пределы своего "Я", обретения иной формы существования, возможно, в ином мире. Лермонтовское стихотворение растворяется в тексте набоковского рассказа, причем Набоков вновь особо акцентирует заключительную строфу "Тамары", дающую обещание на новое свидание, на преодоление трагедии и смерти.

Но если лермонтовский человек не может отдать предпочтение одной реальности, полностью отказавшись от другой, а с нею и той части своего "Я", которое этой реальности корреспондировало, то Набоков новое воплощение в новой реальности не считает окончательным: возможен возврат к прежнему "Я", возможно обретение еще одного "Я" в ином (третьем, четвертом и далее до бесконечности мире). В ранней лирике Набокова еще звучат отголоски лермонтовской раздвоенности между мирами. В стихотворении "Острова" (1928) лирический герой и его спутница вошли бы в рай, "если б наших книг, собаки нашей // и любви нам не было бы жаль" [126, с.398]. Набоковские строки воспроизводят интонацию Лермонтова из стихотворения "Земля и небо":

Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
Но с миром расстаться нам жаль [87, т. 1, с. 143].

Набоков сохраняет и лермонтовскую рифму ("даль – жаль" у Лермонтова, "вдаль – жаль" у Набокова), и постановку дилеммы (земля или небо у Лермонтова, реальность или острова блаженства у Набокова), и ее разрешение. Свое пребывание в раю Набоков называет пленом ("и томиться я буду // у безмолвного Бога в плену" [126, с. 65]). В стране стихов, метаморфозе рая, лирический герой и его спутница не будут полностью счастливы:

И глядя в ночь, на лунные оливы,
в стране стихов, где боги справедливы,

как тосковать мы будем о земле!
"Страна стихов" (1924) [126, с. 376].

Однако позже набоковским героям открывается множественность миров и перевоплощений единого "Я", поэтому невозможность предпочтения мира небесного миру земному потеряет актуальность. Причем герои Набокова узнают друг друга в разных мирах, в разных ипостасях. Лермонтовские герои в раю не узнают друг друга ("Но в мире новом друг друга они не узнали", – завершает Лермонтов стихотворение "Они любили друг друга..." [87, т. 1, с. 394]). В стихотворении Набокова "В хрустальный шар заключены мы были" (1918) коллизия обратная: из иного, небесного мира герои попадают на землю, но лирического героя не оставляет уверенность в узнавании:

Хоть мы грустим и радуемся розно,
твое лицо, средь всех прекрасных лиц,
могу узнать по этой пыли звездной,
оставшейся на кончиках ресниц [126, с. 46].

То же настроение окрашивает и стихотворения Набокова "Встреча", "Через века".

Лермонтовский человек, попадая в иной, совершенный, гармоничный мир, погибает, погибает и существо из иномира, оказавшись в мире людей ("Русалка", "Морская царевна"). Продолжая пушкинскую "Русалку", Набоков отчасти вступает в полемику с "Русалкой" Лермонтова. Лермонтовский витязь достиг совершенства, но жить в новом мире не может. Князя на речном дне в "Русалке" Набокова ожидает второе рождение, обретение той ипостаси "Я", которая адекватна поведению героя. Обращаясь к князю, Русалочка говорит:

Ты погибнешь, если
не навестишь нас. Только человек
боится нежити и наважденья,
а ты не человек. Ты наш, с тех пор,
как мать мою покинул и тоскуешь.
На темном дне отчизну ты узнаешь,
где жизнь течет, души не утруждая [126, с. 426].

Лермонтовский человек раздвоен, погружаясь в былое, он вновь возвращается к настоящему ("Как часто пестрою толпою окружен"), умирая, он не может воскреснуть, обретая новый мир или новое качество, он не может отказаться от прежнего, поэтому и жить в новом мире не может. Некое пограничное состояние между жизнью и смертью, способ преодоления времени и смерти Лермонтов создает в волшебном сне в стихотворении "Выхожу один я на дорогу". Для Набокова этот сон равнозначен творческой медитации. В романе "Дар" Федор, читая сборник своих стихотворений, погружается в мир воспоминаний, течение внешнего времени для героя в этот период отменяется, внешнее время аннулируется. "Акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри времени", – так этот феномен, применительно к творчеству М. Пруста, характеризует В. Подорога [140, с.338]. "Я" прошлое и "Я" настоящее пересекаются во времени вспоминающего и описывающего, перевоссоздающего эти воспоминания, творящего "Я". Именно эта реальность вневременья, реальность творческая в полной мере подчиняет себе реальность внешнюю, которая растворяется в вымысле. Набоков не возвращается из мечты, он мир трансформирует в мечту. В заключительной строфе стихотворения о романе "Лолита" ("Какое сделал я дурное дело", 1959) Набоков утверждает:

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки [126, с. 287].

Такой же характер имеют и утверждение Набокова в беседе с П. Домергом, что он придумал бы себе читателей, если бы их не было [131, с.61], и признание в стихотворении "Слава": "даже разрыв // между мной и отчизною – частность" [126, с.273]. Лермонтовский пророк изгоняется из мира людей, потому что он опасен. Набоков, сохраняя тезис об опасности искусства для мира, придает ему другое содержание. Искусство страшно не тем, что обнажает миру его пороки, что произносит "любви и правды чистые ученья", а тем, что создает величайший обман, который подчиняет себе действительность. В том же стихотворении о "Лолите" Набоков создает образ художника – творца смертоносных вымыслов:

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и как от яда в полом изумруде,
мрут от искусства моего [126, с. 287].

В начале стихотворения изображен творец, "заставляющий мечтать мир целый // о бедной девочке моей", о Лолите. Курс лекций о шедеврах мировой литературы Набоков начинал с такого определения искусства: "Литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: "Волк, волк!", – а волка за ним и не было" [121, с.28]. А. Битов, восхищаясь детальностью набоковского письма, замечает: "Мы узнаем у Набокова то, что забыли сами, мы узнаем свои воспоминанья (без него бы и не вспомнили) о собственной, не столько прожитой, сколько пропущенной жизни, будто это мы сами у себя эмигранты" [21, с.231]. Эта эмоциональная реплика не столько парадоксальна, сколько закономерна: не искусство подражает жизни, а жизнь – искусству. Реальность становится нетождественной самой себе, философское отчуждение "Я" – "не-Я" трансформируется в онтологическую фигуру "действительность" – "недействительность". Мир отчуждается от самого себя, истончается, ускользает, дробясь на осколки, подражая вымыслам. Такое состояние реальности не подчиняется измерению линейным временем, не прерывается смертью.

Набоковские герои не знают смерти как абсолютного, полного ухода, смерть означает перевоплощение, возвращение, возможно, к прежнему кругу бытия, а возможно, и обретение нового. Казалось бы, к прежним обстоятельствам возвращается после перевоплощения (второго рождения в новом качестве) герой романа "Соглядатай". Но возврат не означает повторения: Кашмарин – Матильдин муж – сам спешит протянуть Смурову руку (в прежней жизни протянутая рука Смурова повисла в воздухе). Отказ Вани от любви Смурова тоже оказывается несущественным: Смуров сочиняет иную реальность, в которой у него "с нею были по ночам душераздирающие свидания" [125, т. 2, с. 345]. Тему "метафизического возврата" в набоковском "Соглядатае" О. Сконечная выделяет как важнейшую [152, с.214].

В кругу варьируемого, но постоянно возобновляемого события прошлого находится и Гумберт Гумберт в "Лолите". Но вновь в финале романа звучит обещание иного бытия, сочиненного Гумбертом: "Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в

сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита" [119, т.2, с.376]. В рассказе "Рождество" Слепцов "вычеркивает" слово "смерть" по отношению к ушедшему сыну, когда из кокона, хранящегося в коллекции сына, вылупляется роскошная бабочка. Д. М. Бетея видит в этом рассказе код к пониманию значения изгнания и его преодоления в судьбе самого Набокова. Вывод исследователя "смерть не есть конец" [20, с.170] основан на описании Набоковым бабочки: "Оттого-то и столь заметно у Набокова присутствие тонких, просвечивающих, мерцающих деталей (слюдяные глазки на крыльях бабочки, водяные знаки, витражи и т. п.) – автор расставляет эти затянутые полупрозрачной пленкой оконца, чтобы через них доходили до нас размытые видения из мира чистого сознания после смерти" [20, с.170]. Роман "Прозрачные вещи" завершается утверждением: "Вот это, как я считаю, и есть самое главное: не грубая мука телесной смерти, но ни с чем не сравнимая пронзительность мистического мыслительного маневра, потребного для перехода из одного бытия в другое. И знаешь, сынок, это дело нехитрое" [119, т.5, с.96-97]. В последней фразе звучат интонации уже умершего к концу романного действия писателя R, обращенные к присоединяющемуся теперь к нему персонажу – Хью Персону.

Тема демонизма в первую очередь заключает в себе концепт постоянной оглядки на прошлое, его постоянного присутствия в настоящем. С. Ломинадзе, анализируя лирику Лермонтова, отмечал "нарушение "нормальной" логики временных отношений" [92, с.14], ощутимость "диссонанса, вносимого в естественное протекание событий (действий, состояний и т. д.) специфическим авторским чувством времени" [92, с. 13]. На особое, присущее Лермонтову чувство времени в свою очередь указывал Набоков, выделяя в философии и поэтике Лермонтова принципиально важные для себя особенности. Память лермонтовского героя о былом определяет его поступки в настоящем, лермонтовский человек наделен способностью полностью погружаться в былое, прерывая цепь движения событий в настоящем. Печорин, услышав о возможной встрече с Верой на Кавказе, рассуждает так: "Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. ...Я глупо создан: ничего не забываю, – ничего!" [87, т.2, с.650]. "Но память, слезы первых лет! // Кто устоит противу них!" – восклицает лирический герой стихотворения "Ночь" [87, т. 1, с. 103]. Лирический герой Лермонтова предстает "томимым памятью"

[87, т.1, с.181], "не рожденным для забвенья" [87, т.1, с.245], "стон любви, страстей и муки // До гроба в памяти звучит" [87, т.1, с.41]. Память лирического героя наделена вместе с тем амбивалентными чертами и качествами: то она хранит воспоминанья о "былом счастье // И беспечности" [87, т.1, с.36], то о "прежних несчастьях" [87, т.1, с.48], что заставляет лирического героя воскликнуть: "Я не жалею о былом: // Оно меня не усладило" [87, т.1, с.224]. В стихотворении "Атаман" память синонимична раскаянию и наказанию:

Горе тебе, гроза-атаман,
Ты свой произнес приговор.
Средь пожаров ограбленных стран
Ты забудешь ли пламенный взор!.. [87, т.1, с.173].

Мучительные поиски забвенья сопровождаются не менее мучительными усилиями сохранить былое "при себе", вновь и вновь погружаться в прошедшее, жить в нем. В стихотворении "Ночь" воспоминанье наделяется именно такими амбивалентными чертами:

Воспоминанье о былом,
Как тень в кровавой пелене,
Спешит указывать перстом
На то, что было мило мне [87, т.1, с.102].

Погружаясь в былое, лирический герой прерывает цепь течения событий настоящего, переживая события своей судьбы сверхвременно, а точнее, вневременно. Достаточно привести такие хрестоматийные примеры, как "Как часто пестрою толпою окружен" и "Нет, не тебя так пылко я люблю...". В современном зарубежном литературоведении подобный феномен восприятия и изображения прошлого описан Д. Фрэнком и терминологически обозначен как "пространственная форма" [207]. Под "пространственной формой" понимается такой "тип эстетического видения в литературе и искусстве XX в., при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронично, по внутренней рефлективной логике целого, в "пространстве" сознания" [207, с. 119]. Вневременное переживание изнутри своей судьбы разрешается в ее эстетическом изображении в

"пространственной форме" художественного произведения, к таким выводам приходит Д. Фрэнк, анализируя художественную систему Марселя Пруста [207, с. 231-252]. Способность приостанавливать ход времени, выпадать из цепи событий настоящего закономерно порождает мысль об иллюзорности смерти, ее мнимости. Мнимость смерти противопоставлена материальности длящегося вне реального времени-пространства воспоминания, заключенного в художественной реальности. Память подчас выступает источником вдохновения и творчества.

В раннем стихотворении "Наполеон" Лермонтов так изображает творца-художника:

Певец возвышенный, но юный,
Воспоминания стараясь пробуждать,
Он арфу взял, запел, ударил в струны… [87, т. 1, с. 38].

В позднем стихотворении "К***" эта связь памяти и творчества выражена еще более отчетливо:

Есть звуки – значенье ничтожно
И презрено гордой толпой -
Но их позабыть невозможно;
Как жизнь они слиты с душой;
Как в гробе зарыто былое
На дне этих звуков святых;
И в мире поймут их лишь двое,
И двое лишь вздрогнут от них [87, т. 1, с. 264].

Первая строка процитированной строфы отчетливо перекликается с первой строкой стихотворения: "Есть речи – значенье...", подчеркивая родственную природу памяти и вдохновения. Необходимо отметить, что мир былого – для Лермонтова мир мертвый, воспоминание предстает то в саване ("в кровавой пелене"), то встает из гроба. Таким образом, воскрешение былого для Лермонтова фактически означает воскрешение мертвого мира.

Колоссальное, если не определяющее значение памяти в жизни и творчестве В. В. Набокова не подлежит сомнению. В романе "Другие берега" Набоков так описывает свои взаимоотношения с прошлым:

"Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – еще тогда, когда в сущности никакого былого и не было" [125, т.4, с.171]. В беседе с Пьером Домергом Набоков заметил: "Есть в воображении нечто, что связано с памятью, и наоборот. Можно было бы сказать, что память есть род воображения, сконцентрированного на определенной точке" [131, с.60]. Одно из ранних стихотворений Набокова начинается строкой "Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!", в которой отчетливо соединяются стихии памяти и вдохновенья [126, с.20]. В стихотворении "Неродившемуся читателю" соприкосновение с искусством принимает форму "сквозняка из прошлого" [126, с.412], а в стихотворении "Вечер на пустыре" прошлое принимает форму параллельной реальности, незримо присутствующей в настоящем:

…все, что время как будто и отняло,
а глядишь – засквозило опять,
оттого, что закрыто неплотно,
и уже невозможно отнять... [126, с.258].

Воспоминанья приносят счастье, лирический герой Набокова не испытывает рефлексии, сравнивая свое нынешнее "Я" и минувшее.

…я дверь минувшего без страха открываю
и без раскаянья былое призываю! –

читаем в поэме "Детство" [126, с.99]. В "Парижской поэме", соотнося себя прошлого с собой настоящим, лирический герой убеждается в их взаимосвязи, а не противопоставленности:

Но, с далеким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться – и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.

…по сверканью, по мощи, прищуриться
и узнать свой сегодняшний миг [126, с.278].

Так, для лирического героя Лермонтова память – источник страдания, поскольку надежды обманули, а прошлое "Я" несоизмеримо лучше "Я" настоящего, к тому же "Я" с течением лет ухудшающегося, поскольку степень зла и разочарования нарастает, вызывая желание мстить или искать забвения. В набоковском художественном космосе значение памяти интерпретируется иначе: прошлое, продолжая присутствовать в настоящем, продолжает определять и духовную неповторимость лирического героя и пребывать неисчерпаемым и вечным источником вдохновения. Вместе с тем необходимо отметить тот факт, что в обоих случаях прошлое выступает нравственной мерой по отношению к настоящему, прошлое состояние души человека, соотнесенное с его нынешним "Я", дает возможность дать этому новому "Я" точную нравственную оценку. Но разность оценок ведет к тому, что герой Набокова не ищет забвения, а, напротив, боится растерять память о былом.

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.
Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь вон ласточку ту? –

читаем в стихах из романа "Дар" [126, с.443].

Способность воскрешать былое аннулирует смерть, память об ушедших делает возможным их присутствие в настоящем.

И человек навстречу мне сквозь сумерки
идет, зовет. Я узнаю
походку бодрую твою.
Не изменился ты с тех пор, как умер, –

так завершается "Парижская поэма" [126, с.258]. Именно память препятствует лирическому герою войти окончательно в райский мир:

И когда все уйдет, и томиться я буду
у безмолвного Бога в плену,
о, клянусь ничего, ничего не забуду
и на мир отдаленный взгляну [126, с.65].

Смерть набоковских героев всегда иллюзорна, призрачна. В поэтической драме "Смерть" она предстает результатом розыгрыша, в пове-

сти "Соглядатай" – средством обретения иной формы бытия, причем лучшей по отношению к прежней, при этом память о прежней жизни и о самом уходе у героя сохраняется: "...в стене я нашел тщательно замазанную дырку... она доказывала мне, что я действительно умер..." [125, т.2, с.307]. Та же неопределенность наступления смерти окрашивает и финалы романов "Приглашение на казнь", "Подвиг", отчасти "Защита Лужина"; не смертью, а, возможно, переселением души завершилась жизнь писателя в англоязычном романе "Подлинная жизнь Себастьяна Найта". Отсутствие забвения, целостность памяти, а следовательно, и человеческого "Я" делают смерть в художественном мире Набокова невозможной.

Напротив, в полном противоречий поэтическом мире Лермонтова смерть и возможна и невозможна одновременно.

Что смерть? – лишь ты не изменись душою –
Смерть не разрознит нас, –

восклицает лирический герой Лермонтова [87, т.1, с.213]. Хотя неоднозначность, внутренняя противоречивость воспоминания находит отражение в противоречивости лермонтовских представлений о смерти.

С одной стороны, смерть – это мир забвенья и покоя:

Окончен путь, бил час, пора домой,
Пора туда, где будущего нет,
Ни прошлого, ни вечности, ни лет...
Где воспоминанье спит глубоким сном [87, т.1, с.122].

