

ББК 83.3 (рус.)
УДК 82.01/09
ISBN 978-5-905011-12-2

Мир Лермонтова: Коллективная монография / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. — СПб.: Скрипториум, 2015. — 976 с.

В коллективную монографию вошли работы российских и зарубежных авторов, посвященные различным аспектам творчества М. Ю. Лермонтова, его связям с предшествующей литературной традицией, а также проблемам рецепции и переводов его художественных произведений.

Книга рекомендована к изданию Ученым советом Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Ученым советом филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Научные рецензенты Дэвид М. Бетеа, В. М. Маркович, И. С. Чистова.

Книга подготовлена к печати сотрудниками Энциклопедического отдела ИФИ Санкт-Петербургского государственного университета Н. И. Барановым, Т. В. Вольской, В. В. Яковлевым.



Фонд «Русский мир»

Издание осуществлено за счет гранта фонда «Русский мир»

© Коллектив авторов, 2015
© Скрипториум, оформление, 2015

Содержание

От редакции	11
Поэтика. Проблематика. Личность	
<i>Владимир Паперный</i> Сюжеты Лермонтова в типологической перспективе	13
<i>А. С. Янушкевич</i> Философия и поэтика лермонтовского палимпсеста	27
<i>К. Г. Исупов</i> О метафизике Лермонтова	42
<i>О. В. Сливичкая</i> «Идеальная встреча»: Лермонтов и Лев Толстой	51
<i>В. Е. Багно</i> Восточные ответы Лермонтова	68
<i>М. В. Строганов</i> «Он не красив, он не высок...»	73
<i>Михаил Вайскопф</i> Творчество Лермонтова как агония романтизма	84
<i>М. Н. Виролайнен</i> Лермонтов и конец Золотого века	92
Лирика. Поэмы. Драматургия	
<i>В. А. Кошелев</i> О сюжетных «излишествах» в поэзии Лермонтова	105
<i>В. И. Тюпа</i> Жанровый репертуар лирики Лермонтова 1840–1841 годов	115
<i>Л. Е. Ляпина</i> Полисенсорные лирические композиции Лермонтова в аспекте исторической поэтики	132
<i>Г. В. Стадников</i> Образ «второй родины» в ранней лирике Лермонтова	142
<i>Катерина Грациадеи</i> Гладиатор–актер–поэт, или Паломничество образа	151

<i>Рита Джулиани</i> Образ Рима в лирике Лермонтова	166
<i>И. И. Бурова</i> Лермонтовский подстрочник в контексте современных поэту русских переводов «Тьмы» Байрона	185
<i>Е. В. Кардаш, Н. Г. Охотин</i> «Птичка рая»: о стихотворении Лермонтова «Надежда»	193
<i>С. А. Фомичев</i> К интерпретации стихотворения Лермонтова «Ветка Палестины»	209
<i>Дэвид Пауэлсток</i> Кому же верить, если не себе? Третья субъектная позиция в стихотворении Лермонтова «Не верь себе»	219
<i>Маттиас Фрайзе</i> Сдвиг структурной семантики в поэтическом переводе: «Ein Gleiches» («Wanderers Nachtlied II») и «Из Гёте»	228
<i>К. А. Рогова</i> Стихотворение Лермонтова «Валерик»: опыт рассмотрения речевой организации текста	234
<i>М. Р. Ненарокова</i> Стихотворение Лермонтова «Листок» в контексте европейской традиции языка цветов	243
<i>Е. О. Ларионова</i> «Наполеоновская легенда»: от Пушкина к Лермонтову	252
<i>Т. А. Савоськина</i> Лики Булгарина в творчестве Лермонтова	269
<i>Ю. М. Прозоров</i> Из историко-литературного комментария к «юнкерским» поэмам Лермонтова	278
<i>Т. В. Соколова</i> «Дух изгнанья»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа»)	291
<i>А. М. Ранчин</i> Структура и символика поэмы «Мцыри» («принцип противоречий»)	306
<i>Л. Г. Фризман</i> Еврейская тема в творчестве Лермонтова	316
<i>Л. Н. Полубояринова</i> Западные претексты и проблема идентичности в драме Лермонтова «Испанцы»	326

<i>Карла Соливетти, Илария Алетто</i> Функция ремарок в «Маскараде» Лермонтова	337
---	-----

Стих Лермонтова

<i>О. И. Федотов</i> Семистишие в строфическом репертуаре Пушкина и Лермонтова в контексте русской поэзии первой трети XIX века	359
<i>О. Н. Гринбаум</i> Бородинская строфа Лермонтова в фокусе поэтики и математической эстетики	371
<i>С. А. Матяш</i> Нетрадиционные переносы в поэзии Лермонтова	382
<i>И. А. Пильщиков</i> Иноязычная фоника в стихах Лермонтова	392
<i>Ф. Н. Двинятин</i> Лермонтов и эволюция поэтической грамматики: количественные параметры	407
<i>О. С. Лалетина</i> Лермонтовский стих как объект поэтической рефлексии в творчестве Апухтина	416
<i>Е. В. Хворостьянова</i> К истории изучения стиха Лермонтова: Метрический справочник Н. В. Лапшиной, И. К. Романович, Б. И. Ярхо	425

Проза

<i>С. Г. Бочаров</i> Открыватель верхнего ряда русской прозы	434
<i>Е. Е. Дмитриева</i> Романтический герой, герой нашего времени, лишний человек: к генеалогии образа	443
<i>И. Э. Васильева</i> Проза Лермонтова: Эволюция повествовательной конструкции	467
<i>А. А. Карпов</i> Из наблюдений над литературным фоном «Героя нашего времени»	486
<i>Н. Н. Акимова</i> Кого же убил Печорин? или Еще раз о жизни жанров	499
<i>О. С. Муравьева</i> Русский рефлектирующий герой (От дневника к роману, от Батюшкова к Лермонтову)	510

и оставив своего читателя с большим количеством вопросов, нежели ответов. Соответственно, сюжет романа, вопреки заданной в предисловии программе, составила все же не история души, но *история жизни* героя, впрочем, увиденная в разных перспективах, и временных, и пространственных.

