



**Ю. М. ЛОТМАН**

## **Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова**

Тема Востока, образы восточной культуры сопровождали Лермонтова на всем протяжении его творчества. В этом сказались переплетение многих стимулов — от общей «ориентальной» ориентации европейского романтизма до обстоятельств личной биографии поэта и места «восточного вопроса» в политической жизни России 1830—1840-х гг. Однако в последние годы (даже, вернее, в последние месяцы) жизни поэта интерес этот приобрел очертания, которые теперь принято называть типологическими: Лермонтова начал интересовать тип культуры Запада и тип культуры Востока и в связи с этим характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не только эстетический смысл.

Вся послепетровская культура, от переименования России в «Российские Европии» \* в «Истории о российском матросе Василии Кориотском» до категорического утверждения в «Наказе» Екатерины II: «Россия есть страна европейская», была проникнута отождествлением понятий «просвещение» и «европеизм». Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку «правильным, согласно известному положению Декарта, может быть лишь одно» \*\*, всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков. Романтизм с его учением о нации как личности и представлением об оригинальности отдельного человека или национального сознания как высшей ценности подготовил почву для типологии национальных культур.

\* Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л., 1965. С. 191.

\*\* Декарт Р. Избр. произведения. [М.], 1950. С. 265.

Для Лермонтова середина 1830-х гг. сделалась в этом отношении временем перелома: основные компоненты его художественного мира — трагически осмысленная демоническая личность, идиллический «ангельский» персонаж и сатирически изображаемые «другие люди», «толпа», «свет» — до этого времени трактовались как чисто психологические и вечные по своей природе. Вторая половина 1830-х гг. отмечена попытками разнообразных типологических осмыслений этих по-прежнему основных для Лермонтова образов. Попытки эти идут параллельно, и синтетическое их слияние достаточно определенно намечилось лишь в самых последних произведениях поэта.

Наиболее рано выявилась хронологическая типология — распределение основных персонажей на шкале: прошедшее — настоящее — будущее (субъективно оно воспринималось как «историческое», хотя на самом деле было очень далеко от подлинно исторического типа сознания). Центральный персонаж лермонтовского художественного мира переносился в прошлое (причем черты трагического эгоизма в его облике сглаживались, а эпический героизм подчеркивался), образы сатирически изображаемой ничтожной толпы закреплялись за современностью, а «ангельский» образ окрашивался в утопические тона и относился к исходной и конечной точкам человеческой истории.

Другая развивавшаяся в сознании Лермонтова почти параллельно типологическая схема имела социологическую основу и вводила противопоставление: человек из народа — человек цивилизованного мира. Человек из народа, которого Лермонтов в самом раннем опыте — стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год...») попытался отождествить с демоническим героем (ср. также образ Вадима), в дальнейшем стал мыслиться как ему противостоящий «простой человек»\*.

Внутри этой типологической схемы произошло перераспределение признаков: герой, персонифицирующий народ, наследовал от «толпы» отсутствие индивидуализма, связь со стихийной жизнью и безличностной традицией, отсутствие эгоистической жажды счастья, культа своей воли, потребности в личной славе и ужаса, внушаемого чувством мгновенности своего бытия. От «демонической личности» он унаследовал сильную волю, жажду деятельности. На перекрестке двух этих влияний трагическая личность превратилась в героическую и

\* См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 113—177.

эпическую в своих высших проявлениях и героико-бытовую в своем обыденном существовании. С «демонической личностью» также произошли трансформации. Прикрепясь к современности, она сделалась частью «нынешнего племени», «нашего поколения». Слившись с «толпой», она стала карикатурой на самое себя. Воля и жажда деятельности были ею утрачены, заменившись разочарованностью и бессилием, а эгоизм, лишившись трагического характера, превратился в мелкое себялюбие. Черты, высокого демонизма сохранились лишь для образа изгоя, одновременно и принадлежащего современному поколению, и являющегося среди него отщепенцем.

Весь комплекс философских идей, волновавших русское мыслящее общество в 1830-е гг., а особенно общение с приобретшим свои начальные контуры ранним славянофильством\*, поставили Лермонтова перед проблемой специфики исторической судьбы России. Размышления эти привели к возникновению третьей типологической модели. Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе ее как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой, — выступая как Запад для Востока и Восток для Запада. Одной из ранних попыток — видимо, под влиянием С. А. Раевского, славянофильские симпатии которого уже начали в эту пору определяться, — коснуться этой проблематики была «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Перенесенное в фольклорную старину действие сталкивает два героических характера, но один из них отмечен чертами хищности и демонизма, а другой, энергия которого сочетается с самоотречением и чувством нравственного долга, представлен как носитель идеи устоев, традиции.

Не сводя к этому всей проблематики, нельзя все же не заметить, что конфликт «Песни» окрашен в тона столкновения двух национально-культурных типов. Одним из источников, вдохновивших Лермонтова, как это бесспорно установлено, была былина о Матрюке Темрюковиче из сборника Кириши Данилова. В этом тексте поединку придан совершенно отчетливый характер столкновения русских бойцов с «татарами», представляющими собирательный образ Востока:

---

\* См.: Егоров Б. Ф. Славянофилы и Лермонтов // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 508—510 (здесь же основная литература вопроса).