С другой – именно невозможность забвенья делает смерть адом, поскольку за гробом продолжается та же земная жизнь, а следовательно, и те же земные страдания:

Но чувствую: покоя нет,
И там, и там его не будет;
Тех длинных, тех жестоких лет
Страдалец вечно не забудет! [87, т. 1, с. 85].

Смерть страшна именно забвением, подчас желанным, утратой своего "Я". "Боюсь не смерти я. О нет! // Боюсь исчезнуть совершенно", –

восклицает лирический герой раннего стихотворения Лермонтова [87, т. 1, с. 15]. В письме к Варваре Лопухиной (1832) Лермонтов размышляет: "Бог знает, будет ли существовать это "Я" после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я!" [88, т.4, с.372]. В то же время, потерять "Я" – значит расстаться с обманувшими надеждами, с памятью о них. Предпочтение не отдается ни забвению и покою, ни власти памяти и прошлого, ни сохранению прошлого "Я", ни освобождению от него.

Герой Набокова не стоит перед подобным выбором: его индивидуальность заключена в форму памяти, а память принимает форму вдохновения, забвение и смерть невозможны, пока действенны воображение и его форма – память.

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом –
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем? –

так завершается стихотворение "Око" [126, с.270]. Единственность, неповторимость "Я" выступает бесспорной, безусловной ценностью, мерой всех событий частной жизни и истории мира.

Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчизною – частность?
Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы подставил
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не вправе, –
пишет Набоков в стихотворении "Слава" [126, с.273].

Конфликт между желанием помнить и жаждой забвенья, желанием жить и не менее страстным желанием расстаться с земной жизнью в лирике Лермонтова вызван ощущением соприсутствия поэта и мира, поэта и творца, внутреннего и внешнего, искусства и жизни, творчества и реальности. Солипсизм Набокова снимает эту конфликтность, и тогда единственной точкой отсчета действительно выступают "Я" поэта и память как важнейшая форма этого "Я". Переживание набоковским героем своего прошедшего происходит во вневременной реально-

сти художественного текста, заключено в его "пространственной форме" и не стремится преодолеть пределы этой эстетической "вечности", лежащей вне реальных времени-пространства. Напротив, лирический герой Лермонтова испытывает противоречивые желания: остаться в границах "пространственной формы" – художественной реальности, порожденной памятью, в которой невозможна смерть, или же жить в реальных времени-пространстве, тем самым принимая неизбежность забвения своего "Я" самим собой и другими людьми, утраты и смерти. Так, родственное у двух художников восприятие памяти о былом как фактора действенного и материального, к тому же определяющего состояние героя в созданном ими мире, выступающего точкой отсчета в его отношениях с настоящим и будущим, фокусирующего его человеческую индивидуальность, находит разное воплощение, преломляясь в зеркале их творческих принципов и экзистенциальных предпочтений.

Таким образом, Набоков устанавливает диалогические отношения между своим художественным миром и миром Лермонтова. Художником избирается особая форма коммуникации, исключающая сам вопрос о литературном влиянии или о продолжении традиции. Личность Лермонтова, в интерпретации Набокова, тождественна его творениям, она не обусловлена контекстом исторической эпохи и не принадлежит короткому историческому промежутку жизни поэта. От исторического контекста как значимого в понимании романа "Герой нашего времени" Набоков декларативно дистанцируется в "Предисловии" к переводу романа. Подчеркивая, что текст судьбы Лермонтова состоялся в созданном поэтом мире, Набоков не столько расподобляет, сколько уподобляет Лермонтова и героя его романа. При этом Набоков прочитывает и анализирует роман как прозу поэта, указывая, что частности языка и стиля обретают смысл, только оказавшись вместе, т. е. фактически выстроившись в поэтический ряд с присущими ему теснотой и единством. Судьба Лермонтова интерпретируется Набоковым тоже как судьба поэта, сотворяющего мир своей жизни и свою смерть. При этом Набоков отменяет историческую дистанцию, отделяющую его от Лермонтова и находит обоснования такой возможности в "особом чувстве времени", присущем Лермонтову, в принципе исторической инверсии, согласно которому прошлое оказывается впереди и обретает статус единственного типа времени.

Интерпретируя лермонтовский феномен в первую очередь как темпоральный, Набоков выбирает в качестве интертекстуальных вкраплений в собственные тексты те стихотворения и поэмы Лермонтова, которые направлены на установление и одновременную медиацию границы между разными формами бытия, причем отмена совершается не в пространстве, а во времени.

Так, Цинциннат, цитируя лермонтовскую "Соседку", обращается к своему предполагаемому освобождению (формой которого может быть и смерть в будущем), только свобода обретается не через поступок Эммочки, который был возможен только в "поэтической древности", во времена Лермонтова. Заточенность Цинцинната в границах его непрозрачного существа, его внутренняя темница, понимаемая как пределы бытия в несоответствующем ему прозрачном мире, и обретение истинного "Я" и соответствующей ему реальности в конце романа представляет собой развернутый в прозаической романной форме парафраз стихотворения "Пленный рыцарь". Особенно часто актуализируемая Набоковым в форме цитаты или парафраза "Тамара" интересна не только поэтической тавтологией "чернея на черной скале", направленной на усиление трагизма, но и парадоксальным финалом, обещанием преодоления смерти и встречи в будущем. Тексты стихотворений Лермонтова выступают для Набокова образным концентратом, квинтэссенцией содержания романа или рассказа, они не просто интертекстуально присутствуют в тех или иных эпизодах, а растворяются в словесной ткани прозы, обнаруживая постоянное притяжение к себе смысла той или иной эпической формы.

Поэмы "Демон" и "Мцыри" наделяются другими смыслопорождающими функциями: их цитирование и парафразы создают некоторый обобщенный образ творца, создателя, поэта, в равной степени применимый и к Лермонтову, и к Набокову. Поэтому Набоков досочиняет строфы и строки, переносит героя поэмы Лермонтова в пространство своего романа. Приметой поэтического выступает теперь не наблюдательность ("Облако, озеро, башня"), а "особое чувство времени", отправное для перевоссоздания мира или создания новой художественной реальности. Поэтому Набоков не столько сопоставляет судьбу Лермонтова со своей, сколько выделяет общность источников вдохновения, обретаемых в пространстве памяти, материальность которого полнее и вещественнее материальности настоящего мира, который пока не стал воспоминанием. Однако итоги абсолютизации минувшего у Лермонтова и Набокова различны: для Лермонтова это источник постоянного спора с собой, с мирозданием и с его создателем, Набо-

ков сам выступает создателем миров, образованных из материала своего прошлого, и отказывает иному миру в наличествовании.

3.1.3. Роль интертекстуального присутствия "лермонтовского мифа" в разгадке судьбы героя-протагониста в романе В.В. Набокова "Подвиг"

"Подвиг" был написан Набоковым в Берлине в 1930 году, перевод романа на английский язык (1971) открывало авторское предисловие. Событийная канва романа организована хронологически последовательно, но слово "подвиг", характеризующее поступок Мартына, произносится только в конце романа и, таким образом, возвращает к его названию, к началу, придавая сюжету статус замкнутой циклической формы. Сам Мартын держит свою судьбу перед собой как книгу, возвращаясь мысленно и пространственно к уже пережитым событиям, а образ Софьи Дмитриевны, читающей письма Мартына (летопись его жизни – письма Мартына подчеркнуто информативны), вынесен за пространственно-временные границы романа в "абстрактное будущее". В "Предисловии" Набоков, характеризуя путь Мартына, называет начальную, отправную точку его пути, одновременно выступающую завершающей: "рискованный путь в запретную Зоорландию, который в конце концов выбирает Мартын …, только продлевает до нелогичного конца ту сказочную тропинку, которая петляла среди нарисованных деревьев на картине, висевшей на стене детской" [124; с.73]. Путь Мартына будет направлен на преодоление границы между двумя мирами как пространственной – Советская Россия – Западный мир, так и мифологической – мир воображения (выдуманная Мартыном Зоорландия) – мир действительный (современные Россия и Европа).

Сквозной мотив романа, выражающий стремление Мартына вступить на свой путь и не отклоняться от него, символически выраженный в тропинке на картине, которая висела на стене в детской спальне Мартына, накладывается на непосредственно обозначенный прототекст – стихотворение Лермонтова "Выхожу один я на дорогу…". В Кембридже Мартын находит некоторое стихотворение А. Джемсона – построчник шедевра М.Ю. Лермонтова "Выхожу один я на дорогу": "Я иду по дороге один, мой каменистый путь простирается далеко, тиха ночь и холоден камень, и ведется разговор между звездой и звездой" [125, т.2, с.266]. Собственное стихотворение Мартына: "Звезда. Туман. Бар-

хат. Бар-хат", – сочинено как развитие мотивов первой строфы шедевра Лермонтова, только Мартын избирает созвучные ему образы: туман ("сквозь туман кремнистый путь блестит"), звезду, и добавляет собственный, выражающий его ощущения – бархат. Поиск звезды в тумане и путешествие (слово, от которого после многократного повторения остается только "пушистая" шкурка, поэтому в стихотворении остается только тактильное ощущение – "бархат") – поэтическое выражение исканий Мартына. Свое стихотворение Мартын придумывает, уловив падение звезды ("беззвучную перемену в небе") и глядя на то, как среди неразборчивых очертаний гор "в складках мрака дрожало там и сям по два, по три огонька" [125, т.2,с.187]. Огни, виденные из окна поезда, которых Мартын стремится достичь всю жизнь, как недостижимое напоминание об уюте и доме заданы в "Родине" Лермонтова: "Проселочным путем люблю скакать в телеге, //И взором медленным пронзая ночи тень, //Следить по сторонам, мечтая о ночлеге, //Дрожащие огни печальных деревень…" [78, т.1,с.378]. Молиньяк, огни которого, возможно, Мартын увидел из окна поезда, определяется проводником в поезде как "маленькая деревня" [125, т.2,с.263]. Стихотворение "Родина" показывает серию картин, организуемых движением лирического героя, поздний шедевр "Выхожу один я на дорогу" предполагает возможный и недостижимый итог пути – сон, предполагающий пробуждение, не равнозначный смерти, но вместе с тем знаменующий приобщение к вечности, к остановившемуся мгновению: "Чтоб всю ночь, весь день, мой слух лелея, про любовь мне сладкий голос пел, Надо мной, чтоб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел". Ю.М. Лотман предлагает интересную интерпретацию желания "Свободы и покоя", как соединения восточного покоя и недеяния и европейского стремления к свободе [98, с.102]. Любопытно однако, что этот полновесный синтез может быть обретен только за пределами земного времени, в вечности, которая однако обратима и сохраняет земное притяжение (голос, поющий про любовь). Собственно, избирая свой путь, Мартын постепенно выпадает из времени: сначала отказавшись от прагматичного приобщения к современности, затем, раскручивая время назад, путешествуя по нему, как по пространству (метафора этапов жизни как вагонов поезда, по которым Мартын движется к собственному истоку – к вагону, в котором едет его детство) и наконец избирая свой одинокий подвиг, как способ проникновения в иномир, то есть мир с иным ходом времени или остановившегося времени (в

Зоорландии-Советской России, в которую направляется Мартын в своем последнем путешествии, всегда "беспощадная ночь"). Стремление Мартына на Родину, к тому же принявшую ужасный облик "леса, где в сумраке мучат … детей и пахнет гарью и тленом" [125, т.2,с.258], соответствует осуществлению его внутреннего пути, причем, однажды почувствовав это назначение, Мартын перестает быть свободным в выборе: определяя в Кембридже род занятий, Мартын осознает, "что выбор его несвободен, что есть одно, чем он заниматься обязан" [125, т.2,с.198]. Этим занятием становится Россия, ее история и литература. Однако путь ведет Мартына совсем не в ту Россию, которую он изучал в Кембридже, а в придуманный им мир ужаса, мрака и тлена – мир Зоорландии, но в этот мир необходимо попасть, чтобы исполнить свое назначение. Это настойчивое стремление в мир неизвестный и к тому же отсутствующий – прошлой России не осталось, а теперешняя воплощается в выдуманной Зоорландии, актуализирует еще один лермонтовский текст, особенно выделяемый Набоковым – поэму "Мцыри", герой которой стремится вернуться на Родину, которую осмысливает как мир своего детства, то есть мир безвозвратно утраченный. В конце поэмы этот мир принимает облик противоположный раю:

…пускай в раю,
В святом, заоблачном краю
Мой дух найдет себе приют…
Увы! – за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял… [87, т.1,с.707].

Пересказанное в начале романа в форме построчника с английского перевода стихотворение Лермонтова актуализирует присутствие всего лермонтовского мира, в контексте которого особенно значима концепция бессмертия. Лермонтовский текст выступает еще одним сигналом, даже больше того – основанием для той надежды, которую не утрачивает в конце романа Софья Дмитриевна, продолжающая ждать возвращения сына.

Лермонтовский миф, интертекстуально присутствующий в романе "Подвиг", выступает указанием на способы и пути достижения бессмертия, преодоления линейности времени и собственной конечности. Основные компоненты лермонтовского мира выступают композиционным обрамлением романа: в начале своего жизненного пути Мартын обращается к лермонтовскому шедевру "Выхожу один я на дорогу…", уже обдумывая возможность вступить на тот путь, который станет его единственной целью, роман заканчивается видением тропинки в лесу, объединяющей оба мотива: интертекстуально заявленного трансцендентного лермонтовского пути и собственного пути Мартына, интуитивно открываемого им еще в детстве.

3.2. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ ЛИРИКИ И ЭПОСА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА (ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК В. В. НАБОКОВЫМ)

Современные исследователи феномена В. В. Набокова разрабатывают преимущественно два концептуальных направления: одними классик мировой литературы еще при жизни интерпретировался как творец металитературы, как демиург интертекста, игрового по своему характеру (К. Проффер, А. Люксембург, Г. Рахимкулова), другие же сравнительно недавно подняли проблему философичности набоковского текста, понимаемого и объясняемого изнутри, а не извне (В. Александров, А. Пятигорский, А. Мулярчик, А. Леденев), основываясь на концепции "потусторонности" как ключевой для понимания феномена Набокова. Причем общие мировоззренческие и эстетические проспекции Набокова равно актуальны как для оригинального творчества писателя, так и для его переводческой деятельности.

Переводческая деятельность Набокова исследована достаточно широко (А. С. Бессонова и А. В. Викторович [219, Б. А. Носик [138], А. Н. Костенко [75]), но преимущественно это касается переводов "Евгения Онегина" и "Слова о полку Игореве". Переводы 14 стихотворений Вл. Ходасевича, выполненные в 1941 году, равно как и переводы из антологии "Три русских поэта" (1944), передающих английскому читателю шедевры лирики Пушкина, Лермонтова, Тютчева, а также перевод романа "Герой нашего времени" пока исследованы недостаточно. Вместе с тем именно сопоставительный анализ ранних ("Николка Персик", "Аня в Стране Чудес") и поздних (лирика и роман

М. Ю. Лермонтова, стихотворения А. С. Пушкина "К***" ("Я помню чудное мгновенье...") переводов Набокова даст возможность сделать объективные выводы о характере и направлении эволюции переводческой концепции автора. Эволюция переводческой концепции Набокова приобретает очевидность при сравнительном анализе его ранних переводов, созданных в России и Европе, и значительных переводческих трудов, выполненных в сороковые годы уже в Америке ("Герой нашего времени" (1958), "Слово о полку Игореве" (1960), "Евгений Онегин" (1964)).

В 1922 году Набоков переводит на русский язык повесть Р. Роллана "Кола Брюньон" (в набоковской интерпретации "Николка Персик"), привлеченный главным образом своеобразием прозы, апеллирующей к стихотворным размерам и рифмам. Именно сложность задачи и привлекла молодого Набокова-Сирина, как указывает Б. Бойд [24, с 201]. Вместе с тем обращение к Р. Роллану в ранней переводческой практике Набокова было достаточно случайным. Хотя в самом начале повести Р. Роллана есть самопризнания персонажа, удивительно созвучные зрелым убеждениям Набокова: "Для кого я пишу? Уж конечно, пишу не для славы; я не темная тварь, знаю я цену себе, слава Богу! Для кого же? Для внуков своих? Но пройдет десять лет, и что от тетради останется? ... Для кого же, ответь наконец? Ну так вот: для себя! Лопну я, коль не буду писать" [120, т. 1, с. 170]. В беседе с Пьером Домергом на вопрос: "...для чего вы пишите?", Набоков, подчеркивая трудность ответа, вместе с тем говорит: "Но я думаю, что пишу для собственного развлечения" [131, с.63]. Набоковская мысль перекликается со словами героя переведенной им в юности повести. Сама проза, готовая перейти и переходящая в стихи, которой написана повесть Р. Роллана, в полной мере отвечает синэстезии стиха и прозы, осуществляемой разными способами в поздних книгах и рассказах Набокова.

Перевод сказки Л. Кэрролла "Приключения Алисы в Стране чудес" (в набоковской интерпретации "Аня в Стране чудес") выполнен в 1923 г. Обращение к знаменитой сказке английского писателя выступает для Набокова абсолютно закономерным. А. Аппель (интервью 1966 года), формулируя вопрос о месте перевода Л. Кэрролла в творчестве Набокова, утверждает: "Ваша первая книга – русский перевод Льюиса Кэрролла" [130, с.170]. Любящий во всем точность Набоков не опровергает интервьюера и подчеркивает: "...как и все английские дети (а я был английским ребенком), Кэрролла я всегда обожал". Н. М. Демурова указывает, что обращение к переводу и работа над ним выявили "изначально существовавшую потенциальную соприродность двух авторов" [46, с.27]. Сам Набоков указывает на возможные параллели сказки Кэрролла и самой личности писателя с "Лолитой". Накануне соединения с Лолитой в "Привале зачарованных охотников" Гумберт чувствует дуновение "ветерка из Страны Чудес", искажающего ткань сознания ("временами мое сознание не в ту сторону загибалось") [119, т. 2, с. 162-163].