При этом, отказавшись от историзма, подобного тому, который мы находим в «Исповеди сына века» и который в собственной лирике был ему не чужд (вспомним «Думу»), Лермонтов оказался все же наиболее близок именно Мюссе. Близок — метафизическим объяснением *болезни века* потребностью в абсолютном знании и постижении правды, что и стало подспудным коррективом намеченному у Лермонтова в романе à la Constant, но так и не доведенному им до конца психологизму. Как и для Мюссе, для Лермонтова «зло» оказалось приемлемым в романе в той мере, в какой оно явило собой реакцию свободолобивого духа на правопорядок, исключая истинное добро. «Зло порождает зло» (VI, 294), — говорит Печорин. Человеческое зло, как и «болезнь века», оказывается тем самым ответом на зло «Бога», то есть на зло существующего порядка вещей, парадоксальным актом героизма и утверждением *героического*.

Последнее неожиданно возвращает нас к приведенному в начале этой статьи суждению Аполлона Григорьева, объясняя вместе с тем и ту таинственную метаморфозу, что произошла с Печориним, разжалованным из *героя нашего времени* (каковым его замыслил еще сам автор) в *лишнего человека*, каким его увидело большинство критиков и читателей.

А что касается не случившегося психологизма Лермонтова — психологизма, которым во второй половине века так прославилась русская литература, — то здесь, по аналогии, приходит на память суждение одного из лучших немецких писателей XX века Альфреда Деблина, психологизм не любившего и говорившего о «психологизирующем реализме» как снимающем «слишком тонкий слой с реальности»⁶⁹. Последнему он, по-видимому, как и Лермонтов, предпочитал любовь к материи, многоголосый шум жизни — признак подлинно эпического таланта.

⁶⁹ Павлова Н. С. Эпическое начало в романах Альфреда Деблина // Деблин А. Берлин Александрплац. М., 2011. С. 483 (серия «Литературные памятники»).

И. Э. Васильева

(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Проза Лермонтова: эволюция повествовательной конструкции

Роль лермонтовской прозы в общей картине эволюции повествовательных моделей в русской литературе, с одной стороны, представляется бесспорной, с другой — как минимум, не до конца проясненной. Существующие концепции развития повествования и — шире — динамики литературного процесса преимущественно связывают лермонтовскую прозу с утверждением психологического повествования как такового. В эти рамки в целом укладываются разнообразные варианты, которые выбирают исследователи при характеристике главного лермонтовского романа — «Героя нашего времени»¹. Примечательно, что при построении общих картин движения литературного процесса учитывается, как правило, только этот прозаический текст Лермонтова. Такой подход вполне закономерен: «Герой нашего времени» — единственное значительное, опубликованное при жизни писателя прозаическое произведение Лермонтова. Он подводит итог тем поискам формы и стиля, которыми отмечены незаконченные романы «<Вадим>» и «Княгиня Лиговская», и тем самым представляет за всю лермонтовскую прозу².

¹ В данной работе мы не затрагиваем вопрос о жанровой природе прозаических текстов Лермонтова, поскольку тот или иной вариант его решения — повесть, роман, повествовательный цикл — не оказывает определяющего влияния на принцип повествовательной системы. Вслед за Б. М. Эйхенбаумом и В. Э. Вацуро мы будем называть «<Вадима>», «Княгиню Лиговскую» и «Героя нашего времени» романами, осознавая меру условности в выборе такого наименования.

² См.: Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 231–305; Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 182–270; Фохт У. Р. Лермонтов: Логика творчества. М., 1975. С. 149–180; Вацуро В. Э. 1) Художественная проблематика Лермонтова // Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 554–585; 2) Лермонтов // Там же. С. 586–600, и др.

При описании динамики литературного процесса в категориях направлений «Герой нашего времени» свидетельствует об очевидном движении русской прозы к реализму³, в плане развития жанровой системы — являет собой первый опыт психологического романа⁴, в вопросе эволюции повествовательных форм — становится примером стремления к объективации, но при сохранении очевидных черт субъективной манеры⁵. Однако интерпретация романа в логике линейного движения, означивания момента перехода от одного этапа к другому, очевидно не способна вполне выразить неоднородную природу этого текста. О недостаточности формулы «от романтизма — к реализму» при описании художественной эволюции Лермонтова писал еще в 1941 году Б. М. Эйхенбаум⁶. Детально анализируя структуру повествования, композицию романа, приемы мотивировки, Эйхенбаум приходит к выводу о совмещении в романе романтической и реалистической поэтики. «Правдоподобность и убедительность мотивировок, — пишет исследователь, — одна из художественных особенностей «Героя нашего времени», благодаря которой знакомые по прежней литературе (русской и западной) «романтические» ситуации и сцены приобретают здесь вполне естественный, «реалистический» характер. На фоне такой необычной, сохраняющей черты «демонизма» личности, как Печорин, простота этих мотивировок действует особенно убедительно. Двойная композиция романа подкрепляется двойным психологическим и стилистическим строем рассказанной в нем русской жизни⁷.

³ См.: Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; Маркович В. М. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе // Русская литература. 1967. № 4. С. 46–66; Киселева Л. Ф. Переход к мотивированному повествованию (М. Ю. Лермонтов) // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 324–330, и др.

⁴ См.: Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; Удодов Б. Т. Психологизм // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 453–455 и др.

⁵ См.: Веденяпина Э. А. Автор. Повествователь. Герой // Лермонтовская энциклопедия. С. 25–26; Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы: От Пушкина до Белого // Russian literature. (Amsterdam). 1994. Vol. 35. № 34. С. 333–361; Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431–480; Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994; Маркович В. М. Субъективное авторское повествование и кризис реалистического нарратива: Несколько замечаний // Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма. СПб., 2008. С. 313–332.