А берет он, царь-государь,  
 В той Золотой орде,  
 У тово Темрюка-царя,  
 У Темрюка Степановича,  
 Он Марью Темрюковну,  
 Сестру Матрюкову,  
 Купаву крымскую  
 Царицу благоверную...

. . . . .  
 И взял в провожатые за ней  
 Три ста́ татаринов,  
 Четыре ста́ бухаринов,  
 Пять сот черкашенинов\*.

По-видимому, внимание Лермонтова было приковано к этой былине именно потому, что в основе ее — поединок между русским богатырем и черкесом, — особенность, сюжетно сближающая ее с рядом замыслов Лермонтова. Фигура

...любимова шурина  
 Матрюка Темрюковича.  
 Молодова черкашенина\*\* —

превращена у Лермонтова в царского опричника Кирибеевича. И хотя он и просится у царя «в степи приволжские», чтобы сложить голову «на копье бусурманское» (4, 105), но не случайно Калашников называет его «бусурманский сын» (4, 113). Антитеза явно «восточного» имени Кирибеевич и подчеркнутой детали — креста с чудотворными мощами на груди Калашникова — оправдывает это название и делается одним из организующих стержней сцены поединка. Обращает на себя внимание то, что в основу антитезы характеров Кирибеевича и Калашникова положено противопоставление неукротимой и не признающей никаких законных преград воли одного и фаталистической веры в судьбу другого. В решительную минуту битвы

...подумал Степан Парамонович:  
 «Чему быть суждено, то и сбудется;

\* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958. С. 32—33. Проблемы фольклоризма Лермонтова, в особенности в связи с «Песней про купца Калашникова», детально рассмотрены в работе В. Э. Вацура (см. раздел «Лермонтов» в кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976), где также дан обзор литературы вопроса.

\*\* Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. С. 33.

Постою за правду до последнева!»

(4, 114)

Дальнейшее оформление национально-культурной типологии в сознании Лермонтова будет происходить позже — в последние годы его жизни. В этот период характеристики, в общих чертах, примут следующий вид — определяющей чертой «философии Востока» для Лермонтова станет именно фатализм:

Судьбе, как турок иль татарин,  
За все я ровно благодарен;  
У бога счастья не прошу  
И молча зло переносу.  
Быть может, небеса Востока  
Меня с ученьем их пророка  
Невольно сблизили.

(2, 167)

В «Ашик-Керибе» психологию Востока выражает Куршудбек словами: «...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» (6, 201). Если «Ашик-Кериб» имеет подзаголовок «Турецкая сказка», то «Три пальмы» помечены Лермонтовым как «Восточное сказание». Здесь попытка возрывать против предназначения и просить «у бога счастья» наказывается как преступление. Но ведь именно эта жажда личного счастья, индивидуальность, развитая до гипертрофии, составляет сущность человека Запада. Два полюса романтического сознания: гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность — распределяются между Западом и Востоком. Образом западной культуры становится Наполеон, чья фигура вновь привлекает внимание Лермонтова в то время, когда романтический культ Наполеона уже ушел для него в прошлое («Воздушный корабль», «Последнее новоселье»).

Если в ранней «Эпитафии Наполеона» Лермонтов, цитируя Пушкина («Полтава»), называет Наполеона «муж рока» и развивает эту тему: «...над тобою рок» (1, 104), то в балладе «Воздушный корабль» Наполеон — борец с судьбой, а не исполнитель ее воли:

Зовет он любезного сына,  
*Опору в превратной судьбе...\**

(2, 153)

\* Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Ю. Л. Сопоставление этих двух текстов, но в ином аспекте, см. в заметке Е. М. Пульхритудовой «Воздушный корабль» (Лермонтовская энциклопедия. С. 91).

Величие, слава, гений — черты той романтической культуры, которая воспринимается теперь как антитеза Востоку.

Фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, взятые сами по себе, не препятствуют героической активности, придавая ей лишь разную окраску. Вера в судьбу, так же как демоническая сила индивидуальности, может вдохновлять человека на великие подвиги. Об этом размышляет Печорин в «Фаталисте»: «...мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником. *Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!*» (6, 343).

Альтернатива мужества, связанного с верой в предназначение рока, и мужества *вопреки* року отражала философские раздумья эпохи и выразилась, например, в стихотворении Тютчева «Два голоса».

Однако в типологию культур у Лермонтова включался еще один признак — возрастной. Наивному, дикому и отмеченному силой и деятельностью периоду молодости противостоит дряхлость, упадок. Именно таково нынешнее состояние и Востока и Запада. О дряхлости Запада Лермонтов впервые заговорил в «Умиравшем гладиаторе». Здесь в культурологическую схему введены возрастные характеристики: «юность светлая», «кончина», старость («К могиле клонишься...», «пред кончиною»). Старость отмечена негативными признаками: грузом сомнений, раскаянием «без веры, без надежд», сожалением — целой цепью отсутствий. Это же объясняет, казалось бы, необъяснимый оксюморон «Последнего новоселья»:

Мне хочется сказать великому народу:  
Ты жалкий и пустой народ!