Б. Носик, сравнивая ранний перевод "Алисы" с автопереводом "Лолиты", делает вывод о большей "раскованности" первого по отношению к "мастеровитости" последнего [138, с.239]. При этом сопоставлении очевидна общая тенденция русификации "Алисы" (Алиса трансформировалась в Аню, апельсиновый джем (orange marmalade) – в клубничное варенье, Мейбл (Mabel) – в Асю, миля (mile) – в версту, парафраз англоязычных викторианских авторов в парафраз Пушкина ("Как дыня вздувается вещий Омар") вместо И. Уоттса и Лермонтова ("Скажи-ка, дядя, ведь недаром") вместо Р. Саути [46, с. 25, 36, 152], гусенице Аня читает стихотворение из русских гимназических хрестоматий "Птичка божия". Типологической чертой ранних набоковских переводов выступает принцип "присвоения" чужого текста путем включения его в контекст собственных эстетических и онтологических предпочтений. Характеристику Набокову-переводчику этого периода можно дать, обратившись к его собственной классификации переводчиков, представленной в поздней статье "Искусство перевода" (1957): "Но вот за перо берется подлинный поэт... чем больше его поэтический дар, тем сильнее искрящаяся рябь его красноречия замутняет гениальный подлинник. Вместо того чтобы облечься в одежды автора, он наряжает его в собственные одежды" [132].

Разительные перемены в переводческой теории Набокова находят выражение в антологии "Три русских поэта", составленной из переводов А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева и выпущенной в США в 1944 году. Собственно именно эти переводы могут послужить иллюстрацией изменения взглядов Набокова на качество перевода, трансформировавшихся из предпочтения вольного перевода в осуществление буквального; хотя, конечно, буквализм В. В. Набокова вовсе не имеет своим следствием появление лексически корявого или синтаксически громоздкого подстрочника. "Выражение "буквальный перевод", как я его понимаю, – пишет он в 1964 году в комментарии к

своему переводу "Евгения Онегина", – представляет собою некую тавтологию, ибо лишь буквальная передача текста является переводом в истинном смысле слова". При этом, однако, писатель спешит оговориться: "Прежде всего, "буквальный перевод" предполагает следование не только прямому смыслу слова или предложения, но и смыслу подразумеваемого… Другими словами, перевод может быть и часто бывает лексическим и структурным, но буквальным он станет лишь при точном воспроизведении контекста, когда переданы тончайшие нюансы и интонации текста оригинала" [129, с. 555].

Роман "Герой нашего времени" был впервые опубликован в Санкт-Петербурге в 1840 году. Первый перевод романа на английский язык был осуществлен в 1853 г. неизвестным переводчиком [215]. Название было видоизменено: его английская версия звучала так: "Sketches of Russian life in the Caucasus. By a Russe, many years resident amongst the various mountain tribes" ("Очерки русской жизни на Кавказе, написанные русским, много лет прожившим среди различных горских племен") [215]. Б.Л. Кандель, составивший комментированную библиографию переводов романа "Герой нашего времени" на иностранные языки, характеризует этот перевод как вольный, подчеркивая, что имена героев изменены, а повесть "Тамань" не переведена [212, с.204]. В последующих английских переводах (Theresa Pulszky, 1854 [214]; R. I. Lipmann, 1886 [203]; Ivan Nestor Schnurmann, 1899 [212]), как правило, либо не переводилась глава "Фаталист", либо имело место существенное сокращение оригинала. Первая полная переводческая версия романа, выполненная неизвестным переводчиком в 1854 году, также отличалась вольностью. В переводе J. H. Wisdom and Marr Murray (1912) [200] был изменен порядок глав и, таким образом, разрушен хронотоп романа, причем, этот перевод можно охарактеризовать как "викторианский", то есть находящийся в конфронтации к образу главного героя, хотя именно этот переиздавался в 1997 году. Пользующийся популярностью в англоязычном мире перевод Мартина Паркера, опубликованный в Москве (1947), при повторных изданиях в Москве (1951, 1956), и в Лондоне (1957) подвергался правке и уточнениям [204]. В последнее издание этого перевода (1995) профессор Нил Корнуэлл вносит изменения и исправления [204].

Свою переводческую версию романа Лермонтова Набоков называет фактически первым переводом "Героя нашего времени" на английский язык, подчеркивая, что его переводу 1958 года предшествовали

подражания и переложения [122, с.427]. Издание романа Набоков снабжает "Предисловием", ориентированным на англоязычного читателя, а также картами и схемами Северного Кавказа, Пятигорска, Кисловодска – мест, в которых происходят события романа. Ориентируя читателя на правильное восприятие романа, Набоков подчеркивает в "Предисловии", что художественные достоинства романа определяются "чудесной гармонией всех частей и частностей в романе… Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают" [122, с.425]. С другой стороны, помимо необходимости стремиться к целостности восприятия романа, Набоков указывает на возможность соотнесения судьбы героя и судьбы автора, которое сообщает книге особый лиризм и особую трагичность.

В случае с переводом романа Лермонтова Набоков, стремясь сохранить и передать на чужом языке точный смыл лермонтовской прозы, отделяет интерпретацию романа от текста перевода, экстраполируя свое понимание и самого романа, и шире – творчества и судьбы Лермонтова в "Предисловие к роману". "Предисловие" подано в ореоле строк "Сна", по определению Набокова, – "пророческих стихов" [122, с. 424]. Частности строгого анализа стиля и художественных приемов лермонтовской прозы Набоков сопрягает с единым феноменом "Лермонтов", объединяющим поэта и человека, а в качестве текста, репрезентативного для этого феномена, избирает стихотворение "Сон".

Перевод стихотворения "Сон" включен Набоковым в антологию "Три русских поэта" (1944). Собственно уже этот перевод, осуществленный задолго до перевода романа, может послужить иллюстрацией изменения взглядов Набокова на качество перевода, трансформировавшихся из предпочтения вольного перевода в осуществление буквального.

Сравним первые строфы текста оригинала и перевода В. В. Набокова:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя [87, т. 1, с. 393].

In noon's heat, in a dale of Dagestan
With lead inside my breast, stirless I lay;

The deep wound still smoked on; my blood
Kept trickling drop by drop away (перевод Набокова [209]).

Набоков прибегает к поэтическому переводу слова "долина" как "dale" – "долина", "дол" вместо общеупотребительного "valley", хотя в англоязычной поэзии функционируют оба эти слова, например, в стихах Р. Бернса встречается именно слово "valley" ("Farewell"). В остальном значение английских слов в первой строке абсолютно идентично русскому.

Во второй строке Набоков переводит словосочетание "лежал недвижим я" как "stirless I lay", первое слово "stirless" имеет два значения: 1. Шевеление; 2. Движение. Набоков несколько дробит понятие, минимизируя его, добиваясь таким образом визуально достоверного эффекта. Набоков-переводчик приближает к реципиенту изображенный в катрене образ недвижимого человека, стремясь добиться зримости картины. Причем сама картина динамизируется, показывается через цепочку последовательно разворачивающихся на экране событий: читатель, таким образом, становится зрителем, а его воображение – экраном, на котором не только запечатлеваются, но и оживают, и развиваются образы.

Переводя последнюю строку, Набоков русское слово "точилася" переводит как английское выражение "kept trickling", что буквально означает "продолжать течь тонкой струей, сочиться". Выбранный словесный образ приходит в некоторое противоречие со следующим – "drop by drop", что означает "капля за каплей". Набоковский прием приближения картины, изображенной в строфе, направленный на придание ей зримости и осязаемости, находит выражение в акцентировании ощущения боли, смерти, страдания, поэтому Набоков прибегает к удвоению "капля за каплей", чтобы, с одной стороны, сделать зримой картину истекания уже мертвого человека кровью; с другой стороны, образ бегущей из раны капля за каплей крови помещается в поток движущегося времени, дополняясь образами крови, сочащейся струей. Причем первый образ предшествует второму, и, таким образом, на минимальном художественном пространстве, в пределах одной строки создается меняющаяся картина: сначала кровь течет струей, потом уже сочится из раны, потом начинает точиться капля за каплей. Таким образом передается угасание жизни, которая уходит

постепенно, подобно крови из глубокой раны, пока жизнь не замирает окончательно, и кровь не престает капать совсем.

Усилению ощущения страдания, трагедии способствует не только динамизм картины, но и набоковский анжанбеман, отсутствующий у Лермонтова: в английском тексте слово "кровь" вынесено в конец третьей строки, а сам этот динамически представленный во времени образ развивается в следующей строке. В оригинальном русскоязычном тексте строка завершается словом "рана", которое рифмуется с родительным падежом "долина Дагестана" в первой строке. В набоковском переводе строка завершается словом "кровь" – "blood", т. е. образом крови, течение и движение которой передают в набоковском переводе течение и угасание жизни и одновременно течение времени. Слово "blood" ("кровь") в конце строки выделяется еще благодаря несоблюдению принципа перекрестной рифмовки строк: первая строка не рифмуется с третьей в первой строфе, в то время как в остальных строфах стихотворения принцип перекрестной рифмовки строк соблюдается последовательно. Образ сочащейся из раны крови в переводе Набокова выступает ключевым для всей первой строфы, придавая стихам, во-первых, зримость, во-вторых, динамизм, соотносимый не с движением стихотворного ритма, а с движением судьбы человека во времени.

Таким образом, Набоков, переводя "Сон" Лермонтова, стремится сделать читателя сопричастным судьбе поэта через усиление образов, передающих страдание, боль, трагедию одинокой смерти. Но при этом изменения, внесенные в англоязычный текст стихотворения Лермонтова, крайне незначительны; расставляя акценты, Набоков не изменяет словесный образ, а в большей степени работает с самой тканью стиха, передавая свое понимание феномена Лермонтова как феномена темпорального, с одной стороны, и как феномена, объединяющего судьбу и творчество поэта, с другой.

Если обратиться к анализу перевода текста лермонтовского романа, то обнаружится та же закономерность, что в переводе стихотворения: при сохранении буквального содержания русского оригинала, поиске максимально точных английских эквивалентов Набоков одним-двумя штрихами, не искажающими смысл лермонтовского текста, передает собственное восприятие феномена Лермонтова.

Например, в переводе Набокова начало фрагмента из первой части романа звучит так: "A glories spot, this valley!" [211, с.7]. Это замеча-

ние соответствует восклицанию странствующего офицера: "Славное место эта долина!" [87, т. 2, с. 581] при взгляде сверху на Койшаурскую долину. Слово "glories" в английском языке многозначно: 1. Славный, знаменитый; 2. Великолепный, чудесный, восхитительный. Сам Набоков название своего раннего русскоязычного романа "Подвиг" перевел на английский язык как "Glory", т. е., во-первых, "слава, триумф", во-вторых, "великолепие, красота". Набоковский выбор эпитета красноречиво указывает на неотделимость прекрасного от значительного, этического от эстетического. Однако этот специфический набоковский смысл обнаруживается не через изменение самого слова, а через установление его многозначности, т.е. прочтения слова прозы подобно слову стихотворному. Кроме того, употребляя слово "spot" для перевода лермонтовского "места", Набоков акцентирует одно из значений слова, эквивалентного понятию "место", но первое значение английского "spot" – пятно. Таким образом, сохраняется принцип направленности взгляда, фокализации, а также выбора точки зрения, только не путем приближения, как в переводе стихотворения "Сон", а напротив, отдаления – пятном долина кажется сверху. Зримость придает образу точность и таким образом сообщает переводу достоверность, а читателя приобщает к созерцанию картины, воссозданной в начале лермонтовского романа.

Продолжая анализ перевода данного эпизода романа, обратим внимание на перевод словесных образов, завершающих воссозданную в начале романа "Герой нашего времени" картину: "...Aragva, having embraced another nameless stream gushing noisily from a black, mist filled gorge, has stretched out like a silver thread and shimmers like a snake with scales" [211, с. 7].

У Лермонтова читаем: "...Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею". Набоков вносит изменения в семантические оттенки глаголов, передающих движение: "gushing" как эквивалент "вырывающейся" отличается в английском языке меньшей образностью и почти лишено оттенка метафоры, обозначая "льющийся, выливающийся потоком". Набоков стремится сохранить колорит видимой сверху картины, изображающей долину, сверху подобную пятну, поэтому выбирает глаголы точнее передающие движение воды. Переводя словосочетание "from a black, mist filled gorge", Набоков слово "мрак" переводит как "mist", т. е. "дымка, мгла", внося тем самым новый смысловой оттенок. Новый семантический оттенок понятия "мрак" перекликается с набоковской метафорой в "Предисловии" к переводу романа, в которой пять глав романа уподобляются пяти вершинам Кавказского хребта: "Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг отступив, появятся уже в новом ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта" [122, с. 426]. Другой интересный смысловой оттенок, появившийся в конце фрагмента, призван усилить впечатление олицетворения река – змея, река – живое существо. Вновь Набоков актуализирует принцип многозначности английского слова, не прибегая к искажению или изменению русского оригинального текста, переводя слово "ущелье" как "gorge", в первом значении переводимом как "ущелье", "теснина", а во втором – как "глотка, горло, пасть". Таким образом, антропоморфными чертами исподволь наделяется весь пейзаж, воссозданный в начале романа Лермонтова.

Набоков, ориентируя англоязычного читателя на правильное восприятие романа Лермонтова, в "Предисловии" подчеркивал: "...нелишне было бы отметить сколь бы огромный, подчас даже патологический интерес ни представляло это произведение для социолога, для историка литературы проблема "времени" куда менее важна, чем проблема "героя"" [122, с.433]. Таким образом, акцентируя внимание на точке зрения, сообщая лермонтовским пейзажам большую зримость, Набоков стремится актуализировать присутствие героя или представления о герое в каждой главе романа. Причем актуализация присутствия героя, исходя из набоковской концепции соотнесенности героя и автора, влечет за собой актуализацию авторского присутствия в романе и вычленения форм этого присутствия.

В качестве основной формы авторского присутствия в романе выступает сама его композиция, выступающая воплощением лермонтовской концепции времени. Особое, присущее Лермонтову чувство времени Набоков описывает и в "Предисловии" к переводу "Героя нашего времени". Отмечает Набоков и тот факт, что последние "три истории" рассказчик "публикует посмертно" [122, с. 425]. Герой физически мертв, но его сознание трансцендируется в повествовании, он вновь переживает одни и те же события, вращаясь по метафизическому, замкнутому кругу своей судьбы. Время в романе Лермонтова то трансформиру-

ется в излюбленную Набоковым композиционную фигуру круга (возвращение к первой повести "Бэла" в заключительной "Фаталист"), то в спираль, обращаясь вспять (встреча с Верой, воспоминания о дуэли в крепости N). Отмена линейного хода времени ставит под сомнение абсолютность конца и текста романа, и текста судьбы героя и автора. Лермонтов для Набокова – фигура трансисторическая, астральная, его конфликт с мирозданием Набоков анализирует на фоне вечности, а не времени.

В "Предисловии" к переводу романа Набоков-переводчик указывает на две особенности своего перевода: во-первых, перевод романа следует рассматривать в контексте всего творчества Лермонтова, поскольку именно в этом контексте он создавался; во-вторых, перевод романа неотделим от концепции судьбы автора, от того лермонтовского мифа, который сложился в творчестве самого Набокова.

Сам процесс создания перевода и проблему поисков лексических и художественных средств для адекватной передачи оригинала Набоков описывает в работе "Art of Traslation" ("Искусство перевода") [132], показывая, как осуществлялся процесс перевода первой строки пушкинского шедевра "К***" ("Я помню чудное мгновенье"). Набоков создает буквальный перевод строки и указывает, что "если посмотреть в словаре эти четыре слова, то получится плоское и ничего не выражающее английское предложение: "I remember a wonderful moment"". Набоков подчеркивает, что английского читателя никак не убедишь, что это – "совершенное начало совершеннейшего стихотворения" [132].

Сопоставляя русский оригинал первой строки стихотворения и буквальный перевод ее на английский язык, Набоков подчеркивает принципиальную разницу и смысла, и интонации: "Русское "я помню" – гораздо глубже погружает в прошлое, чем английское "I remember". В слове "чудное" слышится сказочное "чудь", древнерусское "чу", означавшее "послушай", и множество других прекрасных русских ассоциаций. И фонетически, и семантически "чудное" относится к определенному ряду слов, и этот русский ряд не соответствует тому английскому, в котором мы находим "I remember". И напротив, хотя английское слово "remember" в контексте данного стихотворения не соответствует русскому смысловому ряду, куда входит понятие "помню", оно, тем не менее, связано с похожим поэтическим рядом слова "remember" в английском, на который при необходимости опираются настоящие поэты" [132].

Кроме того, Набоков указывает на проблему поиска рифмы, заявляющую о себе уже при переводе первой строки: "К слову "мгновенье" можно легко подобрать по меньшей мере две тысячи рифм, в отличие от английского "moment", к которому не напрашивается ни одна рифма" [132].

Приведем перевод пушкинской строчки на английский язык, представленный в донабоковских антологиях: "A magic moment I remember", в котором проблема адекватной рифмы очевидно осознается, но снимается через инверсию, которая, однако, существенно меняет смысл строки – вместо погружения в воспоминание, воссоздания мира, сохраненного в памяти и его переживания в словесных образах, инициальную позицию занимает словосочетание "a magic moment", вносящее в строку смысловой оттенок не длительности, процессуальности, а, напротив, скоротечности, заложенный в слове "moment". Кроме того, значение слова "magic" ("волшебный, магический") не тождественно русскому "чудный", которое ближе к английскому "miraculous", т. е. "чудотворный, чудодейственный, сверхъестественный" (второе значение – "удивительный"). Очевидно, что семантический объем второго английского эквивалента более емкий, включающий не только семантику волшебства (сверхъестественный), но и чудотворного, чудодейственного начала, т. е. тот смысловой мотив, который получает развитие в последующих строках пушкинского стихотворения. Кроме того, первое слово в пушкинском стихотворении – "Я". Отказ от первого слова в строке – местоимения "Я", выступающего началом указывающим и преобразующим, существенно меняет акценты: на первый план в переводе выдвигается волшебство, а не сам чародей и волшебник, творец мира. Получается, что волшебство как не зависимая от сознания сила подчиняет себе и преобразует человеческое "Я". Таким образом, мелодичность строки достигается путем значительных смысловых потерь.