⁶ См.: Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 125.

⁷ Там же. С. 301.

И в дальнейшем исключительность романа по сравнению и с более ранними прозаическими опытами самого Лермонтова, и на фоне существующей литературной традиции связывается исследователями с особой формой повествования, выбранной в этом романе. Ю. В. Манн объясняет своеобразие повествовательной формы погружением характерного для романтической поэмы принципа параллелизма авторской судьбы и судьбы героя внутрь романного поля. В результате этой трансформации соотношение линии повествователя с линией персонажа становится явлением внежанровым и внеромантическим, образуя определенную модель повествования⁸.

Другую трактовку параллелизма авторской судьбы и судьбы героя предложил В. М. Маркович⁹. Здесь речь идет уже не об авторе-повествователе, как у Манна, а именно об авторе романа — Лермонтове. Маркович считает, что необычную форму романа обусловил специфический, субъективно-биографический подход к задачам творчества¹⁰. Героцентристская конструкция романа приводит к тому, что «герой увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятным и оцененным, — пишет исследователь. — Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. Тем самым созданы предпосылки для того, чтобы читатель отождествил автора и героя. И нет оснований полагать, что это происходит независимо от авторских намерений: <...> реальный автор, создающий текст романа, явно не стремится освободить созданный в нем авторский образ и обозначенную в нем авторскую позицию от слитности с образом и позицией героя. Конечно, читатель, пожелавший отнестись к герою объективно, найдет <...> основания для такого подхода. Но и читателю, который поддался обаянию героя и пожелал, слившись с ним, прожить в воображении интересную и значительную жизнь, подобную мечте, тоже предоставлена возможность осуществить свое желание. И сделать это тем проще, что подобное уже сделал стоящий между героем и читателем автор романа»¹¹. Сопоставляя образы двух

⁸ Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 437–438. Предпосылки этой идеи можно увидеть уже в работе Б. М. Эйхенбаума 1941 года, где он называет «Вадима» романом, написанным по образцу романтической поэмы, по сути — поэмой под видом романа (Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 125–127).

⁹ Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака: («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго») // Петербургский сборник: Автор и текст. СПб., 1996. Вып. 2. С. 150–178.

¹⁰ Там же. С. 160.

¹¹ Там же. С. 158.

Печориных — героя романа «Княгиня Лиговская» и центрального персонажа романа «Герой нашего времени», Маркович приходит к выводу, что заданная в лермонтовском романе возможность отождествления автора и героя выполняет «терапевтическую функцию». Она позволяет автору «психологически погрузиться в некоторые воображаемые ситуации и, погрузившись, обрести в них не свойственные ему, но желанные для него качества, а в конце концов прожить в воображаемой реальности другую, неизмеримо более ценную для него жизнь <...>. Можно предположить, что в этой воображаемой жизни автор осуществляет свои давние мечты, берет реванш за все, что не состоялось, чего не доставало ему в реальном его существовании; он самоутверждается и испытывает при этом пусть иллюзорное, но психологически нужное ему удовлетворение»¹².

Принципиально, что во всех названных концепциях речь идет не о переходе от одной (условно — романтической) модели к другой (условно — реалистической), а об одновременности их трансформации и совмещения, что и обуславливает своеобразие повествовательной конструкции собственно лермонтовского романа. Продуктивность этой конструкции, несмотря на различные трактовки ее природы, не вызывает сомнений. Каждый из специфических элементов повествовательной формы романа: соотношение судьбы автора (во всех смыслах — и нарратора, и биографического автора) и героя, субъективность повествования и одновременно разработанная система мотивировок — имеет различные линии развития в русской прозе XIX—XX веков. Так, по мнению Манна, лермонтовская модель будет использована в романах Тургенева и Гончарова¹³. В концепции Марковича очевидным наследником такой повествовательной формы становится роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»¹⁴. Однако, как уже было сказано, практически любая из предложенных трактовок строится в основном на анализе главного лермонтовского романа с незначительным иллюстративным привлечением других прозаических текстов. И даже более того: неизменно в центре сопоставления оказывается конструкция главного героя и его принцип мироотношения.

При этом нельзя сказать, что системное описание прозы Лермонтова не предпринималось, оно предпринималось и даже неоднократно, но преимущественно — в историко-литературном

¹² Там же. С. 165.

¹³ Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 438.

¹⁴ Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака. С. 165.

ключе. Вопрос же о внутренней преемственности повествовательной конструкции, представленной в главном лермонтовском романе, о наличии принципов, которые определяли бы связь нарратива «Героя нашего времени» с «<Вадимом>» и «Княгиней Лиговской» имеет в научной традиции, скорее, отрицательный ответ. Безусловно, одна из главных объективных причин такого решения вопроса связана с тем, что ранние романы «<Вадим>» и «Княгиня Лиговская» — незаконченные произведения, очевидно далекие и по уровню проработки образов персонажей, и по стилю, и по искусству сюжетного построения от главного романа¹⁵. Ранняя лермонтовская проза изучалась в основном в аспекте источников и влияний: какие жанровые модели и знаковые тексты русской и, прежде всего, западноевропейской литературы послужили образцами для того или иного лермонтовского текста. «<Вадим>» представляет собой смесь исторического романа и романтической поэмы, «Княгиня Лиговская» написана в духе «светской повести» с добавлением элементов «истории чиновника»¹⁶.

В аспекте поэтики движение от «<Вадима>» к «Княгине Лиговской» описывается как прежде всего стилистическое изменение: избавление от декламационной манеры, замена сентенций отступлениями автобиографического характера, широкое использование иронии. В «Княгине Лиговской» можно говорить и о присутствии определенной детерминированности поведения и способа мышления героев средой и обстоятельствами.