(2, 182)

Великий в своем историческом прошлом — жалкий и пустой в состоянии нынешней старческой дряхлости. Гордой индивидуальности гения противопоставлена стадная пошлость *нынешнего* Запада, растоптавшего те ценности, которые лежат

в основе его культуры и в принципе исключены из культуры Востока:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,  
Из вольности — орудье палача...

(2, 182)

Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картину ее Лермонтов нарисовал в стихотворении «Спор»:

Род людской там спит глубоко  
Уж девятый век.

. . . . .

Все, что здесь доступно оку,  
Спит, покой ценя...  
Нет! не дряхлому Востоку  
Покорить меня!..

(2, 194)

Однако противопоставление (и сопоставление) Востока и Запада нужно было Лермонтову не само по себе — с помощью этого контраста он надеялся, выявить сущность русской культуры.

Русская культура, с точки зрения Лермонтова, противостоит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, только вступающая на мировую арену. Здесь ощущается до сих пор еще мало оцененная связь идей Лермонтова с настроениями Грибоедова и его окружения. Грибоедов в набросках драмы «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?» \*

То, что именно Наполеону Грибоедов отдавал эти мысли, не случайно. Для поколения декабристов, Грибоедова и Пушкина с 1812 г. начиналось вступление России в мировую историю. В этом смысл слов Пушкина, обращенных к Наполеону:

Хвала! он русскому народу  
Высокий жребий указал... \*\*

\* Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. 1. С. 262.

\*\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1977. Т. 2. С. 60.

В этом же причина вновь обострившегося в самом конце творчества интереса Лермонтова к личности Наполеона.

Русская культура — Север — противостоит и Западу и Востоку, но одновременно тесно с ними связана. С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаев. В повести «Бэла» рассказчик говорит: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (6, 223). Не случайно в образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычаи кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях.

Значительно более сложной представляется Лермонтову оценка «русского европейца» — человека послепетровской культурной традиции, дворянина, своего современника. Еще Грибоедов говорил об отчужденности этого социокультурного типа от своей национальной стихии: «Прислонясь к дереву, я с голосистых певцов невольно свел глаза на самих слушателей-наблюдателей, тот поврежденный класс полуевропейцев, к которому я принадлежу. Им казалось дико все, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки невнятны, эти наряды для них странны. Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! <...> Если бы каким-нибудь случаем сюда занесен был иностранец, который бы не знал русской истории за целое столетие, он конечно бы заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще перемешаться обычаями и нравами» \*. Тот же «класс полуевропейцев» у Лер-

---

\* Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Пг., 1917. Т. 3. С. 116—117. Статья Грибоедова «Загородная поездка» была опубликована в № 76 «Северной пчелы» от 26 июня 1826 г. и вполне могла быть известна Лермонтову, интересовавшемуся Грибоедовым и знавшему многих людей из его окружения. Приведем одно до сих пор оставшееся незамеченным свидетельство интереса к Лермонтову в близком к Грибоедову кругу. В третьем издании «Семейства Холмских» Д. Н. Бегичева (М., 1841), — романе, наполненном прямыми литературными ссылками на Державина, Крылова, Дмитриева, Грибоедова, — бросается в глаза странно глухая отсылка: «Слышали



монтова предстает в осложненном виде. Прежде всего характеристика его конкретизируется исторически. Кроме того, на него переносятся и черты «демонического» героя, и признаки противостоявшей ему в системе романтизма пошлой «толпы». Это позволяет выделить в пределах поколения и людей, воплощающих его высшие возможности, — отщепенцев и изгоев — и безликую, пошлую массу.

Общий результат европеизации России — усвоение молодой цивилизацией пороков дряхлой культуры, передавшихся ей вместе с вековыми достижениями последней. Это скепсис, сомнение и гипертрофированная рефлексия. Именно такой смысл имеют слова о плоде, «до времени созрелом».

В современном ему русском обществе Лермонтов видел несколько культурно-психологических разновидностей: во-первых, тип, психологически близкий к простонародному, тип «кавказца» и Максима Максимыча; во-вторых, тип европеизированной черни, «водяного общества» и Грушницкого, и, в-третьих, тип Печорина. Второй тип — чаще всего ассоциирующийся, по мысли Лермонтова, с петербургским, — характеризуется полным усвоением мишурной современности «нашего времени». Европа, которая изжила романтизм и оставила от него только фразы, «довольная собою», «прошлое забыв», которую Гоголь назвал «страшное царство слов вместо дел»\*, полностью отразилась в поколении, собирательный портрет которого дан в «Думе». Отсутствие внутренней силы, душевная вялость, фразерство, «ни на грош поэзии» (6, 263) — таковы его черты. Европеизация проявляется в нем как отсутствие своего, т. е. неискренность и склонность к декламации. Не случайно про Грушницкого сказано, что он умеет говорить только чужими словами («он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы») и храбрость его — «не русская храбрость» (6, 263).