Поиски наиболее удачной передачи первой строки пушкинского стихотворения по-английски приводят Набокова к убеждению: "Связь между словами, несоответствие различных семантических рядов в различных языках предполагают еще одно правило, по которому три главных слова в строке образуют столь тесное единство, что оно рождает новый смысл, который ни одно из этих слов по отдельности или в другом сочетании не содержит. Не только обычная связь слов в предложении, но и их точное положение по отношению друг к другу и в

общем ритме строки делает возможным это таинственное преобразование смысла" [132]. Выводы Набокова корреспондируют принципу "тесноты и единства стихового ряда", установленному Ю. Тыняновым в качестве идентифицирующего признака стиха: *"Единство ряда обуславливает особо тесное взаимодействие между объединенными в нем словами – тесноту стихового ряда.* Единство и теснота ряда перегруппировывают семантико-синтаксические связи и членения, так что решающую роль приобретает система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и грамматического единства; слово, будучи результантой двух рядов, словом речевым и словом метрическим, *динамизируется (усложняется, становится затрудненным);* то же можно сказать и о предложении" [165, с. 86].

Таким образом, свой перевод первой строки пушкинского шедевра Набоков составлял так, чтобы передать динамизм и поэтическую многозначность оригинала, стремясь сохранить в английском эквиваленте строки мерцание не снятых контекстом смыслов как отдельных составляющих поэтический ряд слов, так смысла всей строки. Набоков не приводит в эссе "Искусство перевода" собственный англоязычный вариант перевода первой пушкинской строки, скромно оправдываясь тем, что привести эту строку означало бы "уверить читателя в том, что знание нескольких безупречных правил гарантирует безупречный перевод" [132]. В набоковской переводческой интерпретации строка "Я помню чудное мгновенье..." звучит так: "I recall the miraculous moment..." [209]. Набоков не прибегает к инверсии, сохраняя порядок слов оригинала, но отказываясь от точной рифмы: "moment" соотносим с "an instant image" (мимолетное виденье). Однако, заменяя "remember" на "recall", Набоков добивается значительного смыслового эффекта. "Recall" означает "вспоминать, воскрешать в памяти", но первое значение – "призывать обратно". Подбор слова удивительно точно, без обращения к форме настоящего длительного, передает процессуальность воспоминания, его созидательную силу и призыв к повторению мгновения, тем самым создавая смысловую перспективу, простирающуюся к последней строфе. Многозначность английского "miraculous", содержащего не только сему чуда, но чудотворного действия, находится в соответствии с концепцией воскрешения души и творческих сил, пробуждения самой жизни, утверждаемой в пушкинском стихотворении. Таким образом, Набоков переводит строку в контексте всего стихотворения, поскольку принцип тесноты и единства охватывает весь

стихотворный текст. Именно такой перевод Набоков называл "истинным", предпочитая этот эпитет определению точного перевода как буквального.

Набоковский буквализм в переводе лирики не означает полного соответствия подстрочнику (как в случае с переводом прозой "Евгения Онегина"), а указывает на стремление к точности в сочетании со стремлением сохранить не только смысл, но и не утратить его поэтичности. При этом Набоков стремится, найдя адекватные способы для транспонирования иноязычного стихотворения, передать его очарование, его поэтическое совершенство английскому читателю. Таким образом, направление эволюции переводческой концепции Набокова можно передать как динамику, идущую от "присвоения" чужого текста как собственной культурой (русификация "Алисы в стране чудес"), так и собственной творческой индивидуальностью (перевод из Р. Роллана), к освоению текста своей культуры языком культуры иноязычной, с неизбежными на этом пути "смысловыми потерями и компенсациями", обусловленными избранной Набоковым-переводчиком "длиной контекста" [36, с.35], соотносимой с историей русской культуры и литературы, начиная от "Слова о полку Игореву" и заканчивая лирикой Вл. Ходасевича.

В заключение необходимо добавить, что в англоязычном мире перевод Набокова считается одним из лучших, причем, определяя его достоинства, указывают, в том числе, и на карты, воссоздающие географию романа, тем самым особо подчеркивая точность перевода. Вместе с тем, перевод этот не стал последним: следующий был выполнен в 1966-ом [201, а последний – в 2009 году [202].

Сон The Dream

В полдневный жар в долине Дагестана С свинцом в груди лежал недвижим я; Глубокая еще дымилась рана, По капле кровь точилася моя,	In noon's heat, in a dale of Dagestan With lead inside my breast, stirless I lay; The deep wound still smoked on; my blood Kept trickling drop by drop away.
Лежал один я на песке долины; Уступы скал теснилися кругом, И солнце жгло их желтые вершины И жгло меня — но спал я мертвым сном.	On the dale's sand alone I lay. The cliffs Crowded around in ledges steep, And the sun scorched their tawny tops And scorched me – but I slept death's sleep.
И снился мне сияющий огнями Вечерний пир в родимой стороне.	And in a dream I saw an evening feast That in my native land with bright lights shone;

Меж юных жен, увенчанных цветами, Шел разговор веселый обо мне. Но в разговор веселый не вступая, Сидела там задумчиво одна, И в грустный сон душа ее младая Бог знает чем была погружена; И снилась ей долина Дагестана; Знакомый труп лежал в долине той; В его груди, дымясь, чернела рана, И кровь лилась хладеющей струей.	Among young women crowned with flowers, A merry talk concerning me went on. But in the merry talk not joining, One of them sat there lost in thought, And in a melancholy dream Her young soul was immersed – God knows by what. And of a dale in Dagestan she dreamt; In that dale lay the corpse of one she knew; Within his breast a smoking wound showed black, And blood ran in a stream that colder grew.
М.Ю. Лермонтов	Trans. by V. Nabokov

Библиография

1. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. – М. : Политиздат, 1972. – Вып. 37. – 337 с. – С. 110-156.

2. Автономова Н. Г. Миф, хаос и логос // Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания. – М. : Политической литературы, 1990. – 464 с. – С. 30-57.

3. Адрианов И. Ю. Философские мотивы стихотворения И. Бунина "Лесная дорога" // Вопросы творчества и биографии А. С. Пушкина: тезисы докладов и сообщений межвузовской научной конференции. – Одесса, 1992. – С. 69-70.

4. Апресян Ю. Роман "Дар" в космосе В. Набокова // Изв. АН. Сер. лит.и яз. – Т. 54. – № 3. – 1995. – С.3-18.

5. Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. – 1941. – Т. 43-44. – С. 83-128.

6. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М. : Искусство, 1968. – 656 с.

7. Астуриас М. А. Маисовые люди // Романы магов. – СПб. : Азбука классика, 2004. – 928 с. – С. 15-278.

8. Базанов В. Г. Фольклор и русская поэзия начала XX века. – Л. : Наука, 1988. – 312 с.

9. Байбурин А. К. Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Л., 1990. – С. 3-13.

10. Барт Р. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

11. Белый А. Символизм как мировосприятие. – М. : Республика, 1994. – 528 с.

12. Башляр Г. Психоанализ огня. – М. : Прогресс, 1993.– 176 с.

13. Башляр Г. Предисловие к книге "Воздух и сны" // Вопросы философии. – 1987. – № 5. – С. 109-113.

14. Бергсон А. Собр. соч. в 4 т. – Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. – М. : Московский клуб, 1992. – 405 с.

15. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

17. Белинский В.Г. Стихотворения М. Лермонтова. http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0780.shtml

18. Березкин Ю. Трикстер как серия эпизодов // Труды факультета этнологии. – СПб., 2001. – С. 97-164.

19. Бессонова А. С., Викторович В.А. Набоков – интерпретатор "Евгения Онегина" // А. С. Пушкин и В. В. Набоков : сб. докладов Международ. конф. (15-18 апреля 1999). – СПб., 1999. – № 4. – С. 279-289.

20. Бетея Д. М. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. – 1991. – № 3. – С.167-175.

21. Битов А. Одноклассники. К 90-летию О. В. Волкова и В. В. Набокова // Новый мир. – 1990. – № 5. – С.135-164.

22. Богданов А. К. Врачи, пациенты, читатели: патографические тексты русской культуры XVIII-XIX вв. – М. : ОГИ. Серия: Нация и культура. Новые исследования, 2005. – 504 с. – С. 79-98.

23. Богораз (Тан) В. Г. Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к анализу религиозных явлений – М.-Петроград. : Л.Д. Френкель, 1923. – 120 с.

24. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. – СПб. : Симпозиум, 2001. – 696 с.

25. Большакова А.Ю. Литературный архетип // Литературная учеба. – 2001. – № 6. – С. 171.

25а. Большакова А. Ю. Некоторые тенденции развития теоретико-литературной мысли на рубеже XX-XXI вв. // Вопросы филологии. – 2005. – № 2. – С. 51-60.

26. Бродский И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1.– СПб. : Пушкинский фонд, 1992-1995.

27. Бронская Л. И. Мотив бунта как один из ключевых романтических архетипов в качестве М. Ю. Лермонтова и Н. С. Гумилева // М. Ю. Лермонтов : тезисы Межвузовской научной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения поэта. – Ставрополь, 1994. – С. 75-77.

27а. Бруникин Анатолий (Борис Акунин) . Герой иного времени. http://knizhnik.org/anatolij-brusnikin/geroj-inogo-vremeni

28. Бурачек С.О. "Герой нашего времени" М. Лермонтова. Две части// Маяк. – 1840. – № 12. – С. 210.

29. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – 331 с.

30. Веселовский А. Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса // Веселовский А. Н. Собр. соч. – М., 1938. – Т. 16. – С. 3-11.

31. Вольперт Л.И. Игровой мир Пушкина// Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы: Пушкин и Стендаль. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 328 с.

32. Вольперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. – СПб. : Алетейя, 2008. – 300 с.

33. Гадамер Г. Г. Миф и разум // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – 368 с. – С. 92-100.

34. Гайденко П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции // Вопросы литературы. – 1977. – № 5. – С. 130-165.

35. Галиева М.А. Фольклоризм прозы М.Ю. Лермонтова: постановка вопроса. Повесть "Бэла"// (Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. № 9 (42). – С.71-74.

36. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. – М. : Рагуда, 1988. – С. 29-62.

37. Глинка Г. Древняя религия славян // Мифы древних славян. Сост. А.И. Баженова, В.И. Вардугин.– Саратов : Надежда, 1993. – 320 с.

38. Голосовкер Я.Э. Логика мифа.– М. : Наука, 1987. – 216 с.

39. Гринцер П. А. Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира : сборник статей / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1971 – 311 с. – С. 134-206.

40. Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман "Герой нашего времени" – Л. : Наука, 1970. – 348 с.

41. Громбах С. М. Пушкин и медицина его времени. – М. : Медицина, 1989. – 272 с.

42. Гуссерль Э. Собр. соч. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. – М. : Гнозис ; Логос, 1994. – 162 с.

43. Гуревич А.М. "Земное" и "небесное" в лирике М.Ю. Лермонтова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981. – № 4. – Т. 40 – С. 303-311.

44. Гуревич А.М. Проблема нравственного идеала в лирике Лермонтова // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814-1964. – М. : Наука, 1964. – С. 149-171.

45. Дао Дэ Цзин. – М. : Азбука, 2016. – 144 с.

46. Демурова Н. Алиса на других берегах // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Набоков В. Аня в стране чудес. – М. : Радуга, 1992. – 317 с. – С. 7-28.

47. Дондоков Б. Д. Множественность музыкального времени как философско-семиотическая проблема // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. – Вып. 1. – М. : Государственный институт искусствознания, 1991. – 151 с. – С. 131-140.

48. Долинин А. Поглядим на арлекинов. Штрихи к портрету В. Набокова // Лит. обозрение. – 1988. – № 9. – С.15-20.

49. Древнекитайская философия: в 2 т. Т.2. – М. : Мысль, 1972.

50. Дуглас М. Чистота и опасность. Анализ представления об осквернении и табу. – М. : Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. – 288 с. – (Малая серия "Conditio Humana" в серии "Публикации ЦФС").

51. Дюрвиль Г., Дюрвиль А. Физиогномика. Психо-физиологический этюд. Физиогномика человеческих характеров. – М.: ИЦА, 1997. – 96 с.

52. Дюрвиль Г., Дюрвиль А. Чтение по лицу характера, темперамента и болезненных расположений. – СПб. : Библиополис, 1993. – 312 с.

53. Дурылин С. Н. "Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова. – М. : М. : Мультиратура, 2006 – 296 с.

54. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. – М. : Наука, 1990. – 247 с.

55. Дьяконов И. М. Эпос о Гильгамеше ("О все видавшем") / пер. с аккад. И.М. Дьяконова. – М. : Наука, 2015. – 212 с.

56. Еремина В. И. Ритуал и фольклор. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1991. – 208 с.

57. Ермолин Е. А. Миф и культура. – Ярославль : Александр Рутман, 2002. – 122 с.

58. Ефремов В.С. Самоубийство в художественном мире Ф.М. Достоевского – СПб. : Бином, Диалект, 2008. – 584 с.;

59. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. – М. : Современник. – 288 с.

60. Жирмунский В. М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. – М. ; Л. : Гос. изд-во художеств. лит., 1962. – 435 с.

60а. Захаров В.А. Мой Лермонтов. В 2 ч. // https://www.youtube.com/watch?v=KUKIK7Z_G-s

60б. Захаров В. А. Загадка последней дуэли. – М. : Русская панорама, 2000. – 352 с.; Захаров В. А. Летопись жизни и творчества Лермонтова. – М. : Русская панорама, 2003. – 704 с.; Захаров В. А. Дуэль и смерть поручика Лермонтова. – Нальчик : Издательство М. и В. Котляровых, 2006.– 536 с.

61. Землянова Л. М. Анагогическая метатеория Н. Фрая // Землянова Л. М. Современное литературоведение в США. Теоретические направления и конфронтации – М. : МГУ, 1990. – 277 с.

62. Иванов В. В. О некоторых принципах современной науки и их приложении к семиотике малых (коротких) текстов // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. – Ч. 1. – М., 1988. – С. 5-9.

63. Исландские саги. Ирландский эпос. – М. : Художественная литература, 1973. – 893 с.

64. Кабо В. Р. У истоков религии // Природа. – 1984. – № 3. – С. 51-60.

65. Камю А. Бунтующий человек. Филосфоия. Политика. Искусство. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.

66. Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе. – М. : Радуга, 1989. – 464 с.

67. Карсавин А. О современной прозе. URL: http://www.proza.ru.

68. Кассирер Э. Миф и религия // Философские науки. – 1991. – № 7. – С. 97-134.

69. Кереньи К. К. Трикстер и древнегреческая мифология // Радин. П. Трикстер.Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. – СПб. : Евразия, 1999, – 264 с.

70. Киселева И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. – М. : МГОУ, 2011. – 224 с.; Киселева И.А. М.Ю. Лермонтов: богословие природы // Простор. – 2014. – № 4. http://дружбанародов.com/magazines/prostor/2014/4

71. Кортасар Х. Собр. соч.: в 4 т. – СПб. : Симпозиум, 1992-1994.

72. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. – М. : Университетская книга, 2000. – 303 с.

73. Козлова С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в "Приглашении на казнь", "Ultima Thule" и "Bend sinister" В. В. Набокова// Набоков: pro et contra : материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Антология. – СПб. : Русский путь, 2001. 1064 с. – Т. 2. – С. 782-810.

74. Колотаев В. А. Архетип – ключ к литературоведческой интерпретации (образ Ивана Бездомного) // Русская классика XX века. Пределы интерпретации : сборник материалов научной конференции. – Ставрополь, 1995. – С. 48-54.

75. Костенко А. Н. Набоков-переводчик: новые подходы в теории и практике // Вісник СумДУ. – 2006. – № 11(95). – Т. 2. – С. 140-145.

76. Кузнецов Б. Г. Ценность познания. Очерки современной теории науки. – М. : УРСС, 2009. – 168 с.

77. Кузнецова А.В. Лирический универсум М.Ю. Лермонтова: семантика и поэтика : дис. ... д. филолог. н. – Ростов-на-Д., 2003. – 458 с.

78. Кузнецова А.В. Лирический универсум М.Ю. Лермонтова: семантика и поэтика. – Рост. гос. пед. ун-т. – Ростов-на-Д. : Изд-во РГПУ, 2003. – 211 с.

79. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное. – СПб. : София Ltd., 1997. – 336 с.

80. Лафатер И. К. Сто правил физиогномики. – М. : Мир Урании, 2008. – 145 с.

81. Леви В. Я и мы. Журавль-лицевид. Очерк психографии Лафатера. – М., 2009. URL: www.levi.ru/guests/guests.php

82. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – http://royallib.com/read/levibryul_lyusen/sverhestestvennoe_v_pervobitnom_mishlenii.html#154875

83. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М. : Наука, 1985. – 536 с.

84. Леви-Стросс К. Мифологичные. Сырое и вареное // Семиотика и искусствометрия. Культура как система. Искусство и моделирование. Исследование эстетического восприятия. – М. : Мир , 1972. – 368 с. – С. 25-49.

85. Левитов Н. Д. Психология характера. – М. : Просвещение, 1969. – 424 с.