Другие прозаические опыты Лермонтова (отрывок «Я хочу рассказать вам...», сказка «Ашик-Кериб», очерк «Кавказец») не оказывают существенного влияния на эту систему. Отдельного замечания заслуживает неоконченная повесть «<Штосс>» (или «У графа В... был музыкальный вечер»). Она написана под очевидным влиянием Гоголя. В исследовательской литературе этот текст, наравне с «Княгиней Лиговской», служит примером движения лермонтовской прозы к реалистической поэтике. Однако и небольшой объем данного фрагмента, и его откровенно вторичный характер не позволяют говорить

¹⁵ С другой стороны, сама незавершенность может быть понята как результат разного рода повествовательных и стилистических нестыковок, характерных для ранних романов. На это обратил внимание еще Б. М. Эйхенбаум (см.: *Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени»*. С. 242–248).

¹⁶ Подробно об источниках ранней прозы Лермонтова см., например: *Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова*. С. 94–185; *Петрунина Н. Н. «Вадим» // Лермонтовская энциклопедия*. С. 76–77; *Кряжиская И. А., Аринштейн Л. М. «Княгиня Лиговская» // Лермонтовская энциклопедия*. С. 224–226.

о нем как о тексте, представляющем специфически лермонтовский стиль повествования. В итоге, прежде всего романы Лермонтова выражают три этапа последовательного становления повествовательной системы, развивающейся в направлении мотивированного повествования и снижения авторской субъективности¹⁷. В «<Вадиме>» авторская субъективность, проявляющаяся прежде всего в изображении центрального персонажа, господствует над разнообразными тенденциями объективации. «Княгиня Лиговская» предлагает иную стилистическую и повествовательную манеру. По мнению М. Н. Виролайнен, это — «узловое произведение в прозе Лермонтова, ибо в нем происходит перестройка его прозаического стиля, переустройство отношений между авторским сознанием, предстоящей ему действительностью и художественным словом»¹⁸. Тем самым, повествование «Княгини Лиговской» непосредственно предваряет «Героя нашего времени». Очевидно, это так. Однако постепенное снятие монополии авторской субъективности и расширение присутствия разных точек зрения — это характерные черты общей динамики повествования на протяжении XIX века¹⁹. В этом смысле они демонстрируют, скорее, включенность (и принципиальную, подчеркнем, включенность) Лермонтова в общее движение литературного процесса, чем индивидуальную повествовательную манеру.

Итак, существующая концепция эволюции лермонтовской прозы подразумевает, что стилистические и структурные изменения романного нарратива, отказ от прежних форм выражают движение Лермонтова в направлении реалистической поэтики. Однако поскольку причина этих очевидных изменений может обуславливаться сменой жанровых ориентиров, освоением существующих повествовательных техник, то формула «отказа» и шире — поступательного движения — может быть заменена логикой выбора иной возможности. Иными словами, проблема может быть сформулирована так: существуют ли в романной прозе Лермонтова принципы и / или приемы повествования, которые имели бы внежанровый характер, характеризовали бы прежде всего его индивидуальную повествовательную манеру и позволяли бы говорить в целом о специфических принципах повествовательной системы Лермонтова, а не об особенностях повествования каждого отдельного текста?

¹⁷ См.: Виролайнен М. Н. Гоголь и Лермонтов: (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 104–130.

¹⁸ Там же. С. 112.

¹⁹ См.: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. С. 75.

В повествовательной структуре «<Вадима>» помимо диалогов и описания поступков героев существенное место занимают обширные предложения, восклицания и разного рода описания, насыщенные риторическими конструкциями. Среди этого материала достаточно много банальностей, штампов, заимствований. Целый ряд пейзажных зарисовок выполнен в духе «неистой» словесности, как, например, описание Чортова логовища: «...на опушке столетние липы как стражи, казалось, простирали огромные ветви, чтоб заслонить дорогу, казалось, на узорах их сморщенной коры был написан адскими буквами этот известный стих Данта: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!*» (VI, 76) и т. д. Ученический, вторичный характер такого рода отрывков очевиден. Достаточно стилистических банальностей и в «Княгине Лиговской»: «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно, как буря» (VI, 135) и т. п.

Однако уже среди разнообразного словесного материала «<Вадима>» выделяются образы, не укладывающиеся в границы известного жанрового или стилистического шаблона. Формально-риторическая природа у них различна, хотя преобладают сравнение или развернутая сравнительная конструкция. Отличительными чертами таких образов являются яркая визуальность и своего рода избыточность как в рамках конкретного текстового фрагмента, так и по отношению к основной линии сюжетного повествования в целом. В результате, образы этого типа приобретают в известной мере качество самодостаточности.

Так, построение описаний в «<Вадиме>» имеет ощутимые сходства с правилами изображения пространства в классической живописи: «День был жаркий, *серебряные* облака тяжелели ежечасно; и *синие, покрытые туманом*, уже показывались на дальнем небосклоне; на берегу реки была развалившаяся баня, врытая в гору и обсаженная высокими кустами кудрявой рябины; около нее валялись груды кирпичей, между коими выростала высокая трава и желтые цветы на длинных стебельках. Тут сидел Вадим; один, облокотясь на свои колена и поддерживая голову обеими руками; он размышлял; *тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными арабесками* и придавали ему вид таинственный; *золотой луч солнца, скользнув мимо соломенной крыши, упал на его коленку*, и Вадим, казалось, любовался воздушной пляской пылинок, которые кружились и подымались к солнцу»²⁰ (VI, 21).

²⁰ Здесь и далее курсив в цитатах из произведений Лермонтова мой. — И. В.