Значительно сложнее печоринский тип. Во-первых, его европеизация проявилась в приобщении к миру титанов европейской романтической культуры — миру Байрона и Наполеона, к

---

мы, где-то и от кого-то, не упомянем, что земное Правосудие может ошибаться, может быть вовлечено в заблуждение: но — есть Всевидящий Судья, и от Него нет ничего сокровенного!» (Ч. 6. С. 350). Цензурное разрешение на печатание этой книги датировано 29 мая 1838 г.; зашифрованная ссылка на «Смерть Поэта» сделана, таким образом, по самым горячим следам и не может быть истолкована иначе, чем свидетельство внимания и симпатии к Лермонтову.

\* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 227.

ушедшей в прошлое исторической эпохе, полной деятельного героизма. Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в ссоре со своим временем. Но дело не только в этом. Для того чтобы понять некоторые аспекты печоринского типа, необходимо остановиться на главе «Фаталист».

Проблема фатализма переживала момент философской актуализации в период конфликта между романтическим волюнтаризмом и историческим детерминизмом в европейской и русской философии 1830—1840-х гг.\*

Повесть «Фаталист» рассматривается обычно как монологическое изложение воззрений самого автора — его реплика в философской дискуссии тех лет. Результатом такого подхода является стремление отождествить мысль Лермонтова с теми или иными изолированными высказываниями в тексте главы. Правильнее, кажется, считать, что о мысли Лермонтова можно судить по всей архитектонике главы, по *соотношению* высказываемых в ней мыслей, причем главной задачей главы является не философская дискуссия сама по себе, а определение в ходе этой дискуссии характера Печорина. Только такой подход способен объяснить завершающее место «Фаталиста» в романе. При всяком другом «Фаталист» будет ощущаться — явно или скрыто — как необязательный привесок к основной сюжетной линии «Героя нашего времени».

Повесть начинается с философского спора. Сторонником фатализма выступает Вулич. Защищаемая им точка зрения характеризуется как «мусульманское поверье», и сам Вулич представлен человеком, связанным с Востоком. Ввести в по-

\* См.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 281—283; *Михайлова Е.* Проза Лермонтова, М., 1957. С. 337—339; *Тойбин И. М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Учен. зап. Курск. гос. пед. ин-та. Гуманитарный цикл. 1959. Вып. 9. С. 19—56; *Асмус В.* Круг идей Лермонтова // Лит. насл. М., 1941. Т. 43—44. С. 102—105; *Бочарова А. К.* Фатализм Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965. С. 225—249 (Учен. зап. Пензенск. гос. пед. ин-та. Сер. филол. Вып. [14]). Краткие, но исключительно содержательные высказывания по интересующей нас проблеме см.: *Кумпан К.* Два аспекта «лермонтовской личности» // Сборник студенческих научных работ (краткие сообщения). Тарту, 1973. С. 26—28 (ср. также другую работу этой исследовательницы: Проблема русского национального характера в творчестве М. Ю. Лермонтова: (К вопросу о позиции Лермонтова и идейной борьбе 30—40-х годов) // Tallinna Pedagogiline Instituut 17 üliõpilaste teadusliku konverents. Tallinn, 1972. Lk. 6—7).

весть русского офицера-магометанина (хотя в принципе такая ситуация была возможна) означало бы создать нарочито-искусственную ситуацию. Но и то, что Вулич серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделенный ясно выраженной восточной внешностью, — уже в этом отношении достаточно выразительно. Вулич — игрок. Азартные игры: фараон, банк или штосс — это игры с упрощенными правилами, и они ставят выигрыш полностью в зависимость от случая. Это позволяло связывать вопросы выигрыша или проигрыша с «фортуной» — философией успеха и — шире — видеть в них как бы модель мира, в котором господствует случай:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт —  
 Мир для меня — колода карт,  
 Жизнь — банк; рок мечет, я играю,  
 И правила игры я к людям применяю\*.

(5, 339)

Как и в философии случая, Рок карточной игры мог облачаться в сознании людей и в мистические одежды таинственного предназначения, и в рациональные формулы научного поиска — известно, какую роль азартные игры сыграли в возникновении математической теории вероятностей. Воспринимал ли игрок себя как романтика, вступающего в поединок с Роком, бунтаря, возлагающего надежду на свою волю, или считал, что «судьба человека написана на небесах», как Вулич, в штоссе его противником фактически оказывался не банкомет или понтер, а Судьба, Случай, Рок, таинственная и скрытая от очей Причинность, т. е., как бы ее ни именовать, та же пружина, на которой вертится и весь мир. Не случайно тема карт и тема Судьбы оказываются так органически слитыми:

А р б е н и н <...>

(Подходит к столу; ему дают место.)

Не откажите инвалиду,  
 Хочу я испытать, что скажет мне судьба  
 И даст ли нынешним поклонникам в обиду  
 Она старинного раба!