86. Лермонтов М. Ю. Письма. URL: http://lermontov.niv.ru/lermontov/pisma/pisma.htm

87. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 2 т. – М. : Художественная литература, 1970.

88. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. – АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. коллегия: В.А. Мануйлов (тов. ред.), В.Э Вацуро, Т.П. Глованова, Л.Н. Назарова, И.С. Чистова.– Изд. 2-е, испр. и доп. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979-1981.

89. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 2 т. – М. : Правда, 1988-1990.

90. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М. : Художественная литература, 1989. – 672 с.

90а. Литтелл Дж. Благоволительницы. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 800 с.

91. Лобок А.М. Антропология мифа. – Екатеринбург : Банк культурной информации. – 692 с.

92. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. – М. : Советская Россия, 1985. – 288 с.

93. Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Правда. Серия: "Из истории отечественной философской мысли", 1990. – 656 с.

94. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.

95. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М. : Мысль, 1991. – 520 с.

96. Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 308. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 6. – С.482-489.

97. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. – Т.1 "Статьи по типологии и семиотике культуры" – Таллин "Александра", 1992. – 250 с. – С.224-243. http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600945

98. Лотман М.Ю. История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство, 2002. – 769 с.

99. Любинский А. На перекрестье. – СПб. : Алетейя, 2007. – 232 с. – С. 114-126.

100. Мамардашвили М. К. Картезианские размышления (январь 1981 г.). – М. : Прогресс, 1993. – 352 с.

101. Манин Ю. И. "Мифологический плут" по данным психологии и культуры // Природа. – 1987. – № 7. – С. 42-52.

102. Максимов Д.Е. Поэзия М.Ю. Лермонтова. – М.-Л. : Наука, 1964 – 266 с.

103. Мануйлов А. В. Роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий. – М.-Л. : Просвещение, 1975. – 276 с.

104. Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. – 216 с. – С. 143.

105. Медриш Д. Н. Простонародные сказки Пушкина и фольклорный архетип // Целостность художественного текста и проблемы его анализа и интерпретации: тезисы конференции. – Донецк, 1992. – С. 51-52.

106. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41-47.

107. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М. : РГГУ, 1994. – 135 с.

108. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М. : Академический прект, 2012. – 336 с.

109. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа // Фольклор и постфольклор. Е. М. Мелетинский http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky19.htm

110. Мелетинский Е. М. Кельтский эпос. Скандинавская эпическая поэзия // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983-1994. Т. 2. – 1984. – С. 460-467.

111. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблемы семантического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. – Тарту. Ученые записки Тартуского государственного университета, 1983. – Вып. 16. – 154 с. – С.115-125.

112. Милевская Н. И. Фольклоризм М. Ю. Лермонтова : автореф. дисс. … к. филол. н. М. МПГУ, 1990. – 16 с.

113. Мировое древо Иггдрасиль. Сага о Волсунгах. – М. : ЭКСМО, 2002. – 432 с.

114. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1988.

115. Мироненко В. В. История и состояние проблемы психологически выразительных движений // Вопросы психологии. – 1975. – № 3. – С. 115-120.

116. Мифы и легенды Европы. – Саратов : Надежда, 1994. – 494 с.

117. Мулярчик А. Верность традиции (Рассказы В. Набокова 20-30-х годов) // Литературная учеба .– 1989. – № 1. – С. 167-169.

118. Мюллер М. Наука о языке. – Воронеж, 1868-1870. – Вып. 1-2. Он же. Сравнительная мифология // Летописи русской литературы и древности. – М., 1963. – Т. V.

119. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. – СПб. : Симпозиум, 1999.

120. Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. – СПб. : Симпозиум, 1999-2000.

121. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. – М. : Независимая газета, 1998. – 512 с.

122. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – М. : Независимая газета, 1996. – 438 с.

123. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа "Дар" ("The Gift") // Набоков Владимир: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология – СПб. : Русского христианского гуманитарного университета, 1997. – 937 с. – С. 49-51.

124. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа "Подвиг" ("Glory") // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология – СПб. : Русского христианского гуманитарного университета, 1997. – 937 с. – С. 70-75.

125. Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. – М. : Правда, 1990.

126. Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. – М. : Современник, 1991. – 574 с.

127. Набоков В. В. Ада, или Страсть: Хроника одной семьи. – Киев : Аттика; Кишинев : Кони-Велес, 1995. – 308 с.

128. Набоков В. В. Всемирная библиотека поэзии. – Ростов-н/Д. : Феникс, 2001. – 480 с.

129. Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин". – СПб., 1998. – 926 с.

130. Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе / сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. – М. : Независимая Газета, 2002. – 704 с.

131. Набоков В. В. Беседа с Пьером Домергом // Звезда. – 1996. – № 11. – С. 56-65.

132. Набоков В. В. Искусство перевода. URL: http://www.marussa.ru/translation.html.

133. Набоков В. В. "I Recall the Miraculous Moment …" // Voice of Russia. URL: http:www.ruvr.ru.

134. Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. – М. : Прометей, 1989. – 288 с.

135. Нахапетов Б. А. Образ доктора Вернера из романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" как объект психологического экспериментирования. URL: www.voppsy.ru/issues/1990/902/90209...

136. Нива Ж. От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль и Набоков) // Континент-87. – М.; Париж, 1987. – С. 296-304.

137. Ноно Л. Автобиография (Фрагменты интервью с Э. Ростано) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2. – М. : Государственный Институт искусствознания, 1995. – 127 с. – С. 58-72.

138. Носик Б. Набоков-переводчик и переводчики Набокова // Иностранная литература. – 1993. – № 11. – С. 238-242.

139. Олкотт У.Т. Мифы о солнце / пер с англ. Н.Ю. Живловой. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2013. – 221 с.

140. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. – М. : Ad Marginem, 1995. – 427 с.

141. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л. : Лениздат, 1986. – 415 с.

142. Пятигорский А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 280 с.

143. Пяткова Н. П. Организующая роль трикстера в мифологии хантов и манси. URL: http://wwwuran.ru/repots/usspe_c_2003/thesesofreports/t43.htm

144. Радин П. Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.-Г. Юнга и К. К. Кереньи. – СПб. : Евразия, 1999. – 264 с.

145. Розен Е. Стихотворения М. Лермонтова – М.Ю. Лермонтов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, Русский путь, 2002. – 1080 с. – С. 145-158.

146. Рубанович А.Л. Эстетические идеалы М.Ю, Лермонтова – Иркустк, Иркустский университет, 1968. – 203 с.

147. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.

148. Старшая Эдда. – М. : Владос, 2001. – 260 с.

149. Седина Е.В. Мифопоэтическая картина мира в творчестве М.Ю. Лермонтова как феномен художественной культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии. – Чита, 2012. – 24 с.

150. Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа // Логос. – № 6. – 1995. – С. 144-164.

151. Серман И.З. Михаил Лермонтов: жизнь в литературе. 1836-1841. – М. : РГГУ, 2003. – 278 с.

152. Сконечная О. Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века // Звезда. – 1996. – № 11. – С. 207-214.

153. Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник / ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова.– М. : ИНИОН РАН, 1996. – 319 с.

154. Соколов А.Н. Художественный образ в лирике Лермонтова. – В кн.: Творчество М.Ю. Лермонтова. 1814-I964 : сб. статей / отв. ред. У.Р. Фохт – М. : Наука, 1964. – 172 с.

155. Соловьев Вл. Литературная критика. – М. : Современник, 1990. – 424 с.

156. Стеблин-Каменский М. И. Миф. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.

157. Тернер В. Символ и ритуал. – М. : Наука, 1983. – 277 с.

158. Тертерян И. Человек мифотворящий. – М. : Советский писатель, 1988. – 557 с.

159. Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. – М. : Искусство, 1972. – 480 с. – С. 77-104.

160. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.

161. Топоров В. Н Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 896 с. – С. 455-515.

162. Томас Ф. Тайны лица. Физиогномика. – М. : Московский рабочий, 1991. – 58 с.

163. Тристан и Исольда: сб. статей // Труды Института языка и мышления" при Академии наук, II, Л., 1932. – 225 с.

164. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка) – М. : Высшая школа, 1979. – 219 с.

165. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Вавилон. Вестник молодой литературы. – Вып. 2. – 1993. – С. 86-99.

166. Удодов Б.Т. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж : Изд-во Воронеж., ун-та, 1973. – 703 с.

167. Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" : книга для учителя / Б. Т. Удодов. – М. : Просвещение, 1989. – 191 с.

168. Федотов О. И. История западноевропейской литературы Средних веков: учебник-хрестоматия. Идеограммы, схемы, графики. – М. : Флинта-Наука, 2011. – 161 с.

169. Флоренский А. П. Столп и утверждение Истины. Собр. соч.: в 2 т. – М. : Правда, 1990.

170. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М. : МГУ, 1987. – 512 с. – С. 232-263.

171. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – М. : Гослитиздат, 1936. – 454 с.

172. Фридлендер Г.М. Литература в движении времени. – М. : Современник, 1983. – 298 с.

173. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М. : Политиздат, 1983. – 703 с.

174. Хамар-Дабанов Е. Проделки на Кавказе. – Ставрополь : Ставропольское книжное изд-во, 1986. – 256 с.

175. Ходанен Л.А. Поэмы М. Ю. Лермонтова: Поэтика и фольклорно-классические традиции: Учеб. пособие / Науч. ред. Т.Г. Черняева; Кемеров. гос. ун-т. – Кемерово, 1990 http://febweb.ru/feb/lermont/critics/xod/xod-001-.htm

176. Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова: аспекты мифопоэтики. – Кемрово : КемГУ, 1995. – 94 с.

177. Ходанен Л.А. Фольклорные и мифологические образы в поэзии М.Ю. Лермонтова. – Кемрово : КемГУ, 1993. – 116 с.

178. Ходанен Л. А. Эпический мотив "конь и всадник" в романтическом творчестве М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя // Проблемы изуче-

ния и преподавания творчества М. Ю. Лермонтова (Нравственно-философские аспекты): тезисы научной конференции. – Ставрополь, 1991. – С. 24-27.

179. Хигир Б. Физиогномика. – М. : Астрель. АСТ. Хранитель, 2007. – 637 с.

180. Циммерман И. Интервал и время // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1 (К. Штокхаузен, Б.А. Циммерман, Х.В. Хенце). – Вып. 1. – М. : Государственный институт искусствознания, 1995. – 158 с. – С. 81-85.

181. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. – М. : Книга, 1991. – 317 с.

182. Шевырев С. Стихотворения М. Лермонтова. – М.Ю. Лермонтов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, Русский путь, 2002. – 1080 с. – С. 131-144.

183. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

184. Шеллинг В. Г. Сочинения: в 2 т. – М. : Мысль, 1987.

185. Шиндин С. Г. Пространственная организация русского заговорного универсума. Образ центра мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. – М. : Наука, 1993. – 240 с. – С. 108-127.

186. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. – СПб. : Алетейя, 1994. – 336 с.

187. Шпет Г. Г. Сочинения. – М. : Правда, 1989. – 608 с.

188. Шуклин В. Мифы русского народа. – Екатеринбург, 1995. – 333 с.

189. Щеголев И. Тайны лица. Физиогномика для всех. – СПб. : Питер, 2007. – 160 с.

190. Эйхенбаум Б.М. Леромонтов. Опыт историко-литературной оценки. – Л. : Гос. издат, 1924 – 156 с. http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eichen_lerm.htm

191. Эйхенбаум Б.М. Статьи о литературе. – М. : Советский писатель, 1987 – 544 с. – С.219.

192. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / пер. с англ. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1996. – 288 с.

193. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М. : Ладомир, 1999.– 488 с.

194. Элиаде М. Космос и история. – М. : Прогрес, 1987. – 312 с.

195. Эпос о Гильгамеше ("О все видавшем") / пер. с аккад. И.М. Дьяконова. – М. : Наука, 1961. – 212 с.

196. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

197. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного бессознательного // История зарубежной психологии (30-60-е гг. XX века). – М. : Изд-во Московского университета, 1986. – 344 с. – С. 159-170.

198. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

199. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. – М. : Прогресс: Универс, 1993. – 336 с.

200. A hero of our own times. From the Russian. Now first transl. into English. London, Bogue, 1854. 231 p., ill.

201. A hero of our time. Transl. with an introduction by Paul Foote. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1966.

202. A hero of our time. Transl. with an introduction and notes by Natasha Randall; foreword by Neil Labute. New York: Penguin, 2009.

203. A hero of our time. Transl. from the Russian with life and introd. by R. I. Lipmann. London, Ward and Downey, 1886. XXVIII, 272 p.

204. A hero of our time. Transl. by Martin Parker. Moscow, Foreign languages publ. house, 1947. 224 pp., ill. (republished in 1951 and 1956; also published by Collet's Holdings, London, 1957, also republished in 1995 in Bristol).

205. Bodkin M. Archetiypal Pattens in Poetry. Psychological studies of imagination. New-York, 1963 (1 ed. – 1934).

206. Carrol L. Alice's adventures in Wonderland. Throught the Looking Glass. Puffin books, 1976.

207. Frank J. Spatial form: An answer to critics // Crit. inquiry. – Chicago. – 1978. – № 5.

208. Lermontov M. The Hero of our Time. Translated by Vladimir Nabokov in colloboration with Dmitri Nabokov. – Double Anchor books (Garden City) – New York, 1986.

209. Levi G. R. The Sword from the Rock. An Investigation into origens of Epic Literate. – London; New-York, 1953.

209. Nabokov V. Three Russian poets. Trans. of Pyshkin, Lermontov, Tutchev by V. Nabokov. – Gourt: The home off all Knowledge. Mikhail Lermontov "The Dream". URL: http://articles.gourt.com./en/Lermontov.

210. Nabokov Vladimir. Lectures on literature. – New-York; London, 1980.

211. Lermontov M. The Hero of our Time. Translated by Vladimir Nabokov in colloboration with Dmitri Nabokov. – Double Anchor books (Garden City) – New York, 1986.

212. Russian reader. Lermontof's Modern hero, with English translation and biographical sketch by Ivan Nestor Schnurmann. Cambridge, Univ. press, 1899. XX, 403 p.

213. The heart of a Russian. Transl. by J.H. Wisdom and Marr Murray. London, Herbert and Daniel, 1912. VII, 335 pp. (also published in 1916 by Hodder and Stoughton, London-N.Y.-Toronto and in 1997 – N.Y.).

214. The hero of our days. From the Russian by Theresa Pulszky. London, Hudgson, 1854. – 232 p. ("The parlour library". Vol. 112).

215. Sketches of Russian life in the Caucasus. By a Russe, many years resident amongst the various mountain tribes. London, Ingram, Cook and Co., 1853. 315 pp. "The illustrated family novellist" series, 2. (a liberal translation with changed names of the heroes; "Taman" not translated).

Приложение

СТИХОТВОРЕНИЕ "ПРОЩАЙ, НЕМЫТАЯ РОССИЯ..." В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И СПОРАХ О ЕГО АВТОРСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

Споры об авторстве стихотворения "Прощай, немытая Россия..." стали актуальны на фоне современной ситуации смены идеологических парадигм: с революционно-демократической, построенной на основе ленинской концепции смены трех этапов освободительного движения в России, на консервативно-охранительную, актуализирующую обращение к иным идеологическим ориентирам. В этом преимущественно идеологическом поле спора об авторстве М.Ю. Лермонтова звучат довольно смелые утверждения: "Не мог Лермонтов – патриот и русофил – назвать Россию немытой", – как будто современные критики, историки литературы и литературоведы научились мыслить так, как Лермонтов, проникли в тайны лермонтовского авторского сознания и, надо полагать, вот-вот напишут произведение, сопоставимое по художественным достоинствам с "Демоном" или "Героем нашего времени". Предпримем попытку перевести полемику по проблеме авторства стихотворения "Прощай, немытая Россия..." из идеологической парадигмы в литературоведческую, сосредоточив внимание на анализе поэтики стихотворения, автором которого, возможно, выступает М.Ю. Лермонтов, причем, осуществить этот анализ в контексте поэтики М.Ю. Лермонтова в целом, поскольку соображения идеологического характера все же принадлежат к экстралитературной области и выступают вторичными по отношению к собственно поэтическому строю

и образной системе как конкретного художественного произведения, так и осмысленной целостно художественной системы того или иного писателя и поэта. При необходимости, мы будем обращаться к фактическим данным библиографического и исторического характера, поскольку данная полемика вообще стала возможной из-за утраты автографа стихотворения.

