

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

УДК 821.161.1:13
ББК 83.3(2)52:875

МЕТАФИЗИКА ИГРЫ У ЛЕРМОНТОВА

К.Г. ИСУПОВ

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
Наб. реки Мойки, д. 48, г. Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация
E-mail: kgisupov@mail.ru

Исследуется концепт игры в художественном наследии Лермонтова. Предметом анализа являются онтологические основания художественного мира поэта. При этом учтено не только широкое мирозерцательное значение этой мифологемы, накопленное мировым эстетическим опытом, но и специальные акценты, внесенные в нее романтизмом. В центре анализа находится роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и образ главного героя Печорина. Утверждается, что главный герой первого в русской классике философского романа выступает в роли «режиссера» жизненной реальности, причем в эту инициативную режиссуру роковым образом втянуты не только другие герои, но и сам Печорин. Дается анализ мистической интуиции в качестве методологического принципа, присущего метафизике Лермонтова. Проводится сравнительный анализ различных подходов к проблеме антиномичности сознания Лермонтова. Анализируются такие понятия, как поэтическая онтология, символическая реальность, символ и сознание. Рассматривается концепт игры на примере образа Печорина, выступающего орудием злой и демонической воли и оказывающегося жертвой собственной игры с Судьбой.

Ключевые слова: творчество Лермонтова, философия творчества, метафизика игры, романтизм, романтический характер, театральные метафоры, жизненная режиссура, факт и событие, трагедия Рока, демоническая воля, литературная смерть.

GAME'S METAPHYSICS OF LERMONTOV

K.G. ISUPOV

The Herzen State Pedagogical University of Russia
48, Moyka River Emb., St.Petersburg, 191186, Russian Federation
E-mail: kgisupov2015@yandex.ru

The author of this article makes research of game concept in art heritage of Lermontov. The ontological foundations of the poet's artistic world became a subject of the analysis. Not only the wide world contemplation value, saved up by world esthetic experience of this mythologym is considered, but also the special accents introduced in it by romanticism. M. Yu. Lermontov's novel «The Hero of Our Time» and an image of the main character Pechorin are in the center of the analysis. It is claimed that the main character of the first in the Russian classics philosophical novel acts as «director» of vital reality, and in this initiative direction in a fatal way not only other heroes are involved, but also Pechorin. Mystical intuition as a methodological principle, inherent Lermontov's metaphysics is analyzed. The aspects and the specificity of Lermontov's understanding of mystical intuition are revealed. A comparative analysis of different approaches to the problem

of antinomy of consciousness of Lermontov is given. Such notions as concepts of poetic ontology, symbolical reality, symbol and consciousness are analysed. The concept of game on the example of Pechorin's character is considered. He occurs the tool of evil and demonic will and the victim of own game with Destiny.

Key words: *Lermontov's creative work, philosophy of creativity, game's metaphysics, romanticism, romantic character, theatrical metaphors, game with Destiny, vital direction, the fact and an event, the tragedy of Fate, demonic will of the hero, literary death.*

Наша задача – прояснить кардинальные черты метафизики М.Ю. Лермонтова в связи с философией его творчества. Начнем с понятия «игра с Судьбой»; с ним мы встречаемся уже в одном из ранних произведений Лермонтова – в стихотворении «1831-го, июня 11 дня». Здесь предъявлен не только основной тематический круг всего дальнейшего творчества поэта, но и обозначена акцентуация понятия «судьбы». В 23-й строфе этого стихотворения дан предварительный «автопортрет» героя будущего произведения Лермонтова, ставшего в русской классике образцом философского романа, – Печорина. Разговор об «игре с Судьбой» мы будем вести именно в том широком мирозерцательном контексте, который и акцентирован в романе «Герой нашего времени» (1838–1840).

Личнобиографическая акцентуация Судьбы у Лермонтова возникает на асимметрии ожидания и результата. Рано уяснив для себя онтологический дискомфорт своей исторической реальности и свое крайне неудобное место в зазоре между возможным и сужденным, Лермонтов предался своей основной теме в форме вечного вопроса: «Как же так получилось, что ему одному на этом пире жизни не нашлось места?».

