



## Э. Г. ГЕРШТЕЙН

### «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова

<отрывки>

#### ВТОРОЙ ДИАЛОГ

<...> С каким бы критерием многие авторы ни подходили к «Герою нашего времени», в конце концов они вынуждены были признать, что в этом произведении остается еще что-то не выясненное ими, недосказанное и неуловимое. Говоря об этом явлении, даже самые строгие ученые начинают изъясняться такими неопределенными терминами, как «ощущение», «атмосфера», или что-то «подспудное», «скрытое». Так, Б. В. Томашевский заканчивает свою неоднократно уже цитированную нами статью такими словами: «Читатель чувствует подчиненность образов и сюжетных частей некоторому единству замысла, поверх романической и новеллистической конструкции материала, поверх распределения рассказываемых происшествий. Ощущение такого замысла, непосредственно подчиняющего себе все элементы романа, сопровождается чувством значительности произведения не только в его деталях, но и в его целом» \*.

О «втором смысле» романа, «ощущаемом на всем его протяжении», говорил и Б. М. Эйхенбаум \*\*.

В. Б. Шкловский дает представление о чем-то ускользающем от определения в словах: «Герой нашего времени» «не хочет нам открыться» \*\*\*.

---

\* *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. 1941. Т. 43—44. С. 514.

\*\* *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 303.

\*\*\* *Шкловский В. Б.* Конвенция времени // Вопросы литературы. 1969. № 3. С. 123.

Другой исследователь (И. Тойбин) останавливается на философско-метафизическом направлении беседы Печорина с Вернером и другими участниками ставропольского кружка. Он находит, что это направление присутствует в «Герое...» на протяжении всего романа: «Весь этот обширный круг идей и проблем, затрагиваемый в размышлениях “автора”, Печорина и его окружения, входит в своеобразную атмосферу “Героя нашего времени”, составляет его особый подтекст»\*.

Конкретнее объясняет подводное течение романа Лермонтова А. В. Чичерин: «Другие персонажи, нравы и природа Кавказа не отстранены, не поглощены образом основного героя, а, наоборот, самостоятельны и рельефны. И философия автора в этих образах сказывается не меньше, чем в образе главного героя романа»\*\*.

Е. Н. Михайлова пишет о «Тамани»: «Рядом с прямой и видимой “объективной” функцией пейзажа неотступно действует вторая, подспудная и еще более важная по своей содержательности функция лирическая»\*\*\*. Н. Леонова, говоря о «скрытом симфонизме прозы» Лермонтова, особенно останавливается на «поэтическом мироощущении», которое «проступает в “Тамани” подспудно». В статье ее говорится о «втором эмоциональном плане» изложения и об «ощущении движения жизни за пределами рассказа»\*\*\*\*.

«Поверх» конструкции, «за пределами рассказа», «подспудное» ощущение, «второй смысл» — все эти наблюдения выражают понятие «подтекста». Это понятие было введено в литературу бельгийским писателем-символистом М. Метерлинком, говорившим о «втором диалоге», присутствующем в его пьесах. Этот термин больше подойдет в применении к «Герою нашего времени», чем «подтекст». Дело в том, что все эти неуловимые «ощущения», витающие либо «над текстом», либо скользящие «под текстом», очень ясно слышны в диалоге, который как бы ведут между собой отдельные фразы и словосочетания, повторяющиеся и варьирующие друг друга на протяжении всех частей «Героя нашего времени».

\* Тойбин И. М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Ученые записки Курского Госпединститута. 1959. Вып. IX. Гуманитарный цикл. С. 21.

\*\* Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1958. С. 7.

\*\*\* Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 264.

\*\*\*\* Леонова Н. Скрытый симфонизм прозы // Вопросы литературы. 1969. № 3. С. 169.

## 1. Параллелизмы и контрасты

Русский европеец Печорин, полумирной шапсуг Казбич и пьяный казак Ефимыч — персонажи «Героя нашего времени» разного культурного уровня, национальности и социальной принадлежности. Тем не менее их отчаяние описано почти одинаковыми чертами. Они повержены на землю. Различия в их пластике, словах и молчании служат средством индивидуальной характеристики каждого.

Перечитываем сцену погони Казбича за украденным у него конем.

«...На бегу Казбич выхватил из чехла ружье и выстрелил. С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился па землю и зарыдал, как ребенок...» («Бэла»).

Сопоставляем со сценой погони Печорина за любимой женщиной — ее увезли от него навсегда.

«Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут! Но вдруг, поднимаясь из небольшого оврага... он грянулся о землю... я остался в степи один, потеряв последнюю надежду; попробовал идти пешком — ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал» («Княжна Мери»).

Казак Ефимыч в пьяном угаре гнался за кем-то, убил офицера и ждет расплаты за преступление.

«...Бледный, он лежал на полу, держа в правой руке пистолет; окровавленная шашка лежала возле него» («Фаталист»).

Все трое лежат — на земле, на мокрой траве, на полу.