На рубеже XX-XXI веков отечественные ученые – литературоведы и историки – снова (а такого рода вопросы возникают в истории русской литературы периодически после первой публикации стихотворения "Прощай, немытая Россия..." в 1887 году) стали выражать сомнения в том, что автором этого стихотворения действительно был М.Ю. Лермонтов. В 1989 году с двумя статьями, опровергающими авторство М.Ю. Лермонтова, выступил В. Бушин [2], в 1994 году на страницах "Литературной России" Г. Клеченов, отрицая авторство Лермонтова, выдвинул предположение о том, что автором выступал П.И. Бартенев [9]. В 2004 году в журнале "Звезда" известный библиограф М.Д. Эльзон представляет всесторонний и глубокий анализ истории публикации стихотворения и, исходя из фактических данных и существенных разногласий в редакциях последней строфы, вновь поднимает вопрос о том, что авторство М.Ю. Лермонтова сомнительно и требует доказательств [38]. Поддерживает М.Д. Эльзона авторитетный литературовед Н.Н. Скатов, филологически дополняющий собственно библиографический анализ исследователя и также опровергающий авторство М.Ю. Лермонтова [30]. В 2006 г. А. Кутырева выдвигает гипотезу авторства Д.Д. Минаева [11]. В 2008 году О.В. Миллер предлагает подробный анализ антилермонтовских версий, опровергая предположения о мистификации или подделке текста стихотворения со стороны П.И. Бартенева [23]. Накануне Лермонтовского юбилея полемика оживляется: в 2013 году В.М. Чинухин выражает сомнения в убедительности антилермонтовских аргументов [34], на страницах "Литературной газеты" в рубрике "ЛГ – досье" под красноречивым заголовком "Не мог он назвать Россию немытой" публикуется интервью с В.Ф. Михайловым, автором биографии Лермонтова в серии ЖЗЛ [12], в котором опровергается авторство М.Ю. Лермонтова [24]; далее последовали статьи С. Сокурова [32] и П. Краснова [10], которым присущ откровенно пропагандистский и идеологизированный характер, хотя, опираясь на библиографические факты и собственно литературоведческий анализ поэтики как стихотворения "Прощай, немытая Россия",

так и поэтики М.Ю. Лермонтова в целом, им отвечает весьма доказательно и обстоятельно неустановленный нами автор в статье "Есть ли основания сомневаться в авторстве стихотворения "Прощай, немытая Россия"?" [6]

Автограф и черновик этого стихотворения не сохранились, напечатано оно было уже после смерти поэта. Первым напечатал стихотворение биограф и издатель М.Ю. Лермонтова П. А. Висковатов (Русская старина. 1887, № 12, стр. 738-739). В 1880-е годы он опубликовал в "Русской мысли" и "Русской старине" многие прежде неизвестные стихотворения Лермонтова, извлечённые из черновых рукописей. Возможно, что в его руках была и рукопись "Прощай, немытая Россия", впоследствии утраченная. В публикации в "Русской старине" П.А. Висковатов однозначно называет автором Лермонтова.

Отсутствие черновиков и автографов – веское основание для сомнений в авторстве. Это бесспорно. С другой стороны, бесспорен и тот факт, что не сохранились или до сих не найдены около 100 автографов стихотворений Лермонтова ("среди них: "Нищий", "Умирающий гладиатор", "Бородино", "Ветка Палестины", "Дары Терека", "Воздушный корабль", "Завещание", "Из под таинственной холодной полумаски" (...) Из поэм утрачены автографы полного текста "Сашки", а также автографы "Моряка", "Хаджи Абрека", "Монго", "Песня про... купца Калашникова", "Тамбовской казначейши", последней ред. "Демона"), приблизительно четвертая часть их общего числа, однако никто не оспаривает в данном случае авторства Лермонтова[20].

В контексте настолько точечно избранного предмета полемики представляется важным актуализировать вопрос о том, когда такая полемика возобновляется, какими социально-историческими обстоятельствами детерминируется. Всемирно известный прецедент полемики по "шекспировскому вопросу" хронологически восходит к периоду всемирного признания Шекспира. Именно тогда в 1772 г. Герберт Лоуренс – близкий друг знаменитого актера Дэвида Гаррика, преклонявшегося перед Шекспиром (актер воздвиг в честь любимого драматурга храм в Хэмптоне в 1756) и прославившегося прежде всего исполнением ролей Гамлета и Макбета, выдвинул предположение относительно авторства Фрэнсиса Бэкона: "Бэкон сочинял пьесы. Нет надобности доказывать, насколько преуспел он на этом поприще. Достаточно сказать, что он назывался Шекспиром" [25]. Вслед за Лоуренсом сходные соображения об авторстве Бэкона, а точнее, о неавторстве Шекспира по-

вторяет в 1785 г. Дж. Уилмот. Это выглядело бы парадоксальным, если бы не следующее обстоятельство: на рубеже XIX – XX вв. проводникам английской чистоты нравов в пьесах Шекспира многое казалось непристойным, неприличным, дискредитирующим строгую британскую мораль. В "Кабинетной энциклопедии" Д. Ларднера (1828-1932) утверждалось, что пьесы Шекспира "изобилуют грубейшими непристойностями – более грубыми, нежели у любого из современных драматургов" [36]. На то же обстоятельство обратил внимание и Джозеф Харт, фактический родоначальник антишекспериане ("Прогулки на яхте", 1848) , указавший, что Шекспир "покупал или добывал тайком" чужие пьесы, а затем "приправлял непристойностями, сквернословием и грязью" [36].Таким образом, желая предъявить миру идеального Шекспира, критики и исследователи в погоне за абсолютно высоконравственным содержанием, оказались готовыми отказаться от Шекспира и создать нового автора, объясняя шекспировские "непристойности" вторжением наглого необразованного хама низкого происхождения в нравственно безупречные, лишенные даже намека на скабрезности творения философа и государственного деятеля Ф. Бэкона. Только так можно было согласовать с требованиями строгой морали такую, например, шутку Гамлета:

Гамлет

Вы думаете, у меня были грубые мысли?

Офелия

Я ничего не думаю, мой принц.

Гамлет

Прекрасная мысль – лежать между девичьих ног [37] .

Сомнения в авторстве Шекспира были, в первую очередь, порождены недостаточностью образования, полученного Шекспиром (или не полученного вовсе – списка учеников стрэтфордской грамматической школы не сохранилось, как считают антишекспиристы, он был изъят намеренно), и низким происхождением Шекспира. С неприкрытым аристократическим снобизмом эти две основные причины сформулировал в 1918 году бельгийский ученый С. Дамблон, утверждавший, "что борзая не может родиться в семье мосек", и что "лилия не растет на чертополохе" [22, с.121; 35,с.184-189]. Ни поэтика Шекспира, ни его реальная биография не отвечали актуальным для того времени стандартам идеального британского писателя и мыслителя, то есть не отвечали конкретно-историческим идеологическим и аксиологическим установкам, причем, расходились с этими требованиями настолько, что возникли сомнения не только в авторстве, но и в реальности существования Шекспира. Сомнения легко были бы опровергнуты, если бы сохранились рукописные автографы Шекспира, но они либо утрачены навсегда, либо не найдены до сих пор. Таким образом, отсутствие рукописей, как можно убедиться на примере истории "шекспировского вопроса", может стать существенной причиной для сомнений в авторстве того или иного писателя или поэта в условиях изменившихся идеологических или аксиологических критериев оценки как его творчества и личности, так и места, которое он занимает или (согласно новым идеологическим позициям) должен занимать в истории литературы, философии, культуры и истории своей страны в целом.

Если тот же принцип поиска исторической детерминированности спора об авторстве применить к стихотворению "Прощай, немытая Россия...", то становится очевидным тот факт, что споры об авторстве оживляются в период смены идеологических парадигм: когда традиционные, консервативные, охранительные, патриархальные, отчасти славянофильские ценности начинают доминировать над либеральными, реформаторскими, отчасти западническими. Наша культурно-историческая эпоха отмечена обращением к традиционным ценностям, интенсивным поиском русской идентичности, утверждением уникальности русского пути развития и русской национальной идеи, формированием новой идеологической платформы, которую редактор "Литературной газеты", писатель и драматург Юрий Поляков на Лермонтовской конференции в Пятигорске в 2010 году определил как "либеральный консерватизм". В контексте смены идеологем закономерно возобновление споров об лермонтовском авторстве знаменитого, хрестоматийно известного стихотворения: современное официальное понимание любви к Отчеству исключает возможность употребления Лермонтовым эпитета "немытый" по отношению к России. И личность Лермонтова и его творчество, таким образом, интерпретируются, исходя из современного понимания патриотизма, согласно которому Лермонтов выступает как православный христианин и сторонник Николая I. (В русле прежней идеологической парадигмы, восходящей к ленинскому пониманию преемственности трех этапов освободитель-

ного движения в России, Лермонтов представал атеистом и непримиримым борцом с николаевским режимом).

Вполне закономерно поэтому, что к вопросу об авторстве М.Ю. Лермонтова на заре утверждения новой аксиологии обратился в 2004 году, во время торжеств, посвященных празднованию 190-летия со Дня рождения поэта, директор Пушкинского дома (Института мировой литературы) авторитетный исследователь и историк литературы Н.Н. Скатов: "Все это вновь и вновь заставляет возвращаться (в последний раз это сделал М.Д. Эльзон [38] к одному из самых известных приписываемых Лермонтову стихотворений. Как известно, автографа этого стихотворения нет. Что ж, бывает. Но за тридцать с лишним лет не появилось и никаких свидетельств о какой-либо изустной информации: это о лермонтовском стихотворении такой степени политического радикализма. Нет и ни одного списка, кроме того, на который ссылается П.И. Бартенев, с чьей подачи и стало известно в 1873 году стихотворение, и который тоже якобы утерян. Кстати сказать, речь в стихотворении о желании укрыться за "стеной Кавказа" в то время, как Лермонтов ехал служить на Северный Кавказ, то есть, строго говоря, не доезжая до его стены. Наконец, главное, – это противоречит всей системе взглядов Лермонтова, все более укреплявшегося в своем русофильстве, которого даже называют русоманом и который пишет (вот здесь-то автограф в альбоме Вл. Ф. Одоевского как раз сохранился): "У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем. Сказывается сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21-м году проснулся от тяжкого сна – встал и пошел… и встретил он 37 королей и 70 богатырей и побил их и сел над ними царствовать… Такова Россия…"" [30, с.14].

В приведенной выше цитате фактически описаны все источники аргументов и способы аргументации против лермонтовского авторства. Отсутствие черновиков и автографов, как мы имели возможность убедиться, недостаточно веский аргумент для отказа признания авторства Лермонтова, хотя весьма убедительный, более того, продуцирующий новые сомнения. Во многом именно на основании этого аргумента выстраивается база для появления, развития и неугасающей актуальности "шекспировского вопроса". Н.Н. Скатов ссылается, приводя этот аргумент, на авторитетного историка литературы, библиографа и библиофила, автора и составителя уникального произведения – "библиографического дневника" – "Автобиблиографии" М.Д. Эльзона, который в силу специфики своего подхода к истории литературы не мог усомниться в авторстве Лермонтова по причине отсутствия черновика и автографа [29]. Свои сомнения в авторстве М.Ю. Лермонтова библиограф и библиофил М.Д. Эльзон высказывает, базируясь исключительно на документальных источниках, на сохранившихся списках стихотворения, свидетельствах и воспоминаниях современников, никаких предположений идеологического характера ("Лермонтов, будучи русофилом, не мог назвать Россию "немытой") М.Д. Эльзон не делает, оставаясь в поле фактических и документальных источников, не прибегая к предположениям, опровергающим авторство Лермонтова на мировоззренческих основаниях. Причем, М.Д. Эльзон, оспаривая авторство М.Ю. Лермонтова и приводя убедительные доказательства в пользу своей точки зрения, тем не менее, оставляет вопрос об авторстве открытым: "Следовательно, до тех пор, пока не найдется утраченный (?) "подлинник" (?), о котором П. И. Бартенев сообщил П. А. Ефремову, либо список, безусловно датируемый до 1873 г., вопрос об авторстве стихотворения "Прощай, немытая Россия..." следует считать открытым. Если печатать его в сочинениях Лермонтова, то лишь в разделе "Dubia"" [38, с. 209].

В качестве аргументов, опровергающих авторство Лермонтова, высказываются соображения, что стихотворение не вызвало никакого общественного резонанса (А. Кутырева), что стихотворение "Прощай, немытая Россия" иронически пародирует стихотворение А.С. Пушкина "Прощай, свободная стихия!" (А. Кутырева, Г. Клеченов), что в стихотворении есть ряд исторических и документальных неточностей, в частности, эпитете "немытая" истолковывается в прямом, а не переносном значении, из чего следует вывод о том, что допущены фактические неточности и не учтены несомненные преимущества русской бани и лучшее состояние личной гигиены в России XIX века сравнительно с западноевропейской (С. Сокуров, П. Краснов), но самое главное, что в стихотворении Россия названа "немытой", а Лермонтов – патриот и русофил – так назвать Россию не мог.

Факт, что стихотворение М.Ю. Лермонтова не вызвало никакого резонанса ни в литературе, ни в политической жизни тоже не бесспорен: если даже вопрос относительно авторства некоторых текстов, приписываемых Лермонтову, сегодня не решен, то неизвестно, какие сюрпризы сулит нам открытие поэтических альбомов, дневников и писем, особенно офицеров, служивших на Кавказе. Кроме того, вряд ли ни-

когда не публиковавшееся при жизни поэта стихотворение было широко известно. Впервые строки этого стихотворения цитирует П.И. Бартенев, издатель журнала "Русский архив", в 1873 году. Готовилось к выходу собрание сочинений Лермонтова. Бартенев участвовал в его подготовке и в связи с ним 9 марта 1873 года написал издателю П. Е. Ефремову: "С рукописью Лермонтова произошла оказия: прежде, чем <была> кончена копия, ее потребовала назад доставительница, г <оспо>жа Столыпина и обещалась списаться с Шангиреями. Вот еще стихи Лермонтова, списанные с подлинника. Прощай, немытая Россия, Страна рабов..." [28]. Впрочем, в своем журнале И.П. Бартенев публикует стихотворение "Прощай? немытая Россия..." только в 1890 г. О принципах отбора И.П. Бартневым материалов для публикации в журнале, о проверке их достоверности, об особенностях публикации существуют противоречивые мнения: источниковеды, как современные, так и исследователи XIX века, критикуют издателя за публикацию пересказа вместо подлинного документа, за сокращение публикуемых материалов, называют материалы журнала "сырыми" [8], однако, не сообщают о фальсификациях [38]. Кроме того, в письме Бартенев подчеркивает, что "доставительница" (госпожа Столыпина) требует немедленного возвращения текста назад. Возможно, причиной выступает именно "политический радикализм" стихотворения, который мог навредить хранителям, распространителям и доставителям, причем, не только в период правления Николая I, но и позже.

Как указывают, опровергающие авторство Лермонтова исследователи, первая строка стихотворения "Прощай, немытая Россия" содержит смысловую перекличку со стихотворением А.С. Пушкина "К морю". Хотя очевидно, что первая строка стихотворения "Прощай, немытая Россия" построена по эффективной синтаксической модели предложения с обращением: обращение находится в постпозиции, причем, выражено сочинительным рядом, который распространяет и поясняет смысл обращения: собственно значение словосочетания "немытая Россия" поясняется в сочинительном ряде, где дается сначала уточнение, что за страна названа "немытой": – "страна рабов, страна господ", а далее конкретизируется сама форма рабства: "мундиры голубые", олицетворяют власть, "страну господ", преданный им народ – "страну рабов". Развернутая вокативная формула, в которой актуализирован ряд художественных тропов: противопоставление ("страна рабов, страна господ"), синекдоха ("мундиры голубые"), показывающая, к какой именно России поэт обращается с прощанием, соответствует особенностям функционировании обращения в поэтической речи, как указывает П.А Лекант: "В поэтической речи в качестве эмоционального и экспрессивного средства часто используется прием олицетворения – обращения не к лицам, а к предметам и явлениям" [31,с.369]. В данном случае, обращение – это развернутая метафора, стоящая в постпозиции в безличном предложении, в котором предикат выражен глаголом в повелительном наклонении. Это типичная синтаксическая модель, в которой предикат со значением приветствия и прощания стоит в препозиции по отношению к обращению. Вокативная (звательная) интонация отвечает именно этой модели, поэтому не может непременно указывать на аллюзии из первой строки пушкинского стихотворения "К морю" (1824).

Более того, даже если согласиться с соображением, что эти аллюзии имеют место быть, то в обоих стихотворениях, и в пушкинском и, предположительно, лермонтовском, первая строка более вероятно выступает в коннотации с общим источником – стихотворением Дж. Г. Байрона "Farewell" ("Прощай!", 1808, в переводе М.Ю. Лермонтова "Прости!", 1830, автограф сохранился. В черновом автографе стихотворение озаглавлено "(Прости) из Байрона" [13,с.112]) или же с "Прощанием" из Первой песни "Паломничества "Чальд-Гарольда" (1812) [1]:

Adieu, adieu! my native shore
Fades o'er the waters blue;
The night-winds sigh, the breakers roar,
And shrieks the wild sea-mew.
Yon sun that sets upon the sea
We follow in his flight;
Farewell awhile to him and thee,
My Native Land-Good Night!
A few short hours, and he will rise
To give the morrow birth;
And I shall hail the main and skies,
But not my mother earth.
Deserted is my own good hall,
Its hearth is desolate;
Wild weeds are gathering on the wall,
My dog howls at the gate [40].

Тематически и содержательно именно с этим фрагментом байроновской поэмы у стихотворения "Прощай, немытая Россия" больше смысловой общности: оба прощания передают стремление отдалиться, скрыться за преградой (морем, стеной Кавказа), оба передают разочарование в родной Отчизне, состояние одиночества и тоски, неизвестности будущего, неопределенности стремлений – есть желание оставить родную землю, но нет определенного стремления к тому, что можно или должно найти в чужом краю.

К тому же, стихотворение "К морю" Пушкин в письме к П.А. Вяземскому называл: ""маленьким поминаньецем за упокой души раба божия Байрона" [27,с.80] и посвящает Байрону несколько строф.