(5, 283—284)

\* Об игре в штосс как модели мира, управляемого случаем, см.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 120—142.

Но Судьба и Случай употребляются при этом как синонимы:

Смотрел с волнением немым,  
Как колесо вертелось счастья.  
Один был вознесен, другой раздавлен им...

(5, 281)

Между тем, с точки зрения спора, завязывающего сюжет «Фаталиста», Судьба и Случай — антонимы. Лермонтов подчеркивает, что и вера в Рок, и романтический волюнтаризм в равной мере не исключают личной храбрости, активности и энергии. Неподвижность и бессилие свойственны не какой-либо из этих идей, а их современному, вырожденному состоянию, когда слабость духа сделалась господствующей в равной мере и на Западе и на Востоке. Однако природа этих двух видов храбрости различна: одна покоится на сильно развитом чувстве личности, эгоцентризме и рационалистическом критицизме, другая — на влитости человека в воинственную архаическую традицию, верности преданию и обычаю и отказу от лично-критического начала сознания. Именно на этой почве и происходит пари между Вуличем и Печориным, который выступает в этом споре как носитель критического мышления Запада. Печорин сразу же задает коренной вопрос: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок?» (6, 339)\*\*.

Печорин, который о себе говорит: «Я люблю сомневаться во всем» (6, 347) — выступает как истинный сын западной цивилизации. Имена Вольтера и Декарта были упомянуты Казариным не для того, чтобы сыскать рифму к слову «карт»: Лермонтов назвал двух основоположников критической мысли Запада, а процитированные выше слова Печорина — прямая реминисценция из Декарта, который первым параграфом своих «Начал философии» (главы «Об основах человеческого познания») поставил: «О том, что для разыскания истины необходимо раз в жизни, насколько это возможно, поставить все под сомнение»\*\*. Печорин не только оспорил идею фатализма,

\* Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на близость к этому вопросу рассуждений Л. Н. Толстого в черновой редакции эпилога «Войны и мира», также считавшего фатализм чертой восточного сознания: «В чем состоит фатализм восточных? — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать» (*Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 15. С. 238—239; Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. С. 282*).

\*\* *Декарт Р.* Избр. произведения. С. 426.

заклучив пари с Вуличем, но и практически опроверг его. Фатализму он противопоставил индивидуальный волевой акт, бросившись на казака-убийцу.

Однако Печорин не человек Запада — он человек русской послепетровской европеизированной культуры, и акцент здесь может перемещаться со слова «европеизированной» на слово «русской». Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в определенные моменты быть «человеком Востока», совмещать в себе несовместимые культурные модели. Не случайно в момент похищения Бэлы он «взвизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда» (6, 233).

Поразительно, что в тот самый момент, когда он заявляет: «Утверждаю, что нет предопределения», — он предсказывает Вуличу близкую смерть, основываясь на том, что «на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы». Западное «нет предопределения» и восточное «неизбежная судьба» почти сталкиваются на его языке. И если слова: «...видно, было написано на небесах, что в эту ночь я не выплуюсь», — звучат пародийно, то совсем серьезный смысл имеет утверждение Печорина, что он сам не знает, что в нем берет верх — критицизм западного человека или фатализм восточного: «...не знаю на верное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил» (6, 343—344).

И показательно, что именно здесь Печорин — единственный случай в романе! — не противопоставляется «простому человеку», а в чем-то с ним сближается. Интересна реплика есаула, который парадоксально связывает покорность судьбе с русским, а не с восточным сознанием: «Побойся бога, ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин; — ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: *своей судьбы не минуешь*» (6, 346)\*. Но особенно характерна реакция Максима Максимыча. Он решительно отказался от всяких умствований, заявив: «...штука довольно мудреная!» (правда, до него и Печорин «от-

\* Интересно, что в диалоге есаула и казака-убийцы второй раз проигрывается, уже на народном уровне, конфликт волюнтарного и фаталистического сознания. Есаул призывает казака: «Покорись», подтверждая это ссылкой на судьбу и на то, что противиться судьбе — «это только бога гневить», а казак дважды отвечает ему: «Не покорюсь!». Печорин же, выступающий в этом эпизоде как сила, направленная против непокорной личности, «подобно Вуличу», «вздумал испытать судьбу».

бросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги» (6, 344)), но, по сути дела, высказался в духе не столь далеко от печоринского. Он допустил оба решения: критическое («эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны») и фаталистическое («видно, уж так у него на роду было написано»).

Проблема типологии культур вбирала в себя целый комплекс идей и представлений, волновавших Лермонтова на протяжении всего его творчества: проблемы личности и ее свободы, безграничной воли и власти традиции, власти рока и презрения к этой власти, активности и пассивности так или иначе оказывались включенными в конфликт западной и восточной культур. Но для воплощения общей идеологической проблематики в художественном произведении необходима определенная сюжетная коллизия, которая позволяла бы столкнуть характеры и обнажить в этом столкновении типологию культур. Такую возможность давала традиция литературного путешествия. Сопоставление «своего» и «чужого» позволяло одновременно охарактеризовать и мир, в который попадает путешественник, и его самого.