У авторов, для которых эссе Мережковского («Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», 1909) было не только конъюнктурной попыткой завербовать классика в ряды инициаторов «нового религиозного сознания», мы найдем точную аргументацию позиции Лермонтова как первого поэта-метафизика, обладавшего даром общения с мировыми духовными сущностями в полной развертке аксиологической шкалы: от благодатных до демонических. Видимо, в рамках метаязыка описания романической картины мира существует ряд категорий, в семантическом поле которых метафизический опыт поддается адекватному осмыслению. Одной из таких категорий является понятие «Судьба»¹.

Игровое измерение Бытия романтизму было знакомо давно. Старинные метафоры *мир=сцена*, *жизнь=игра* вновь становятся актуальными, как только

¹ См.: Виноградов В.В. Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы // Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 176–203 [1]; Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука, 1990. 335 с. [2]; Дасько А.А. Семантические особенности лексикона простых пасьянсов // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М.: Наука, 2006. С. 153–167 [3]; Красикова Е.В. Концепт судьбы в космологии М.Ю. Лермонтова // Вестник Московского университета. Сер. 7: Филология. 2004. № 4. С. 94–99[4]; Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1841. М.: Наука, 1964. С. 276–282 [5].

девальвируется ценностный статус события. Здесь полезно разделить *факт* и *событие*. Факт – это простейшая наличность повседневной действительности, не вписанная в каузальный ряд, это жизни «пестрый сор» (Пушкин). Но факт, развившийся до способности детерминировать другие факты, начинает бытийствовать в сложных архитектониках Бытия, он теперь есть событие в ранге и в функции со-бытия. Событие – это факт, уличенный в смысле. Факт ничего не обличает и ни за что не отвечает, он всего лишь случайный элемент быстрой и мелкой жизни, частица броуновского движения. Он лишен семиотической природы. Но как только в нем, в этом бестолковом и ни к чему не отнесенном факте событие «опрозрачивается», обнаруживая себя, мы наблюдаем онтологический метаморфоз, или, точнее, преформацию факта в событие. Иначе говоря, как только факт обогащается значением и преобразуется в событие, само это значение события становится событием значения.

Главный герой романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» Печорин сознает свою повседневность как бессобытийную. Перед ним мельтешат ничтожные факты ничтожных происшествий, в которых ничто не акцентирует его внимания; этим и объясняется его холодность к старому сотоварищу по военной службе Максиму Максимычу. Только волевым усилием самого героя события призываются к Бытию, начинают бытийствовать и со-бытийствовать. События эгоцентрически генерируются не изнутри эмпирической причастности к динамическому плану бытия, а в плане «игры в жизнь»; они маркируются театральными метафорами. Так, в стихотворении «Не верь себе» (1839) встречаем: «Взгляни: перед тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной; <...> / Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, / С своим напевом заученным, / Как разрумяненный трагический актер, / Махающий мечом картонным...» [6, с. 54].

Образы людей-игроков, людей-игрушек и людей-кукол связаны у Лермонтова с семантическими гнездами таких комплексов, как *игра судьбы*, *мир-сцена* и прочими². Но, замыкая на себя факты несущественной и мелкой жизни, герой мнимо «событирует» ее, сгущая эмпирию повседневного, оплотняя и уплотняя ее столь энергично, что она, эта эмпирия, и впрямь преобразуется во «всамделишную» для тех, кто не играет в придуманную жизнь, а просто живет в ее прозаической обыкновенности. В дурном своем пределе выдуманная Печориным жизнь оборачивается катастрофой или гибелью для тех, кто трагически вовлечен в нее, коль скоро в игре с судьбой обычная и безусловная жизнь перестает быть самоочевидной и становится условной («честные контрабандисты», Бэла, Грушницкий, Вулич).

Печоринский вуайеризм (отмеченный В. Набоковым) вносит сумятицу в чужие жизни, деформирует их фабульное спокойствие и перемещает в некую странную область – между игрой и жизнью, благодаря чему отблески

² См.: Ефимов А.А. Игровое начало в прозе М.Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2009. 17 с. [7]; Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: ВГУ, 2004. 285 с. [8].

релятивно устроенной игры ложатся на жизни людей, втянутых в орбиту Печорина. Отметим: подглядывания и подслушивания мотивированы героем как уступки Судьбы, позволяющие ему эстетически конструировать судьбы других – вплоть до хладнокровно продуманного убийства на дуэли: «Судьба вторично доставила мне случай подслушать разговор, который должен был решить его участь» [9, с. 113]. Этимологически сродненные слова *случай* и *участь* снимают оппозицию случайного (дискретного и непредсказуемого) и детерминированного (неотвратимого и линейно опричиненного) в плане волевых инициатив героя.