В контексте развернувшейся полемики особенно замечательно в замечании Н.Н. Скатова то, что поэтические образы вдруг перестают интерпретироваться как художественные, условные, обобщенно-символические, а начинают прочитываться буквально: Лермонтов утверждает, что скроется за стеной Кавказа, но будет на Северном Кавказе, то есть перед его стеной, а не за ней. Именно от такого буквального понимания художественных образов Лермонтов предостерегал читателей своего романа, указав в "Предисловии": "Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов" [15,с.455]. Собственно именно так в антилермонтовских версиях интерпретируется синекдоха "мундиры голубые": при Николае I жандармы носили мундиры светло-синего цвета, в 60-х гг. XIX века цвет мундира сменился на собственно синий. Хотя вовсе не обязательно, что образ "мундиры голубые" приложим исключительно к жандармам, синекдоха носит более общий характер, указывая на проводников властных решений, на адептов власти, на те штыки, на которых власть держится. Но даже если принять за истину то, что синекдоха "мундиры голубые" имеет более узкое значение и указывает конкретно на служащих жандармского корпуса, то и тогда, во-первых, не стоит буквализировать поэтический образ, а во-вторых, даже признание ошибочности цветообозначения в стихотворении "Прощай, немытая Россия..." небесспорно: согласно постановлению от 30 августа 1815 г. чинам Жандармского (переименованного из Борисоглебского драгунского) полка установить следующее обмундирование: рядовым мундир однобортный, из светло-синего сукна; с того же цвета воротником [7]. Многими современниками М.Ю. Лермонтова светло-синий мундир жандармов воспринимался именно

как голубой, например, историк литературы, профессор Санкт-Петербургского университета, цензор А.В. Никитенко (1804-1877), вспоминая посещение праздника в Петергофе, пишет в "Дневнике": "Несколько больше движения замечалось у палаток, над входами в кои виднелись надписи: "Лондон", "Париж", "Лиссабон" и проч. Но и тут известные особы в голубых мундирах спешили приводить в надлежащие формы каждое свободное движение" [26]. Кроме того, словосочетание "мундиры голубые" применительно к жандармской форме совпадает с официальным описанием цвета жандармского мундира в "Военно-энциклопедическом лексиконе" (1841) в статье "Жандармы в России" указано: "Мундир жандармский голубой" [3]. Так что, даже в отношении буквального воссоздания цветообраза здесь едва ли можно зафиксировать анахронизм: голубыми мундиры жандармов стали уже после смерти Николая I, но назвались голубыми и в период его правления. Не вдаваясь в нюансы восприятия оттенков синего и возможности идентификации светло-синего как голубого, обратим внимание на синекдоху – "мундиры голубые" а аспекте ее смысловой и художественной значимости. По мундиру (синему ли, голубому ли – не так существенно в контексте стихотворения) обозначается собственно человек, таким образом, функция службы, исполнения обязанностей жандарма или любого другого служащего, проводящего решения власти, становится для служащего человека определяющей, собственно мундир становится субститутом человека, человек становится функцией при мундире. "Мундиры голубые" – это проводники и исполнители приказов, решений и воли и власти, а не самостоятельные люди, мундир поглощает человека. Именно таким образом, показывая, как отношения бесконтрольной полной власти ("непобедимый владыка"), с одной стороны, и безропотного, бездумного подчинения ("бедный раб"), с другой, нивелируют в людях все человеческое А.С. Пушкин в стихотворении "Анчар" (1828), причем, воины владыки тоже представлены через синекдоху – "послушливые стрелы" – это не люди, а орудия убийства в руках всесильного правителя. Аналогичным образом в романе "Герой нашего времени" показаны метаморфозы образа Максима Максимыча: в конце главы "Максим Максимович" обиженный штабс-капитан бросает странствующему офицеру тетради Печорина, и тот, после довольно сухого прощания замечает: "Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном!" Причины этой метаморфозы офицер-рассказчик объясняет так: "бедный старик,

в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы для собственной надобности, говоря языком бумажным, – и как же он был награжден!" В повести "Бэла" есть показательный эпизод, представленный уже самим Максимом Максимычем: "Как я только проведал, что черкешенка у Григорья Александровича, то надел эполеты, шпагу и пошел к нему," – вспоминает Максим Максимович. То есть в полном обмундировании штабс-капитан Максим Максимович является к своему прапорщику Григорию Александровичу Печорину и именно так к последнему обращается. Когда Печорин, называя вошедшего Максим Максимович, предлагает тому трубку, тот отвечает: "Извините! Я не Максим Максимыч: я штабс-капитан," – и обращается к Печорину "господин прапорщик", указывая: "Господин прапорщик, вы сделали проступок, за который я могу отвечать...", – требуя отдать шпагу. Когда шпага получена, прапорщик наказан и формальности соблюдены, то есть действия продиктованные уставом и требованиями соответствия служебному положению – то есть "мундиру", чину штабс-капитана соблюдены, Максим Максимыч, "исполнив долг свой", садится на кровать к Печорину и говорит уже по-дружески: "Послушай, Григорий Александрович, признайся, что нехорошо". На эту двойственность образа Максима Максимыча обратил внимание Б.Т. Удодов в монографии "Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"" [33], подчеркнув тем самым внутреннюю конфликтность образа, выраженную в противоречии служебного долга и понимании товарищества, то есть государственного и индивидуального, собственного человеческого в образе Максима Максимыча.

В контексте лермонтовской поэтики образ "мундиры голубые" чрезвычайно сложный и внутренне конфликтный, это не только синекдоха, но и оксюморон: поскольку эпитет "голубой" в художественном мире Лермонтова маркирует свободную морскую стихию ("Белеет парус одинокий, //В тумане моря голубом", 1832, "В пустыне моря голубой..."("Графине Ростопчиной", 1841), или указывает на идеальный образ человека – поэта или прекрасной девы ("Как небеса, твой взор блистает// Эмалью голубой...("Слышу ли голос твой...", 1838), "...будто как металл //Язвили голубые очи." ("Жена Севера"), "Прощай, наш товарищ, недолго ты жил,//Певец с голубыми очами ("В рядах стояли безмолвной толпой..." 1834-1835). Но наиболее часто определением "голубой" характеризуются небеса ("...пред мною //Не серое, не голубое небо" ("Ночь I",1830?), "Блистая, пробегают облака // По голубому небу..."

("К другу В.Ш."), "На голубое небо он смотрел..." ("Видение") "Луна, взойдя на небе голубом..." ("Сон",) "И опустело небо голубое..." ("Смерть",1830), "Свод небес далекий голубой" ("Сонет",). Как указание на совершенный мир мечты, мир недоступный человеку при жизни, эпитет голубой предстает в "Русалке" ("Русалка плыла по реке голубой...", 1836), в медитативном стихотворении "Выхожу один я на дорогу" ("Спит земля в сияньи голубом...", 1840?), эпитет "голубой" маркирует порой даль, тоже соотносимую с образом недосягаемого мира ("... в дали голубой// Столбом уж кружился песок золотой", "Три пальмы", 1839) [18]. В целом, семантической доминантой, объединяющей разные смысловые оттенки эпитета "голубой" и обобщающей его смысловой объем, выступает сема совершенства, соотнесенного или с поэзией, или с высшим небесным миром, или с совершенной красотой или с миром стихий. Этот высший совершенный мир – мир мечты, предстает для человека как указание стремления к совершенству, к небесному идеалу. В этом контексте сочетание применение эпитета "голубой" по отношению к мундиру, вне зависимости от точности цветового и исторического соответствия форме жандарма при Николае I, выступает в лермонтовской поэтике указанием на неразрешимый конфликт устремленности человека к высшим, небесным идеалам, к совершенству с конкретно-историческими обстоятельствами, с прикрепленностью человека к определенной социальной среде, в конкретную историческую эпоху, а принимая во внимание, что в стихотворении конструируется синекдоха, данный поэтический образ следует прочитывать как трагическое несоответствие собственно человеческого конкретно-историческому, как поглощение общечеловеческого, манифестирующегося в конкретно-человеческом конкретно-историческим, как поглощение человека государственной службой, представленной в синекдохе "мундир". Более того, синекдоха "мундиры голубые" особо подчеркивает эту обезличенность, эту поглощенность человека государственной функцией, единицы общностью, тем, что употребляется во множественном числе. В стихотворении конкретное "Я" лирического героя, человека, взятого в единичности его судьбы и личности, противопоставляется некоему неперсонифицированному множеству, причем, даже не людей, а служебных функций – "мундиров". Значение образа "мундиры голубые" в силу его емкости и обобщенности предстает не буквальным, а глубоко символичным, причем, с наличием необходимой для символа визуальной закрепленности. Прочитанная

как поэтический образ, а не как буквальная копия, синекдоха "мундиры голубые" приобретает в контексте стихотворения важное значение как оппозиция государства, власти и ее опоры – служащих людей в мундирах – лирическому герою.

Синекдоха "мундиры голубые", обозначающая государственного человека, создана по модели сходного поэтического образа из комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума" (1824). В знаменитом монологе Чацкого "А судьи кто?" представлена аналогичная синекдоха:

Мундир! один мундир! он в прежнем их быту
Когда-то укрывал, расшитый и красивый,
Их слабодушие, рассудка нищету;
И нам за ними в путь счастливый! [5]

Мундир в монологе Чацкого, как и в стихотворении Лермонтова (предположительно) представлен как субститут человеческой личности, более того, к этой самоидентификации через мундир не только стремятся люди умственно неразвитые или малодушные, как к способу приобрести значение не через реализацию своих человеческих качеств и возможностей, а через достижение определенного чина (в армии или на службе) и дальнейшее представление себя исключительно через этот чин. Чацкий подчеркивает, что это саморастворение в мундире, в чине – это норма и цель жизни, навязываемая молодому поколению как успешная модель поведения, более того, отступления от нее считаются подозрительными и опасными. Синекдоха "мундир голубые" создается по той же семиотической модели: чин, принадлежность к некоторому властному ведомству поглощают человеческую личность, нивелируют ее, делают принадлежность к ведомству единственным способом ее идентификации. Типологическая аналогия в построении и применении художественного приема характеризует стремление двух поэтов достичь сходного художественного эффекта и вызвана отражением одной и той же черты российской действительности – чинопочитания, стремления отказаться от собственной идентичности и индивидуальной ответственности в пользу безопасного, комфортного и сулящего всевозможные карьерные и материальные блага выбора принадлежности к некоторому, представляющему власть ведомству, причем, эта черта выступает как категориальная, а не как маркирующая конкретную социально-историческую эпоху: между двумя произведениями лежит исторический промежуток в двадцать лет, ознаменованный сменой монарха и реформированием системы управления.

Против авторства Лермонтова выдвигается еще один аргумент – нигде больше, ни в одном произведении Лермонтов не употребляет слово "паша". ("Так кривые образы "голубые мундиры", "паши" не встречаются нигде более", – указывает А. Кутырева [11]) "Алфавитно-частотный словарь языка Лермонтова" включает 14239 слов [20,с.719-774]. Из них очень многие были употреблены в сочинениях поэта только один раз. Например, "аплодировать", "балахон", "бас", "сирень", "символический", "рубаха". Согласно тому же словарю слово "паша" встречается в произведениях М.Ю. Лермонтова 8 раз: в прозаической сказке "Ашик Кериб" слово паша встречается 6 раз, 1 раз в драме "Странный человек", 1 раз в лирике. Кроме того, воссоздавая образ деспотии, Лермонтов в стихотворении "Жалобы турка" (автограф сохранился) проводит прозрачную аналогию между восточной деспотией и любой формой абсолютизма , особенно в постскриптуме к стихотворению:

P.S. Ах, если ты меня поймешь,
Прости свободные намеки;
Пусть истину скрывает ложь: .
Что ж делать? – Все мы человеки!..[14, с. 27]

В прозаическом произведении "Ашик-Кериб. Турецкая сказка" шесть раз встречается слово "паша". Причем, это слово выступает маркером, указателем на произвол и бесконтрольность власти: "Иди с нами, к великому паше, закричали они, или ты отвечаешь нам головою". – "Я человек вольный, странник из города Тифлиза, – говорит Ашик-Кериб; хочу пойду, хочу нет; пою, когда придется, – и ваш паша мне не начальник"; – однако, несмотря на то, его схватили и привели к паше" [16]. А эпитет "немытая" употребляется Лермонтовым, помимо анализируемого стихотворения (если согласиться с авторством Лермонтова) в поэмах "Монго" (1836) и "Тамбовская казначейша" (1838). В первом случае определение имеет буквальное значение, но употребляется в интересной в контексте развернувшейся полемики оппозиции:

Не занимался он чинами,
Ходил немытый целый день,
Носил фуражку набекрень;

Имел он гадкую посадку:
Неловко гнулся наперед,
И не тянул ноги он в пятку,
Как должен каждый патриот… [17]

Герой поэмы приводит себя в порядок к вечеру (именно вечерние похождения двух друзей составляют сюжет поэмы), и пренебрежение героя некоторыми приличиями выступает одной из составляющих его образа жизни, как независимого и свободного: он поглощен не службой, а балетом и любовными похождениями. В "Тамбовской казначейше" определение "немытый" употреблено в буквальном смысле:

Но полк прошел. За ним мелькает
Толпа мальчишек городских,
Немытых, шумных и босых. [19]

Необходимо подчеркнуть то обстоятельство, что определение "немытый" вновь соседствует с упоминанием официальной воинской службы, более того, вновь ему противопоставлено: за полком бежит толпа мальчишек, поведение которых свободно, а вид не уставен: ребята босые, шумные и немытые, они бегут, в то время, как полк идет. В стихотворении "Прощай, немытая Россия…" эпитет "немытая" находится не в оппозиции по отношению к "мундирам голубым" как символу службы, но охватывает при этом и государство и его адептов и народ, государству и его служащим доверяющий, то есть значение эпитета иное, чем в приведенных контекстах, но при этом очевидно и не буквальное, в отличие от актуализированных поэтических контекстов.

Эпитет "немытая", проинтерпретированный буквально, вообще прочитывается исследователями, отрицающими авторство М.Ю. Лермонтова, вне поэтического контекста. В качестве опровержения авторства Лермонтова почему-то приводятся факты, что мыло в России стали варить раньше, чем в Европе, а мылись и парились в бане, а не по-европейской традиции над тазиками, как указывает С. Сокуров [32], П. Краснов обнаруживает в России более высокую гигиену по сравнению с Западом [10]. С тем чтобы выявить семантический объем эпитета "немытая" и его метафорическое значение целесообразно обратиться к поиску контекстов с однокоренными словами без отрицательной приставки. Слова с общей семой "мыть" М.Ю. Лермонтов употребляет, как правило, в переносном, метафорическим значении:

Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.
("Журналист, Читатель и Писатель", 1840) [18].

Не хочу я пред небесным
О спасенье слезы лить
Иль спокойствием чудесным
Душу грешную омыть…
("Покаяние") [18].

Никто слезы прощальной не уронит,
Чтоб смыть упрек, оправданный толпой…
("Черны очи", 1831) [18].

Горе тебе, удалой!
Как совесть совсем удалить?..
Отныне он чистой водой
Боится руки умыть.
("Атаман") [18].

И наконец знаменитое:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!
("Смерть поэта", 1837) [18].

Слова с корнем "мыть" употребляются Лермонтовым в переносном значении, чистота, ими обозначаемая понимается как чистота духовная, как душеное спокойствие, как достижение внутренней гармонии, основанное на покаянии, избавлении от грехов, приобщении к высшей чистоте, то есть чистоте небесной. Такая возможность закрыта для льстецов и подхалимов, окруживших трон в надежде на богатство и чины, для атамана, совершившего преступление, которое он не может искупить, за которое сам себя не прощает, для тех, в ком совесть нечиста. Именно этих качеств – стремления к духовной чистоте, к покаянию, к преображению через покаяние и очищение от грехов, обретаемое через самопознание, и нет в современной России, где "мунди-

ры голубые" не противопоставлены народу, а едины с ним, где народ предан мундиру. В таком контексте значение эпитета "немытая" шире, чем значение "непросвещенная": вместо преданности началам небесные и духовным, у народа есть предан "мундирам голубым", то сеть исполнителям властным решений, орудиям в руках власти, то есть в началам надзорным, охранительным, возможно даже справедливым (предположим), но светским, земным. Именно эта замена небесной власти мирской, ее возведение в абсолют, растворение в ней (народ представлен также общо и безлико, как "мундиры голубые") и передает эпитет "немытая", примененный к России. Более того, мирская власть представлена как наделенная способностями и возможностями власти небесной, высшей – она всевидящая и всеслышащая, то есть, она представлена в стихотворении, как взявшая на себя функции божественные, стремящаяся все видеть, знать и контролировать, то есть предстать властью высшей небесной, заменить небесную власть. Именно эта чудовищная подмена, этот обман, заключенный в том, что власть земная представляется властью небесной, берет на себя божественные полномочия, и приводит к появлению в стихотворении эпитета "немытая". Более того адептам этой власти – "мундирам голубым", а не вестникам власти высшей – ангелам и пророкам – предан народ. Лермонтовский пророк – изгнанник, которому люди не захотели верить, которого не захотели слушать, которого не хотят видеть. А вот "мундирам голубым" народ предан. Выбор именно этой глагольной формы "преданный" чрезвычайно значим – в стихотворении подчеркнуто, что даже не подчинение власти и исполнителям ее решений, а преданность проводникам этих решений объединяет "мундиры голубые" и народ. А предаваясь мирской власти, а не власти небесной, народ закрывает себе путь к очищению. Определение "преданный" "мундирам голубым" по отношению к народу соответствует той архетипической модели отношения человека, как индивидуальности, и превосходящих его сил, начиная от отца в семье, продолжая царем в государстве и заканчивая Богом на небесах, которая идентифицирована М.Ю. Лотман как определяющая особенности российской национальной ментальности и выражена в формуле "вручение себя". Этот тип отношений исследователь характеризует как религиозный и подчеркивает, что ему свойственны не отношения обмена, присущие западноевропейской модели отношений человека и превосходящих его начал, "а безоговорочное вручение себя во власть. Одна сторона отдает

себя другой без того, чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что получающая сторона признается носительницей высшей мощи" [21,с.346]. Отношения человека и семьи (рода, племени, общины), государства, высших сил, выстроенные по этой семиотической модели, как указывает М.Ю. Лотман, – характеризуются в числе прочих признаков "односторонностью; они имеют однонаправленный характер: отдающий себя во власть субъект рассчитывает на покровительство, но между его акцией и ответным действием нет обязательной связи; отсутствие награды не может служить основанием для разрыва отношений", а также "отношения этого типа имеют характер не договора, а безусловного дара" [21,с.346]. Ю.М. Лотман подчеркивает, что в ранних памятниках древнерусской литературы, например, в "Молении Даниила Заточника", указывает на ненадежность и порочность договорных отношений между боярами и князем, которым противопоставляется "идеал преданности" [21,с.348], то есть полного предания, вручения себя во власть князя, причем, идеал преданности и безоговорочного вручения себя не оставляет перед лицом власти – как и небесной, так и мирской, никакого иного права, кроме как полностью отдать, вручить себя этой власти, ничего не требуя взамен, даже не особо надеясь на некоторую милость со стороны этой власти. Перед лицом этой власти человек предстает, по определению Ю.М. Лотмана, "как капля, вливающаяся в море" [21,с.350]. Вполне закономерно поэтому, что и исполнители и проводники властной воли и хранители власти представлены как носители служебного долга – "мундиры голубые", а народ, который целиком себя вручил власти, предался ей, представлен, как единое целое. Этому целостному единству, предавшихся власти, вручивших себя власти, противостоит человеческая индивидуальность – лирический герой стихотворения, который противопоставляет свою личную судьбу, свой сугубо индивидуальный жизненный путь именно этой семиотической модели – безоговорочному вручению себя, ценой отказа от собственной воли, индивидуальности и от любых форм ответственности, вся полнота которой ложится на власть.Именно в этом и состоит глубокий символический смысл эпитета "немытая", примененного к России, причем, России в конкретный исторический период – актуализированный через метафору "мундиры голубые", а не к России вообще. Только на этом пути замены и подмены понятий у народа и России нет будущего, поэтому этот мир противопоставлен миру лирического героя стихотво-

рения, который надеется в новом мире, еще не вполне освоенном, не вполне подчиненном, обрести если не свободу, то избавление от тотальной слежки и подчинения духовных начал началам светским.