Заглавие «Героя нашего времени» непосредственно отсылало читателей к неоконченной повести Карамзина «Рыцарь нашего времени»\*. Творчество Карамзина, таким образом, активно присутствовало в сознании Лермонтова как определенная литературная линия. Мысли о типологии западной и русской культур, конечно, вызывали в памяти «Письма русского путешественника» и сюжетные возможности, которые предоставлял образ их героя. Еще Федор Глинка ввел в коллизию корректив, заменив путешественника офицером, что делало ситуацию значительно более органичной для русской жизни той эпохи. Однако сам Глинка не использовал в полной мере сюжетных возможностей, которые давало сочетание картины «радостей и бедствий человеческих» с образом «странствующего офицера», «да еще с подорожной по казенной надобности» (6, 260).

Образ Печорина открывал в этом отношении исключительные возможности. Типологический треугольник: Россия — За-

\* Слово «рыцарь» в заглавии повести Карамзина, вероятно, рассчитано было на то, чтобы вызвать у читателей ассоциацию с Дон-Кихотом. Не случайно в начале «Писем русского путешественника» Карамзин писал: «...воображайте себе странствующего друга вашего рыцарем веселого образа» (*Карамзин Н. М. Избр. соч.*: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 93). Вероятно, изображение жизненного странствия героя входило в замысел Карамзина.

пад — Восток — имел для Лермонтова специфический оборот — он неизбежно вовлекал в себя острые в 1830-е гг. проблемы Польши и Кавказа. Исторически актуальность такого сочетания была вызвана не только тем, что один из углов этого треугольника выступал как «конкретный Запад», а другой как «конкретный Восток» в каждодневной жизни лермонтовской эпохи. Культурной жизни Польши начиная с XVI в. была свойственна известная «ориентальность»: турецкая угроза, опасность нашествия крымских татар, равно как и многие другие историко-политические и культурные факторы, поддерживали традиционный для Польши интерес к Востоку. Не случайно доля польских ученых и путешественников в развитии славянской (в том числе и русской) ориенталистики была исключительно велика. Наличие в пределах лермонтовского литературного кругозора уже одной такой фигуры, как Сенковский, делало эту особенность польской культуры очевидной. Соединение черт католической культуры с ориентальной окраской придавало, в глазах романтика, которого эпоха наполеоновских войн приучила к географическим обобщениям, некоторую общность испанскому и польскому *couleur locale*. Не случайно «демонические» сюжеты поэм молодого Лермонтова свободно перемещаются из Испании в Литву (ср. географические пределы художественного мира Мериме: «Кармен» — «Локис»).

Традиция соединения в русской литературе «польской» и «кавказской» (с ее метонимическими и метафорическими вариантами — «грузинская» и «крымская») тем восходит к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, где романтическая коллизия демонической и ангельской натур проецируется на конфликт между *польской* княжной и ее восточными антиподами (*крымский* хан, *грузинская* наложница). То, что в творческих планах Пушкина «Бахчисарайский фонтан» был связан с замыслом о волжских разбойниках, т. е. с романтической попыткой построить «русский» характер, заполняет третий угол треугольника.

Слитость для русского культурного сознания тем Польши и Кавказа (Грузии) была поэтически выражена Пастернаком:

С действительностью иллюзию,  
С растительностью гранит  
Так сблизили Польша и Грузия,  
Что это обеих роднит.

Как будто весной в Благовещенье  
Им милости возвещены

Землей — в каждом каменной трещине,  
Травой — из-под каждой стены\*.

Именно таковы границы того культурно-географического пространства, внутри которого перемещается «странствующий офицер» Печорин. Для круга представлений, соединенных у Лермонтова с именем и образом его героя, не безразлично, что генетически связанный с ним одноименный персонаж «Княгини Лиговской» — участник польской кампании 1830 г.: «Печорин в продолжение кампании отличался, как отличается всякий русский офицер, дрался храбро, как всякий русский солдат, любезничал с многими паннами...» (6, 158). В 1833 г. у Вознесенского моста на Екатерининском канале судьба столкнула Печорина с Красинским. Обычно в этом сюжетном эпизоде видят конфликт петербургского «демона» с бедным чиновником, маленьким человеком в духе «натуральной школы». Должно заметить, что уже внешность Красинского: «большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица» (6, 132) — мало гармонирует с образом «маленького человека», забитого чиновника. Это внешность аристократа, хотя и сброшенного с вершин общества. Далее выясняется, что Красинский совсем не ничтожный чиновник: он столоначальник. Вспомним, что для Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя такой чин безоговорочно относил человека к разряду «начальников», которые «поступали с ним как-то холодно-деспотически»: «Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже: “перепишите”, или: “вот интересное, хорошенькое дельце”»\*\*. Как начальник стола Красинский должен был быть титулярным или, может быть, даже надворным советником, т. е. иметь чин 9-го или 8-го класса, что равнялось армейскому майору или капитану. А Печорин даже после нескольких лет службы на Кавказе, к тому же переведенный из гвардии в армию, что всегда связывалось с повышением на чин или два (в случае немилости — резолюция «перевести тем же чином»), был только прапорщиком. От Красинского многое зависит, и князь Лиговской вынужден приглашать его к себе и принимать не только в кабинете, но и в гостиной, представляя его дамам, — ситуация, решительно невозможная для «маленького человека». В петербургском светском обществе Кра-

\* Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 461.