Отчетливое трехплановое пространственное членение сочетается с трехцветным колористическим решением. Дальний план — холодные тона («*серебряные* облака тяжелели ежечасно; и *синие, покрытые туманом*, уже показывались на дальнем небосклоне»), средний план обозначен непременно для классического пейзажа «водным» элементом и подразумеваемой теплой зелено-коричневой гаммой («*на берегу реки* была развалившаяся баня, врытая в гору и обсаженная высокими кустами кудрявой рябины») и служит своего рода декорацией для героя, данного крупным планом. Световое и одновременно образное решение подчеркивает лицо героя («*тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными арабесками*»), выделяя таким образом детали, на которых должен сконцентрировать взгляд «зрителя» картины. А вот последний элемент этого описания («*воздушная пляска пылинок*») может быть уже прочитан как до некоторой степени избыточный в ряду характеризующих героя деталей. Он отвлекает читателя от лица и — шире — личности Вадима и сосредоточивает внимание собственно на себе. Конечное местоположение этого образа в словесной композиции данной сцены-картины и максимально крупный масштаб изображения также усиливают его выделенность. Представители всех повествовательных инстанций — и герой, и повествователь, и читатель — занимают по отношению к данному объекту позицию зрителя. В результате происходит совмещение внетекстовой и внутритекстовой проекции взгляда на одном объекте. Принципиально, на наш взгляд, именно совмещение проекций различных нарративных позиций на одном объекте. В перцептивном плане²¹ повествователь, следовательно, и читатель остаются по отношению к герою на внешней точке зрения благодаря дистанцирующему маркеру «казалось». Перехода на внутреннюю позицию по отношению к герою не происходит, за счет чего при единой для всех роли («зритель») сохраняется осязаемость самостоятельности каждой из точек зрения. Поэтому речь идет именно о совмещении проекций различных нарративных субъектов, но не о слиянии их точек зрения. Такая конструкция имеет два следствия. Во-первых, в ней исчезает характерное для повествования в целом доминирование героя над миром, в том числе и над миром читателя. Появляется объект, не равный герою и не подчиненный его идеологической оценке и экспрессии. Кроме того, «воздушная

пляска пылинок», в отличие от «тени рябиновых листьев», не имеет дополнительной характерологической функции, что также способствует самостоятельности образа. Во-вторых, совмещение визуальной перспективы персонажа и повествователя на внешнем объекте сопровождается близостью, как минимум, их перцептивных позиций. И повествователь, и персонаж любят живописность картины. Отношение повествователя выражено в его риторике, а об эмоции героя свидетельствует слово повествователя — «любовался». Близость перцептивных позиций повествователя и героя лишает последнего «демонической» исключительности и открывает в нем и на него возможность точки зрения иного, обычного масштаба. Безусловно, переключение фокуса нарративной перспективы на внешний, сюжетно и характерологически не мотивированный объект носит почти моментальный характер, но сама возможность смены нарративной перспективы и появления иного, равноценного (в повествовательной логике) герою объекта нарративного внимания имеет принципиальное значение. В результате эти пылинки в свете солнечного луча остаются в памяти читателя как самостоятельный образ, в известном смысле, независимый от конкретного героя и конкретной ситуации, то есть как образ, обладающий внефабульным характером. Безусловно, в данном примере внефабульный характер образа в значительной степени еще лежит в области потенциала, а не реализованного принципа. Однако повторяемость подобной конструкции в тексте романа делает потенциал все более и более осязаемым.

В повествовательной модели «<Вадима>» самодостаточные образы чаще всего возникают как следствие контраста между двумя элементами формально единой конструкции: например, между персонажем и его мыслями / чувствами, между двумя элементами сравнения, двумя предложениями или фрагментами текста. Элементы могут быть различными. Принципиальна их непосредственная близость, смежность в текстовом пространстве и осязаемая контрастность: «Борис Петрович упал на колена; и слезы рекой полились из глаз его; малодушный старик! он ожидал, что целый хор ангелов спустится к нему на луче месяца и унесет его на серебряных крыльях за тридцать земель» (VI, 67).

Ожидание хора ангелов, спускающихся на луче месяца, уместно для такого персонажа, как чувствительная и поэтическая Ольга или, допустим, Юрий, но никак не соответствует грубоватому и далекому от поэзии Палицыну. Это не просто стилистически чужое по отношению

²¹ Перцептивный план точки зрения был выделен и обоснован В. Шмидом (*Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 121–127*).

к герою слово, но это иное видение мира, которое немотивированно (по принципу «вдруг») вводится в ткань повествования. В результате такого рода конструкцию невозможно интерпретировать как антитезу или оксюморон. И тот, и другой риторический прием предполагают обнажение противоположностей в составе единого целого. У Лермонтова же такая конструкция характеризует не полюсы мировосприятия героя, не дуализм его личности или отношения к его личности, но переключает нарративную перспективу с персонажа на внеположенный ему объект. Чуждая персонажу ментальность и стилистика, представленные в этом образе, освобождают такой образ от прагматического ореола, свойственного иллюстративной характерологической функции, делают его в известной мере независимым от персонажа, сосредоточивая внимание на нем самом. Как и в случае с «воздушной пляской пылинок», возникает яркий визуальный образ, претендующий на самостоятельную эстетическую значимость, и в этом смысле самодостаточный. Использование такого рода образов в поле различных персонажей свидетельствует о том, что они характеризуют прежде всего саму повествовательную стратегию.

«Красивость», «поэтичность» изображения — не единственная сфера выражения такого типа образов. Довольно часто яркие визуальные образы используются в рамках сравнительной конструкции. В этом случае визуальный элемент обладает качеством экзотичности: «Вадим, неподвижный, подобный одному из тех безобразных кумиров, кои донныне иногда в степи заволжской на холме поражают нас удивлением, стоял перед ней, ломая себе руки, и глаза его, полузакрытые густыми бровями, выражали непобедимое страдание...»²² (VI, 74). Примечательно, что экзотичность образа может служить для Лермонтова поводом для заимствования. Например: «Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим, и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца»²³ (VI, 35). Или:

«...но что ему осталось от всего этого? — воспоминания? — да, но какие? горькие, обманчивые, подобно плодам, растущим на берегах Мертвого моря, которые, блистая румяной корою, таят под ней пепел, сухой горячий пепел!» (VI, 89).