Тот, для кого вся жизнь была сосредоточена на одной страсти, для кого мир стал пуст после утраты коня-друга, лежит на сухой земле. Очнувшись через сутки, он пошел мстить:

«Пришел в крепость и стал просить, чтобы ему назвали похитителя... и он отправился в аул, где жил отец Азамата».

Тот, кто умеет думать и осмысленно действовать, лежит на мокрой траве.

«Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? не все ли кончено между нами?..»

А на грязном полу валяется упрямый казак. Он усугубляет свою вину бессмысленным сопротивлением и еще одним покушением на жизнь офицера.

«Выразительные глаза его страшно вращались кругом; порою он вздрагивал и хватал себя за голову, как будто неясно припоминая вчерашнее».

Так работают детали, отобранные художником с точностью киноискусства XX века.

Но приведенные эпизоды разбросаны по трем повестям: двум крайним — «Бэла» и «Фаталист» и одной средней — «Княжна Мери». Сходство и разница между ними стягивают эти три повести как цветной ниткой, пропущенной сквозь пряжу в определенном ритме.

Еще пример.

Вот два трупа: человека и коня. Оба — жертвы Печорина. Они предстают ему в сходной ситуации: он проходит или проезжает мимо.

«Спускаясь по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого. Я невольно закрыл глаза...

Отвязав лошадь, я шагом пустился домой. У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели».

Жест ужаса — «невольно закрыл глаза» — объяснен далее подробным описанием тяжелого душевного состояния Печорина после убийства человека. На долю животного достается, однако, только вздох:

«За несколько верст от Есентуков я узнал близ дороги труп моего лихого коня; седло было снято — вероятно проезжим казакom, — и, вместо седла, на спине его сидели два ворона. — Я вздохнул и отвернулся!..»

Как тонко здесь отмечена разница между отношением европейца к человеку и животному!

Сцена гибели Черкеса в «Княжне Мери» связана с некоторыми сценами из «Бэлы» по закону контрастного отражения.

Печорин загубил коня, пренебрег им, чтобы догнать любимую женщину: «Я как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух, по дороге в Пятигорск. Я беспощадно погонял измученного коня, который, храпя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге».

Прямая противоположность — отношение к коню и женщине Казбича:

Золото купит четыре жены,  
Конь же лихой не имеет цены:

Он и от вихря в степи не отстанет,  
Он не изменит, он не обманет.

(Песня Казбича)\*

Скачка Казбича с Бэлой на руках — это перевернутая сцена погони Печорина за Верой. Когда у горца увели желанную девушку, он обошелся с ней, как с любимой вещью или игрушкой: лучше ее сломать, чем уступить другому. Смертельно ранив Бэлу, сам он пустился наутек. Но о коне своем он говорит, как о человеке. На всем протяжении «Бэлы» преданность его коню показана в разных ситуациях: «в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети»; спасенный конь к ночи возвращается к берегу оврага за своим хозяином: «Я узнал голос моего Карагеца: это был он, мой товарищ!.. С тех пор мы не разлучались».

Антитеза «человек и животное» не покидает страниц «Героя нашего времени».

С небольшими промежутками в «Бэле» попадает слово «проклятый». Ситуация настолько сходна и вместе с тем различна, что повторение этого слова служит ключом для понимания заложенной в первом эпизоде мысли. Оба раза это слово прозвучало в рассказе Максима Максимыча. Он приказывает гренадеру «ссадить этого молодца», то есть Казбича. Тот промахнулся и в свое оправдание произносит страшную фразу:

«...такой *проклятый народ*, сразу не убьешь».

На войне подобная жестокость так привычна, что Максим Максимыч не обращает никакого внимания на эту фразу и повторяет ее механически. Но Лермонтов понимает всю бесчеловечность кавказского офицера по отношению к горцам и дает нам это понять следующим сравнением: Максим Максимыч, Печорин да еще пять солдат пошли на охоту. Им не везло: «Наконец в полдень отыскали *проклятого кабана* — паф! паф! не тут-то было: ушел в камыши...»

*Проклятый кабан и проклятый народ* — никак не убьешь. Максим Максимыч даже не замечает, что он одними и теми же словами, с одинаковой интонацией говорит о человеке и о диком звере. Оба они для него только мишень, дичь, которую трудно и лестно убить.

В «Фаталисте» тема «человек и животное» откликается еще раз в подчеркивании одинакового убийства казаком свиньи,

\* См.: *Виноградов Б. С.* Горцы в романе Лермонтова «Герой нашего времени»: Тезисы доклада // М. Ю. Лермонтов. Орджоникидзе, 1963. С. 51.

разрубленной пополам его шашкой, и Вулича, «разрубленного» той же шашкой «от плеча почти до сердца». <...>

Встречаются в «Герое нашего времени» еще некоторые случаи параллелизма, не столь выразительные. Мы их пропустим, чтобы остановиться на двух сложных примерах художественного варьирования.

В «Тамани» мы видим случай искусных вариаций устойчивого словосочетания «ропот волн».