\*\* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 143.



синский чужак, но он хорошо воспитан, и после его ухода дамы находят, «qu'il est très bien <что он очень приличен>» (6, 179).

Но Станислав Красинский беден, он разорен. Отец его «был польский дворянин, служил в русской службе, вследствие долгой тяжбы он потерял большую часть своего имения, а остатки разграблены были в последнюю войну» (6, 172—173). Вероятно, конфликт Печорин — Красинский должен был получить в романе сюжетное развитие. Может быть, к нему имел бы в дальнейшем отношение оборванный эпизод с «похождением» Печорина в доме графа Острожского и с графиней Рожей. Не случайно именно появление Красинского обрывает этот рассказ Печорина.

Для «польской атмосферы» «Княгини Лиговской» вряд ли случайно, что фамилия приятеля Печорина — Браницкий. Конечно, Лермонтов имел здесь в виду лишь распространенную польскую аристократическую фамилию, часто звучавшую в Петербурге: потомки великого коронного гетмана и генерал-аншефа русской службы, графа Франца-Ксаверия Корчак-Браницкого, традиционно придерживались прорусской ориентации и служили в Петербурге в гвардии. Однако интересно, что несколько позже, в 1839—1840 гг., именно Ксаверий Корчак-Браницкий, друг Лермонтова и участник «кружка шестнадцати», будет развивать мысли о том, что историческая миссия России, объединившей славян, лежит на Кавказе и — шире — на Востоке.

Таким образом, можно предположить, что в глубинном замысле «русский европеец» Печорин должен был находиться в культурном пространстве, углами которого были Польша (Запад) — Кавказ, Персия (Восток) — народная Россия (Максим Максимыч, контрабандисты, казаки, солдаты). Для «Героя нашего времени» такая рама в полном ее объеме не потребовалась. Но можно полагать, что именно из этих размышлений родился интригующий замысел романа о Грибоедове, который вынашивал Лермонтов накануне гибели.

Интерес Лермонтова к проблеме типологии культур, выделение «всепонимания» как черты культуры, исторически поставленной между Западом и Востоком, включает Лермонтова в еще одну историко-литературную перспективу: обычно, и с глубоким на то основанием, исследователи, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, связывают с Лермонтовым истоки толстовского творчества. Проведенный нами анализ позволяет прочертить от него линию к Достоевскому и Блоку.

Мыслям Лермонтова о соотношении России с Западом и Востоком не суждено было отлиться в окончательные формы. Направление их приходится реконструировать, а это всегда связано с определенным риском. Чем теснее нам удастся увязать интересующий нас вопрос с общим ходом размышлений Лермонтова в последние месяцы его жизни, тем больше будет гарантий против произвольности в наших, поневоле гипотетических, построениях. Общее же направление размышлений Лермонтова в эти дни можно охарактеризовать следующим образом: добро и зло, небо и земля, поэт и толпа, позже — герой печоринского типа и «простой человек», Запад и Восток и многие другие основополагающие пары понятий строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема. По такой схеме строились и соотношения персонажей в лермонтовском мире. Эта схема исключала всякую возможность контактов между ними: лермонтовский герой жил в пространстве оборванных связей. Отсутствие общего языка с кем бы то ни было и чем бы то ни было лишало его возможности общения и с другим человеком, и с вне его держащей стихией. И именно в этом коренном конструктивном принципе лермонтовского мира в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены.

Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляются соединяющие средостения. Основная тенденция — синтез противоположностей.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Выхожу один я на дорогу...». Стихотворение начинается с обычной в поэзии Лермонтова темы одиночества: «один я» отсылает нас к длинному ряду стихотворений поэта с аналогичной характеристикой центрального образа («Один я здесь, как царь воздушный» и др.). Однако если сам герой выделен, исключен из окружающего его мира, то тем более заметным делается контраст его со слитностью, соединением противоположностей, гармонией, царящими в этом мире. «Небо» и «земля» — верх и низ, обычно трагически разорванные в лермонтовской картине

мира, здесь соединены: не только туман, лежащий между ними и занимающий срединное пространство (обычно в лермонтовской картине мира или отсутствующее, или резко отрицательно оцененное, связанное с понятиями пошлости, ничтожества, отсутствия признаков), но и лунный свет соединяют небо и землю. Лунный свет, обычный спутник романтического пейзажа, может выступать как знак несоединимости земли и неба (ср. «лунный свет в разбитом окошке» у Гоголя, лунный свет, скользящий по могилам, в типовом предромантическом пейзаже, подчеркивание ирреальности лунного света и проч.). Здесь функция его противоположна: он блестит на камнях «кремнистого пути», соединяя верхний и нижний миры пространства стихотворения.