Как известно, «ядовитый крокодил на дне чистого, прозрачного американского колодца» восходит к повести Ф. Р. Шатобриана «Атала», «плоды с берегов Мертвого моря» взяты из «восточной» поэмы «Лалла-Рук» Томаса Мура²⁴. В сюжете «<Вадима>» эти сравнения не играют роль цитаты или интертекстуальной отсылки. Их присутствие в тексте мотивировано экзотичностью предметного образа и экстравагантностью использования его в данном контексте. Яркий образ переключает внимание на себя, вследствие чего происходит своего рода смысловой сдвиг, переход в иное пространство, не соотносимое с какой-либо определенной смысловой позицией в пределах романного мира. Переключение внимания на избыточную, «самодостаточную» деталь создает условия для порождения самостоятельного смыслового движения, ценного своей неожиданностью, незаданностью, творческой свободой.

В этом же ряду стоят и сравнительные конструкции, обладающие потенциальной, как бы свернутой, сюжетностью: «Луна, всплывая на синее небо, осеребрила струи виющей речки и туманную отдаленность; черные облака медленно проходили мимо нее, как ночной сторож ходит взад и вперед мимо пылающего маяка...» (VI, 114). В приведенном примере вторая часть сравнения привлекает к себе внимание читателя, задерживает его, потенциально становясь самостоятельным по отношению к основному повествованию источником размышлений и ассоциаций. Однако в «<Вадиме>» они встречаются еще редко. А вот в «Княгине Лиговской» ситуация уже меняется. Микросюжеты внутри сравнительных конструкций становятся более детализированными: «Ее милое лицо приняло какой-то полухолодный, полугрустный вид, и что-то похожее на слезу пробежало, блистая, вдоль по длинным ее ресницам, как капля дождя, забытая бурей на листке березы, трепеща перекатывается по его краям, куда новый порыв ветра не умчит ее — бог знает куда» (VI, 181). Возможность для их ассоциативного дополнения возрастает. На смену пейзажным зарисовкам, построенным по аналогии с законами классической живописи, приходят жанровые сценки. Но-

²² На то, что стремление к экзотичности представляет собой сознательный прием в работе над повествованием, указывает правка. В черновиках вместо известного варианта было: «Вадим ломал себе руки неподвижный как мраморное изваянье» (VI, 517).

²³ Ср. варианты: «Вместо чистого, прозрачного американского колодца: а. чистого американского колодца б. прозрачного американского колодца» (VI, 497).

²⁴ См., например: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1981. Т. 4. С. 450, 451; примеч. И. С. Чистовой.

установка на визуальный характер образа сохраняется, обогащаясь присущей сценке сюжетностью. Такого рода сдвиг от «природного» к «жанровому» прослеживается даже на уровне банальных сравнений: «Княгиня улыбнулась ему той ничего не выражающей улыбкою, которая разливается на устах танцовщицы, оканчивающей пируэт» (VI, 153).

Наиболее очевидно способность сценки к сюжетопорождению выражена в эпизоде с картиной, изображающей «какую-то испанскую сцену» (VI, 164). Сначала дается довольно подробное описание картины повествователем, а затем — интерпретация ее Печориным. Можно предположить, что этот эпизод имеет метатекстовую функцию. В соответствии со всеми правилами жанровой живописи картина скрывает в себе возможность развертывания истории: «Это была старинная картина, довольно посредственная, но получившая ценность оттого, что краски ее полиняли и лак растрескался. На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином. Он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» (VI, 164–165).

Трактовка, которую предлагает Печорин, может быть в равной степени и применима к изображенной на картине сценке, и служить интерпретацией ситуации, в которой оказались герои романа. Тем самым она полностью вписывается в сюжетное действие, выполняя характерологическую и мотивирующую функции: «...Сюжет ее очень прост, — сказал Печорин, не дожидаясь, чтобы его просили, — здесь изображена женщина, которая оставила и обманула любовника для того, чтобы удобнее обманывать богатого и глупого старика. В эту минуту она, кажется, что-то у него выпрашивает и удерживает бешенство любовника ложными обещаниями. Когда она выманит искусственным поцелуем все, что ей хочется, она сама откроет дверь и будет хладнокровною свидетельницею убийства» (VI, 165).

Однако подробное, детализированное описание картины, создающее яркий визуальный образ, позволяет читателю предложить и свою интерпретацию, не связанную с героями и событиями романа. Таким образом, один повествовательный фрагмент включает в себя несколько вариантов присутствующих в нем (в концентрированном

виде) историй, один из которых представлен читателю, а другие могут быть актуализированы им самим. Развертывание сценки в историю — это своего рода эвристический мысленный эксперимент, прерывающий линейное движение основной сюжетной линии. Вот в этой возможности кратковременного переключения внимания на иной объект, предполагающий креативное к себе отношение, и заключается своего рода избыточность и самодостаточность сценки.

Применительно и к «<Вадиму>», и к «Княгине Лиговской» невозможно говорить о том, что «самодостаточные» элементы образуют некую систему, определяют специфичную для текста повествовательную стратегию и формируют тип мироотношения, явно и последовательно соотносимый с позицией главного героя. Поэтому невозможно рассматривать их, например, в ряду явлений сюжетного параллелизма. Параллелизм «авторской» судьбы и судьбы героя, свойственный романтической поэме и, отчасти, «Евгению Онегину», до некоторой степени присутствует и в ранних лермонтовских романах²⁵. Он проявляется в них прежде всего в близости, даже единстве, идеологической точки зрения и экспрессивной стилистики, определяющей речевое поведение повествователя и главного героя. Напротив, «самодостаточные» повествовательные элементы, о которых идет речь, за счет своего самостоятельного смыслового потенциала как бы разрывают тотальную авторскую субъективность и моноцентрическую структуру романа. Специфика их состоит еще и в том, что в них минимизирован план оценки и интеллектуальной рефлексии, что выводит их за границы той или иной «готовой» идеологической позиции и обеспечивает известную свободу от оценок героев и мотивировок событий нарративного мира. Единицей высказывания в этой смысловой структуре становится «живописный» элемент (свет, цвет, деталь, пластика и т. д.) визуального целого. Это означает переключение на иную модель коммуникации, смену коммуникативной установки и — в конечном счете — смену принципа смыслообразования. Модель вербальной коммуникации, описанная Р. О. Якобсоном²⁶, предполагает, что в отклике адресата на художественное высказывание содержится реакция (согласие, несогласие, приобщение и пр.) на информативное поле, осложняемая присущей такому высказыванию поэтической функцией. Иная коммуникативная природа у высказывания, обладающего подчеркнутой визуальностью. Этот тип высказывания

²⁵ См.: Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 451.