В контексте этого противопоставления в синекдохе "мундиры голубые" актуализируется еще один смысловой оттенок. Центральные лермонтовские антиномии "время – вечность", "смерть – жизнь", "земля – небо", "судьба – свобода", "действие – покой", выражают положение человека, находящегося в состоянии поиска и саморазвития, определяющего свое место в мироздании и цели в жизни по отношению к полюсам именно этих антиномий. Онтология лермонтовского человека охватывает несколько уровней его бытия от физического и конкретного исторического до духовного, трансисторического, космического, причем, поиски идентичности начинаются на верхнем, космическом уровне, а затем экстраполируются на конкретное бытие в конкретных месте и времени. Именно поэтому антиномия "земля – небо" приобретает характер ключевой, определяющий в контексте поиска лермонтовским человеком идентичности. Небеса в поэтике Лермонтова наделяются кроме общей семантики верха, значением соответствия сакральному, совершенному ("По небу полуночи ангел летел" – "Ангел" [14,с.95]; "И в небесах я вижу бога" – "Когда волнуется желтеющая нива" [14,с.161]). Соотнесение своей земной жизни с небесами, постоянное соизмерение своей земной жизни с небесным идеалом, жизнь в виду небесного идеала, постоянное стремление к совершенству – это способ бытия лермонтовского человека. Если постоянный эпитет "голубой", характеризующий небеса, применяется к абсолютно земному, сосредоточенному в границах земного явлению, явлению, соизмеримому только с мирскими земными началами, это приводит к девальвации небесного, к подмене жизни в виду небес, к жизни в виду мирской власти. Собственно именно такой способ жизни передается в последней строфе стихотворения: наблюдение небес, всезнание небес, сменяется постоянным наблюдением, всезнанием мирской власти, претендующей на то, чтобы занять место высшей власти небесной.

Необходимо подчеркнуть очень значимое обстоятельство: в стихотворении образ голубых мундиров представлен через инверсию – "мундиры голубые", таким образом, основной смысловой акцент падает на определение, а не на определяемое слово, к тому, эпитет "голубые" завершает строку и рифмуется со словом Россия. Собственно

эта рифма выступает исчерпывающим ответом тем, кто сомневается в патриотизме и русофильстве Лермонтова – эпитет, отнесенный к сакральному, высшему, совершенному, рифмуется с именем Родины, тем самым перенося свой семантический объем на слово, с которым он соотносится посредством рифмы. Слова, рифмующиеся и выделенные при помощи инверсии, приобретают в стихотворении особый семантический статус, выступают смыслообразующими, ключевыми. Именно эта рифма отделяет "Россию" от эпитета "немытая", сообщает этому художественному образу такой же статус оксюморона, что и образу "мундиров голубых", причем, если во втором случае ключевое слово в образе – "голубой", то в первом при прямом порядке слов – "Россия". Так рифмующиеся слова в первой строфе указывают на истинный источник сакрального, заключенный в России, а не мундире или пашах с всевидящим оком и всеслышащими ушами.

Такой образ России находится в прямой коннотации с образом Отчизны, созданном в стихотворении "Родина" (1841). В стихотворении "Родина" поэт противопоставляет официальную Россию народной Руси, той, о возрождении которой мечтает, в силу которой верит. "Странная любовь" к Отчизне – это любовь к родной земле, к ее природе, к ее народу:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков. [14,с.208]

Это любовь к Отчизне – к земле отцов, с ее самоотверженными тружениками, это любовь к Родине, явственно противопоставленная любви к государству. Именно признаки имперской, державной России, страны господ и рабов, показаны в первой строфе этого удиви-

тельного стихотворения: "слава, купленная кровью", "гордое невежество", граничащее с чванством и пренебрежением к собственному народу, "темной старины заветные преданья". Причем, образ народной Руси – огромен и необозрим: "...лесов безбрежных колыханье, Разливы рек ее, подобные морям...". Эта Русь заключает в себе огромную мощь, стихийные колоссальные силы, это мир свободы и простора. И таким же свободным, стихийным показан народный праздник, народная пляска, выражающая свободу и мощь народной души. Конечно, Лермонтов был русофилом, который восхищенно любовался этой природной мощью народа и Отчизны. Именно эту свободную, вольную, народную Отчизну Лермонтов и противопоставлял государству России – России "немытой" – "стране рабов, стране господ". Таким образом, анализ образной системы стихотворения, которая рассмотрена как динамичная, развертывающаяся во времени, целостная, внутренне единая и организованная разворачиванием единого смысла произведения, приводит к актуализации двоякой сути ведущих художественных образов стихотворения как сугубо индивидуальных, субъективных, но при этом обобщенных, законченных, целостных, но при этом суггестивных, открытых для чувств и мыслей читателя, для читательского сопереживания, понимания и интерпретации. Явления действительности в художественном мире стихотворения предстает как многосмысленные, многогранные, смысловая концентрация сообщает ведущим метафорам ("мундиры голубые") статус символа. Факт действительности, трансформируясь в художественный освобождается от черт случайных и незначительных, обобщается и типизируется, по определению Г.В. Гегеля, "идеализируется" [4,с.165], то есть раскрывается свой смысл во всей полноте и точности.

Проведенный анализ семантического объема метафорических эпитетов ("немытая") ведущих поэтических образов стихотворения (эпитета "немытая", оппозиции "страны рабов, страны господ" лирическому герою, синекдохи "мундиры голубые", инверсии "мундиры голубые", рифмы "голубые – Россия"), синтаксического строя первой строфы стихотворения, разумеется, не может опровергнуть убедительных доводов, ставящих под сомнение авторство М.Ю. Лермонтова, на основании анализа библиографических источников. Именно поэтому решение, предлагаемое М. Д. Эльзоном, – включать стихотворение в собрания сочинений М.Ю. Лермонтова в раздел произведений с точно не установленным авторством – представляется на сегодняшний день

наиболее реалистичным и объективным. Хотя образный строй и смысл стихотворения не противоречат ни убеждениям Лермонтова, ни общим принципам его поэтики.

Примечания:

1.Байрон Дж.Г. Паломничество Чальд-Гарольда. http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/child.txt(дата обращения 03.03.2016).

В переводе В. Левика:

Прости, прости! Все крепнет шквал,
Все выше вал встает,
И берег Англии пропал
Среди кипящих вод.
Плывем на Запад, солнцу вслед,
Покинув отчий край.
Прощай до завтра, солнца свет,
Британия, прощай!

Промчится ночь, оно взойдет
Сиять другому дню,
Увижу море, небосвод,
Но не страну мою.
Погас очаг мой, пуст мой док,
И двор травой зарос.
Мертво и глухо все кругом,
Лишь воет старый пес [1].

2. Бушин В. Курьез с шедевром // Слово. – 1989. – № 10. – С. 45-48. Вариант под загл.: Странная судьба одного стихотворения // Кубань. – 1989. – № 10. – С. 80-90.

3. Военно-энциклопедический лексикон. "Жандармы в Росии" – СПб., 1841. – Ч. 5. – С. 451. – https://books.google.ru/books?id=f_8IAAAAQAAJ&pg=PA451&lpg=PA451&dq="мундиръ"+голубой&source=bl&ots=D (дата обращения 01.03.2016)

4. Гегель Г.В. Эстетика: в 4 т. М., 1968. Т.1. С.165 http://vk.com/doc32755590_323683501?dl=e9f7b7e30edfe20b73&hash=8514690ea34a6da591 (дата обращения 03.03.2016)

5. Грибоедов А.С. Горе от ума. http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0010.shtml(дата обращения 03.03.2016).

6. Есть ли основания сомневаться в авторстве стихотворения "Прощай, немытая Россия"? http://newforum.gramota.ru/viewtopic.php?p=371095(дата обращения 03.03.2016).

7. Жандармские команды (Парадная и походная формы.) 16 сентября 1872 // Перемены в обмундировании и вооружении войск Российской Императорской армии с восшествия на престол Государя Императора Александра Николаевича (с дополнениями) : Составлено по Высочайшему повелению / Сост. Александр II (император российский), илл. Балашов Петр Иванович и Пиратский Карл Карлович. – СПб.: Военная типография, 1857-1881.

8. Зайцев А.Д. Петр Иванович Бартенев и "Русский архив". – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2013. – 480 с.

9. Клеченов Г. Об одной очень странной мистификации // Лит. Россия. – 1994. – 18 февр. – С. 12.

10. Краснов П. "Прощай, немытая Россия..." – идеологическая диверсия// http://www.kramola.info/vesti/rusy/prowaj-nemytaja-rossija-ideologicheskaja-diversija . (дата обращения: 26.02.2017).

11. Кутырева А. "Пародируя поэта" http://lermontov.niv.ru/lermontov/articles/kutyreva-parodiruya-poeta.htm или Кутырева Спор о патриотизме Лермонтова. Проза.ру. 2006. №10.http://www.proza.ru/2006/10/08-50 (дата обращения 03.03.2016).

12. Лермонтов: Один меж небом и землёй / Валерий Михайлов. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 618 с.

13. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979-1981. Т. 1. Стихотворения, 1828-1841. 1979. http://www.all-poetry.ru/stih86.html (дата обращения 03.03.2016).

14. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. – Том первый / сост. и комм. И.С. Чистовой. – М. : Правда, 1988. – 720 с.

15. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. – Том второй / сост. и комм. И.С. Чистовой. – М. : Правда, 1990. – 704 с.

16. Лермонтов М.Ю. Ашик-Кериб. Турецкая сказка http://az.lib.ru/l/lermontow_m_j/text_0460.shtml (дата обращения 02.02.2017).

17. Лермонтов М.Ю. Монго. http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/ler-poems15.html(дата обращения 02.02.2017).

18. Лермонтов Стихотворения. http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/pss1.txt (дата обращения 03.03.2017).

19. Лермонтов М.Ю. Тамбовская казначейша. http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/ler-poems15.html(дата обращения 02.02.2017).

20. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. – М. : Советская энциклопедия. – 784 с.

21. Лотман Ю. М. "Договор" и "вручение себя" как архетипические модели культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 3. – Таллинн: Александра, 1993. – 480 с. – С. 345-355.

22. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков донаших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Луков. – 5-е изд., стер. – М. : Академический проект, 2008. – 512 с.

23. Миллер О.В. Кто прощался с Россией, уезжая на Кавказ? //Русская литература 14 февраля 2008 года //http://literary.ru/literary.ru/readme.php?archive=&id=1202993204&start_from=&sub&subaction=showfull&ucat=(дата обращения 03.02.2017).

24. Михайлов В.Ф. Не мог он назвать Россию немытой. Беседу вел Игорь Чернышев. //Литературная газета – 15.10. 2014. – № 40 (6482) // http://www.lgz.ru/article/-40-6482-15-10-2014/ne-mog-on-nazvat-rossiyu-nemytoy/ дата обращения 03.02.2017).

25. Морозов "Шекспир". – ЖЗЛ. – 1947. http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0200.shtml (дата обращения 02.02.2017).

26. Никитенко А.В. Дневник. Том 1. – 1855. // http://az.lib.ru/n/nikitenko_a_w/text_0030.shtml. (дата обращения 03.02.2017).

27. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. – М. : ГИХЛ, 1959-1962. Т. 10. Письма 1831-1837. – 486 с.

28. "Русский архив". Полная коллекция. Все номера с 1863 по 1917 год. // http://www.runivers.ru/gal/today.php?ID=450165 (дата обращения: 26.02.2017).

29. Сербин С. М.Д. Эльзон. Автобиблиография (с примечаниями) (1964-2004)// НЛО № 90, 2008. http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/el15-pr.html. (дата обращения: 26.02.2017).

30. Скатов Н. Н. Всеведенье пророка: к 190-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова [Text] / Н.Н.Скатов // Русская литература. – 2005. – №1. – С.3-15.

31. Современный русский литературный язык: учебник/ Лекант П.А., Н.Г. Гольцева, В.П. Жуков и др. / под ред. П.А. Леканта – 5-е изд. стреотип. – М. : Высшая школа, 2001. – 462 с.

32. Сокуров С. О русской баньке и европейских тазиках // Сокуров С. Прощай, немытая Россия…" Кто же автор? //http://www.krugozormagazine.com/show/Russia.1274.html (дата обращения: 26.02.2017).

33. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". – М. : Просвещение, 1989. – 188 с.

34. Чинухин В.М. Еще раз об авторстве Лермонтова. "Самиздат" 07.03.2013 //http://samlib.ru/c/chunihin_w_m/lermontov.shtml (дата обращения: 03.03.2017).

35. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы: Эпоха Возрождения: в 2 т. – М. : Владос, 2011. – Т. 2. – 227 с.

36. Шекспировская энциклопедия. – М.: Радуга / под ред. Стэнли Уэллса при участии Джеймса Шоу. Перевод А. Шульгат, 2002. Ст: "Авторство".

37. Шекспир В. Гамлет. В пер. М. Лозинского. http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet5.txt. (дата обращения: 02.03.2017).

38. Эльзон М. Д. Об авторе стихотворения "Прощай, немытая Россия" // Звезда. – 2004. – № 2. – С. 206 – 209.

39. Энциклопедия Боркгауза и Ефрона http://www.rulex.ru/01020989.htm ; Пичета В.И. Введение в русскую историю. (// Источники и историография). – М.. 1922 // http://www.opentextnn.ru/history/?id=2704 (дата обращения: 26.02.2017).

40. Childe Harold's Pilgrimage, by George // Byron https://ebooks.adelaide.edu.au/b/byron/george/b99c/complete.html

СТОЛИЦА ПОЛИГРАФ

Научное издание

АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: СЕМИОТИКА, МИФОПОЭТИКА, КОМПАРАТИВИСТИКА

ПОГРЕБНАЯ Яна Всеволодовна

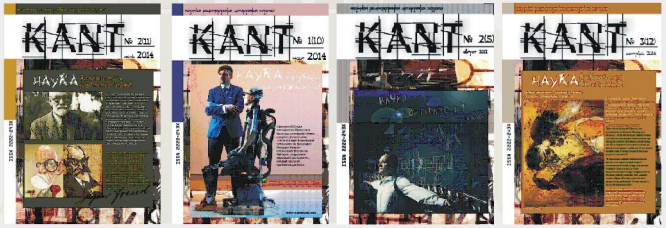
доктор филологических наук, Ставропольский государственный педагогический институт

Научный рецензируемый цитируемый журнал «KANT» (ISSN 2222-243X) – политематическое общероссийское издание на русском языке – принимает к публикации ранее не издававшиеся (в том числе в электронном виде) статьи по различным областям экономической и социально-гуманитарной сфер жизнедеятельности общества, а также рецензии на научные и библиографические издания. Журнал выходит с периодичностью четыре раза в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

KANT включен в список рецензируемых журналов ВАК России по следующим отраслям науки: 08.00.00 Экономические науки; 13.00.00 Педагогические науки.

Журнал зарегистрирован РОСКОМНАДЗОРом (Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-46325 от 26 августа 2011 года) и включен в РИНЦ, полнотекстовые материалы статей отправляются в НАУЧНУЮ ЭЛЕКТРОННУЮ БИБЛИОТЕКУ после выхода печатной версии издания и появляются в открытом доступе в режиме эмбарго (через два года). В конце журнала авторам предлагается ознакомиться с условиями публикации и оформления статей.

С изданием и условиями публикации статей можно познакомиться на сайте stavrolit.ru или обратившись по электронному адресу: info@stavrolit.ru
Будем рады сотрудничеству!



Главный редактор **А.Д. Григорьева**
Дизайн обложки **М.А. Мирошниченко**
Техническое редактирование и верстка **П.В. Арсентьева**
Корректура **К.Д. Ковтун**

Сдано в набор 30.10.2017. Подписано в печать 16.11.2017. Формат 60 x 84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура Calibri. Уч.-изд. л. 14,60. Печ. л. 22,42. Тираж 500 экз. Заказ № 373.
Издательство «Ставролит», тел.: **8(962) 452-84-02**,
e-mail: **info@stavrolit.ru**, сайт: **stavrolit.ru**