Еще более существенно, что глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз («Пустыня внемлет богу») и из края в край («...звезда с звездой говорит»).

Вторая строфа дает одновременно привычное для Лермонтова противопоставление поэтического «я» и окружающего мира и совершенно необычное для него влияние крайностей мирового порядка в некой картине единого синтеза: голубое сияние неба обволакивает землю и они соединены торжественным покоем, царствующим в мире. Противопоставление героя и мира идет по признакам наличия — отсутствия страдания («больно», «трудно») и времени: поэтическое «я» заключено между прошедшим («жалею») и будущим («жду»). Эти понятия неизвестны «торжественно и чудно» спящему вокруг него миру.

В первой строфе миру личности посвящена половина первого стиха, во второй — половина строфы. Третья полностью отдана носителю монолога. Строфа эта занимает в стихотворении центральное место.

Уже первый стих содержит в себе противоречие: лермонтовский герой взят в обычном своем качестве («один») и одновременно в состоянии перехода к чему-то новому. «Выхожу <...> на дорогу...» — намек на выход в бесконечное пространство мира. Этому переходному моменту — моменту преображения — и посвящена третья строфа. И не случайно она декларативно начинается с отказа от будущего и прошлого, отказа от времени:

*Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть...*

Третий стих строфы вводит пушкинскую тему «покоя и воли»:

Я ищу свободы и покоя!

Это естественно вызывает в памяти и пушкинскую антитезу. Пушкин колебался в выборе решения:

На свете счастья нет, но есть покой и воля... \*

Я думал: вольность и покой  
Замена счастью. Боже мой!  
Как я ошибся, как наказан... \*\*

Однако само противопоставление счастья свободе и покою было для него постоянным. Для Лермонтова жажда счастья связывалась с европейским личностным сознанием, а включение европейца в культуру Азии влекло отказ от этой индивидуалистической потребности. Ср. в стихотворении «Я к вам пишу случайно; право...»:

Судьбе, как турок иль татарин,  
За все я ровно благодарен;  
У бога счастья не прошу...

(2, 167)

Можно предположить, что семантика отказа от счастья (а в логическом развитии «поэтики отказов» — от жизни) присутствует и в заключительном стихе третьей строфы лермонтовского текста. Свобода и покой отождествляются здесь со сном. А мотив сна в поэзии Лермонтова неизменно имеет зловещую окраску ухода из жизни. Это «мертвый сон» «Сна», предсмертный бред Мцыри, сон замерзающей Сосны, «луч воображения» умирающего гладиатора и, наконец, «несбыточные сны» клонящегося к могиле «европейского мира». В таком контексте желание «забыться и заснуть» воспринимается как равносильное уничтожению личности, самоуничтожению и в конечном итоге смерти. Правда, такому восприятию противоречит зафиксированное уже нашей памятью «спит земля», связывающее образ покоя не со смертью, а с космической всеобщей жизнью. И именно потому, что в творчестве Лермонтова имелась уже устойчивая традиция совершенно определенной интерпретации мотива сна, становится особенно ясно, что последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантиче-

\* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 258.

\*\* Там же. Т. 5. С. 155.

ской инерции и созданию совершенно нового для Лермонтова образа сна. Сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия, — с другой. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью. Уничтожается антитеза «покой — счастье»: «я» преодолело изоляцию (оно «внемлет»), сделалось доступно любви.

Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения связано со срединным положением во вселенной. Поэтическое «я» оказывается в центре мироздания, из времени переходит в вечность («вечно зеленея...»). Сам образ дуба, венчающий стихотворение, ведет к архаическим представлениям «мирового дерева», соединяющего небо и землю, расположенного в середине космоса и связующего все его сферы.

Итак, смысл стихотворения — в особой функции срединной сферы. В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей. Подобная концепция непосредственно связана с проблемами культурной типологии. В полемике 1840-х гг. оформляется культурная антитеза Запад — Россия. При различии аксиологических оценок ее разными группами характер противопоставления объединяет всех спорящих. Позиция Лермонтова в этом отношении ближе к Грибоедову и отчасти к Пушкину. Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между «старой» Европой и «старым» Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носительницей культурного синтеза, в котором должны слиться печоринско-онегинская («европейская») жажда счастья и восточное стремление к «покою». Экстремальным явлениям природы: бурям, грозам, величественным горным пейзажам приходят на смену спокойные, но полные скрытой силы «срединные» образы пейзажей «Родины» и «Любил и я в былые годы...». Вспомним неприязнь Тютчева к безбрежным равнинам, которые, как ему казалось, уничтожали его личное бытие. Для Лермонтова последнего периода поэтическое «я» не растворяется в «лесов безбрежном колыханье», а «забывается и засыпает», погружаясь в этот простор, приобретая всеобщее бытие и не теряя личного.

Можно предположить, что именно по этим путям шли размышления Лермонтова о своеобразии русской культуры на рубеже Запада и Востока.