²⁶ См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «против». М., 1975. С. 193–230.

концентрирует внимание адресата, прежде всего, на характере видения, вследствие чего коннотативная реакция (эмоциональный отклик) доминирует над когнитивной — согласием, несогласием и пр. Коммуникативный акцент тем самым сосредоточивается собственно на порождении смысла, так сказать, на креативной способности, а обратная связь предполагает запуск механизма ассоциаций. Безусловно, речь здесь идет о преобладающих для данных типов высказывания тенденциях. Хорошо известны примеры разнообразного смещения базовых акцентов. Но именно в прозе «информативность» традиционно преобладает над «формой». Формальная организация художественной прозы, как правило, скрыта, оперирует единицами сверхфразового уровня, выявление ее требует пристального прочтения²⁷. Принципиально, однако, что и в прозе, как и в поэзии, для конкретного текста формальная организация каждого элемента подчиняется единому принципу построения целого. Особенность ориентированных на визуальность повествовательных элементов в ранней прозе Лермонтова состоит в том, что они имеют отличный от остального текста принцип построения, вследствие чего представляют собой своего рода микротекст в основном тексте. Включение в основную повествовательную ткань текста таких элементов кардинально влияет на его смысловое поле в целом. Такой элемент представляет уже не просто иную, отличную от позиции других субъектов, точку зрения в составе единого повествовательного поля, он представляет прежде всего иной, освобожденный от оценок и функциональных нагрузок, тип мышления, иную природу и логику взаимодействия с миром. В результате в тексте формируется еще одна, отличная от повествователя, героя и других персонажей смысловая позиция, стоящая над нарративным миром романа и даже как бы вне его.

В «Герое нашего времени» многоуровневость смысловой структуры обеспечивается как общим композиционным строением, так и системой мотивов, включенных и в ткань основного сюжетного действия и образующих единый надфабульный и даже надтекстовый пласт, соединяющих роман с остальным творчеством Лермонтова (прежде всего, с лирикой) в единое целое, в результате чего

²⁷ См.: Маркович В. М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 291–302; Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. М., 1998; Васильева И. Э. Стратегия вымысла и проблемы коммуникации: (Повесть А. П. Чехова «Степь») // Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма. СПб., 2008. С. 333–362, и др.

повествование обретает лирико-символическую многозначность²⁸. Наравне с этим сохраняется, хотя и переживает существенные трансформации, принцип смыслообразования, использованный в «<Вадиме>» и «Княгине Лиговской».

«Герой нашего времени» качественно отличается от ранних лермонтовских романов. Наиболее очевидные изменения касаются стиля. Уходит чрезмерная экспрессивность. Становится более разнообразным арсенал риторических средств: помимо классических сравнительных конструкций используются более сложные обороты. Пейзажные зарисовки лишаются статичности и нормативного трехчастного пространственно-колористического решения. На смену ему приходит панорамный, «скользящий» взгляд и преимущественно вертикально организованное пространство: «Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно-вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своею чешуею» (VI, 204).

В плане смыслообразования самые важные изменения связаны с появлением конструкций нового типа, соединяющих в себе «самодостаточные» пейзажные и жанровые элементы первых двух романов. В отличие от «фотографической» техники «застывшего движения» ранней прозы («пляска пылинок», «улыбка танцовщицы, оканчивающей пируэт») в них больше сюжетности, по сравнению со сценкой — сильно разработан пейзажный элемент, не выполняющий уже исключительно роль фона, но выдвигающий в центр внимания своего «персонажа». Они наполнены динамикой и изображаемого мира, и позиции наблюдателя: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу

²⁸ См.: Маркович В. М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени». С. 293.

морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...» (VI, 338).

Вторая часть этой формально сравнительной конструкции уже не просто акцентирует на себе внимание читателя, но приобретает специфичную сюжетную самостоятельность по отношению к основному повествованию. Быстрая смена биографического («...матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами...»), суммарного («...он скупает и томится, как ни мани его тенистая роца, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку...») и детализирующего описаний («...не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-по-малу, отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...») создает эффект сжатой, «пунктирно» обозначенной истории. Открывается возможность интереса к герою этой истории и к его судьбе, независимо от центрального персонажа. В свою очередь, каждая из трех частей данного нарратива может быть развернута в самостоятельную историю, точнее — в неопределенное число возможных историй. Это впечатление создается за счет двух факторов: краткости нарративной информации и наличия визуально-ролевой доминанты в изображаемой ситуации. Очевидно, что оба фактора соответствуют приемам построения текста, характерным для жанровой живописи.