В стихотворении «Дары Терека» Лермонтов превратил его в «ропот любви» («Набегающие волны принял с ропотом любви»). В этом же стихотворении названы валуны («И валунов им на славу стадо целое пригнал»). В «Герое нашего времени» морской пейзаж в «Тамани» и «Княжне Мери» составлен из различных вариаций этих двух постоянных признаков: «ропот волн» и «пена валунов».

Первую вариацию мы встречаем в прославленном пейзаже из «Тамани», где черные снасти кораблей вырисовываются на бледной черте небосклона, как паутина:

«Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с *беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны*. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию» и т. д.

Вторая вариация пейзажа Черного моря повторяет «валуны» из «Даров Терека»:

«Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала *пена валунов*, ежеминутно грозящих его потопить».

Третья вариация — перевернутое сравнение:

«...предо мной тянулось ночью бурей взволнованное море, и *однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города*, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся...»

Тут есть и дальний отзвук пушкинского стихотворения «К морю»:

Как друга *ропот* заунывный,  
Как зов его в прощальный час,  
Твой *грустный шум*, твой *шум призывный*  
Услышал я в последний раз.

А четвертую вариацию мы находим уже в упомянутом пейзаже в «Княжне Мери»:

«...он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к *однообразному ропоту набегающих волн* и всмат-

ривается *в туманную даль*; не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей *синюю пучину* от серых тучек, *желанный парус*, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от *пены валунов* и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»

Все время обратное движение, как струи воздуха, разносящие в разные стороны устойчивые благовонные запахи. На берегу моря вспоминается северная столица, а на суше томит мечта о «желанном парусе». Осуществляется это движение крайне малым количеством средств, один и тот же образ, только иначе повернутый, одни и те же постоянные словосочетания и их вариации: «пена валунов», «ропот набегающих волн», «однообразный шум, подобный ропоту», «однообразный ропот». В поэтической «Тамани» парус действует как реальная бытовая деталь, а в аналитической «Княжне Мери» как романтический образ. Уход контрабандистов из Тамани, несмотря на всю рискованность ночного путешествия, описан деловито: «Янко сел в лодку, ветер дул от берега; они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн...»

Символический парус в «Княжне Мери» дан в романтической дымке: «желанный парус», «туманная даль», «синяя пучина». «Пустынная пристань» — последние слова «Княжны Мери». В «Тамани» же «пристань» включена в ряд житейских соображений Печорина, прерывающих почти мистическое созерцание ночного пролива: «Суда в пристани есть, — подумал я, — завтра отправлюсь в Геленджик».

Параллелизм и перевернутое сравнение мы встречаем и в случае скрытого корреспондирования «Бэлы» с «Тамбовской казначейшей».

Перечитываем знаменитый отрывок из «Бэлы»:

«Нам должно было спускаться еще верст пять по обледеневшим скалам и топкому снегу, чтоб достигнуть станции Коби. Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. “И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки”».

В «повести в стихах» «Тамбовская казначейша» мы встречаем «орла в железной клетке» в лирическом отступлении о «выспренних мечтах»:

Не все ж томиться бесполезно  
*Орлу за клеткою железной:*  
 Он свой воздушный прежний путь  
 Еще найдет когда-нибудь,  
 Туда, где снегом и туманом  
 Одеты темные скалы,  
 Где гнезда вьют одни орлы,  
 Где тучи бродят караваном!  
 Там можно *крылья развернуть*  
 На вольный и роскошный путь!

(стр. XLII)

Если верно, что «Тамбовская казначейша» начата в 1836 году, когда Лермонтов ездил в отпуск через Тамбов в свое имение, то влечение на «вершины Кавказа» родилось у поэта именно зимою. «Я теперь живу в Тарханах... — пишет он 16 января С. Раевскому. — у бабушки, слушаю, как под окном воет метель». Нет сомнения, что в «Бэле» подразумеваются именно равнины Пензенской губернии, где так сильно мечталось о романтическом Кавказе. Но, очутившись в желанном краю, поэт убеждается, что и здесь тесно, и здесь неволя, и лучше степной тоски, оказывается, и нет ничего: вот где можно «развернуть холодные крылья»! Так условный, олеографический образ орла из «Тамбовской казначейши» переродился в «Герое нашего времени» в образ тоски по России.

Известно, что «орел» «Тамбовской казначейши» ведет свое происхождение от «Узника» Пушкина, но это не исключает его дальнейшей трансформации в прозе Лермонтова.

Количества замеченных параллелизмов достаточно, чтобы предположить, что мы имеем дело не со случайностями, а с системой. Очевидно, этот прием органически присущ работе Лермонтова. И тут вспоминается, что он — автор «Песни про купца Калашникова», где свободно и властно пользуется любимыми приемами народной поэзии — повторами и постоянными эпитетами.

В «Герое нашего времени» эти приемы присутствуют скрытно, потому что они не соседствуют, а раздвинуты по разным частям романа. Но функция их та же, что и в былинах и сказках: двукратное или трехкратное повторение эпизодов выявляет заложенный в них смысл, освещая явление с разных сторон. Кроме того, они стягивают скрытым креплением отдельные повести в одно органическое целое. <...>