Притягательность жанровой картины во многом обусловлена тем простором для воображения, который открывается перед ее зрителем. Сюжетность и одновременно моментальность изображения провоцируют зрителя на развертывание истории за пределы обозначенного в ней момента. При этом очевидно, что картина задает лишь некий вектор характеров и ситуаций, которые могут быть очень по-разному детализированы. Данное зрителю изображение благодаря своей в буквальном смысле наглядности облегчает и одновременно усиливает притягательность этого процесса. Так и в этом нарративном фрагменте: каждая часть имеет свою ситуативно-ролевую или визуальную определенность. В результате в рамках каждой части краткое, тяготеющее к фотографической моментальности изображаемое время стремится к своего рода компенсации в длительности восприятия. Эта длительность характеризуется не столько протяженностью, сколько насыщенностью и в этом смысле не противостоит краткости изображаемого времени, но подключает к нему другое понимание природы временного выражения. Возможные

развертывания заданной визуально или ситуативно истории тяготеют к одновременности присутствия различных вариантов в процессе восприятия. Одновременность делает нерелевантной их потенциальную протяженность, поскольку протяженность выступает как свойство каждого конкретного варианта, а одновременность характеризует отношения между возможными вариантами и заданным изображением. Последовательность, определяющая протяженность (и изображенную, и нарративную), задает логику представлений, в которой очередность и выбор обладают когнитивным значением, то есть именно характер членения и взаимосотнесенность частей создают представление целого. Одновременность же формирует иной когнитивный опыт. В нем отсутствует какая-либо иерархия и тотальное подчинение части целому. Одновременность не стремится к суммирующему, итоговому представлению, и в этом смысле не являет собой в той или иной степени результирующего высказывания о мире. Скорее, это принцип мироустройства, ощутимый для человеческого опыта, но не доступный для реализации в практике его индивидуального жизненного бытия. Авторитарность физического времени по отношению к человеку проявляется, например, в том, что позволяет ему быть в каждый конкретный момент только в каком-либо конкретном месте и конкретной роли. Словесный текст в рамках сюжетной истории тоже представляет собой последовательность, и хотя он может имитировать и обратное движение времени, и одновременность при помощи различных маркеров, единственная доступная ему форма существования — это зафиксированное, очерёдное расположение частей, реализующееся как временная протяженность в акте чтения. Таким образом, выход в описанной выше повествовательной конструкции за пределы последовательности дает наслаждение пусть и недолгой победой над доступной эмпирическому опыту формой временной авторитарности, но главное — представляет иную смысловую проекцию бытия. В результате возникает не просто текст в тексте, а как бы одновременное присутствие нескольких равнозначимых в смысловом отношении текстов в этом мини-тексте. В свою очередь, данный фрагмент представляет относительно самостоятельное смысловое целое по отношению к сюжетной истории повести «Княжна Мери», которая обладает уже относительной композиционной самостоятельностью по отношению к «Журналу Печорина», а он — по отношению к роману в целом.

Безусловно, данный фрагмент выполняет и функцию характеристики по отношению к Печорину, но не ограничивается

его. Это не смысловое пространство, которое проясняет героя и его историю, а альтернативное смысловое пространство, способное к генерированию различных историй. Принципиальные его качества — незаданность, насыщенность равнозначными вариантами развития заданной ситуации, свобода от логики линейной детерминированности и, в конечном счете — самодостаточность. По отношению к нему и только к нему возникает уникальная для лермонтовского мира сопоставимость героя / повествователя и читателя. Героцентристская конструкция романа, как уже было сказано, открывает путь для слияния читателя и с героем, и с автором романа, и в этом пути есть своя притягательность²⁹. Однако он подразумевает растворение личности читателя в личности героя. Смысловое пространство, возникающее в рамках «самодостаточных» повествовательных элементов, открывает иную возможность. Эти элементы демонстрируют свободную креативную деятельность героя / повествователя, но в равной степени побуждают к такой же креативной деятельности и читателя. Они в лице героя задают ее вектор, а детализация вымысла возможной истории, количество вариантов таких историй, масштаб и сложность открываемого вымыслом мира имеют своим источником личность читателя. В результате читатель получает исключительную возможность остаться самим собой и одновременно осознать это как достоинство, соотносимое с осуществляемой героем/повествователем нарративной свободой. Продемонстрированная в ранних романах способность повествователя концентрировать внимание на избыточных, с точки зрения сюжетной обусловленности, объектах, стремление его к немотивированному включению в свою речь экзотичных образов, интерес к сюжетообразующему потенциалу жанровой сценки могут быть понятны в контексте «Героя нашего времени» как постепенное развитие названного принципа нарративной свободы. В главном лермонтовском романе этот принцип, наравне с героцентризмом, определяет систему повествования в целом. Ее можно представить как взаимоналожение двух повествовательных стратегий. С одной стороны, целый ряд структур — от композиционного строения до системы мотивов — обеспечивают представление о неоднозначности и масштабности личности Печорина. В рамках этой стратегии любой повествовательный элемент, включенный в семантическое поле главного героя, обнаруживает стремление к смысловому расширению.

²⁹ Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака. С. 160

С другой стороны, «самодостаточные» повествовательные элементы, преодолевая героцентризм, предлагают иной тип объекта нарративного внимания и иной тип смыслового взаимодействия с ним. Главное в этой стратегии — создание мощного импульса центробежной по отношению к основному повествованию направленности. Можно предположить, что благодаря этой стратегии возникает эффект кратковременного преодоления диктата нарративного развертывания. Герой / повествователь и стоящий за ними автор как бы на время позволяют себе забыть о цели повествования. И это не просто пример распространенного в литературе того времени приема отступления. И у Пушкина, и у Гоголя отступления представляют собой иную, по отношению к основной линии повествования, точку зрения, но имеющую эту линию в виду, спроецированную на нее. «Самодостаточные» повествовательные элементы предполагают прежде всего отход от основной линии, временное прерывание ее. Они выступают как знак наличия иного интереса, и в этом смысле не столько расширяют, как отступления, смысловое пространство романа, сколько размыкают его. Следуя логике этих элементов, мы можем на время освободиться от поглощенности нарративным миром, оставаясь одновременно собой и не переставая быть читателями романа. Возникает уникальная ситуация присутствия и внутри, и вне одновременно. Таким образом, стремление к осуществлению свободы (в разных смыслах), воплощением которого на уровне изображаемого мира служит Печорин, реализуется на уровне повествования как временное преодоление нарративной детерминированности, как своего рода свобода нарратора и адресата от законов наррации без нарушения конвенции между ними и текстом.