Когда исчерпывается и для него очередной спектакль, игра кончается, все возвращается к своей одиозной серьезности, но не в рамках жизни, а в рамках самосознания и на фоне подернутого скукой легкого сожаления: увидев «между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого», Печорин «невольно закрыл глаза»³. Герой романа редко покидает рамки игры; чуть ли не единственный случай – когда в пяти верстах от Ессентуков он подле павшего от бешеной скачки коня «упал на мокрую траву и как ребенок заплакал»⁴.

Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором – догадываться о своем уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго. Вспомним две ключевые реплики, почти исчерпывающие рефлексия героя по поводу личной судьбы. Вот первая: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?...» [9, с. 98]. А вот вторая: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?... А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения ... » [9, с. 117]. В первой реплике подчеркнута подневольность поступков («невольно ... разыгрывал ... роль»), и если мы будем мыслить Печорина в предложенной им театральной терминологии, то невольно возникнет мысль о трагической вине героя. Во второй реплике в специально античном контексте определяется содержание трагического: это не перипетии от счастья к несчастью (по Аристотелю) и даже не гибель, а главная в жизни ошибка, фундирующая всю совокупность личных катастроф и конечный вывод: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, / Такая пустая и глупая шутка» («И скучно и грустно...», 1836). Эту главную ошибку, обращающую всё личное биографическое в сплошную неудачу, а Божий замысел о мире – в насмешку, можно определить как неугаданность Судьбы. Герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе

³ См.: Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 4. С. 126 [9].

⁴ Там же. С. 129.

цепочки немотивированной событийности; случайное же в этой цепочке выглядит как экспромт героя-«режиссера». Но в результате, оказавшись в плену сочиненных и разыгранных на сцене жизни сюжетов, герой-«актер», заменяя реальную эмпирическую причинность условно-игровой каузальностью, «невольно», с акцентом на «трагическую вину» обращает эту условную каузальность в безусловную, т.е. в судьбоносную.

«Игра с Судьбой» – игра, в которой на деле нет ничего игрового, она осерьезнивается, опричинивается в правила эмпирической и неумолимо серьезной реальности. Это момент перехода игры из сферы прекрасной бесполезности, эстетической «незаинтересованности» и «целесообразности без цели» (Кант) в область необратимо-трагического. На этом этапе романтический тип игры выявляет свой иронический характер, откуда уже полшага остается до реальных трагедий в личных судьбах писателей сентименталистского и романтического направлений: помешательство (не обязательно «творческое безумие»), суицид и гибель подстерегают авторов и их героев – инициаторов игры с Судьбой – у врат отчаяния. В игре со смертью Вулич, выигрывая, проигрывает; в жутковатой этой фабуле Печорин то оракул, то свидетель, и вся она маркирована концептами (*карточной*) игры, *предопределения* и *Судьбы*:

«– Вы счастливы в игре, – сказал я Вуличу...

– В первый раз отроду, – отвечал он, самодовольно улыбаясь, – это лучше банка и штосса.

– Зато немножко опаснее.

– А что? вы начали верить предопределению?

– Верю, только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» [9, с. 137].

Предсмертная реплика Вулича («Он прав!») поставлена в симметрию печоринской: «Я предсказал невольно бедному его судьбу» [9, с. 140]. Отметим: опять «невольно» Печорин полагает, что если этот мир – насмешка, маскарад и розыгрыш, то эти его атрибуты должны прямо или косвенно проецироваться из горнего в дальнее, т.е. в обыденность, повседневность, в бытовое сознание. Интенция на игру дает человеку шанс на самореализацию в векторе свободы, ибо игра и есть форма свободы, а свобода есть суть игры как творческого поведения. В высшем онтологическом смысле концепт мировой игры как вселенской свободы явлен религиозному сознанию в образе Софии-Премудрости, играющей «пред лицом Господа» (*Кн. пр. Сол* 27–31). В этом смысле лукавой креативности мира как игры противостоит мудрая зиждательность игры как демиургии, творчества и воздвиженья нового.

Беда героев Лермонтова в том, что они не в состоянии (или не успевают) выбрать между ценностными полюсами *игры* – они не хотят оставаться ни в состоянии непродуктивного злоторчества, ни в топосе непрерывного креатива. Им (Демону и Печорину) нужно все сразу и немедленно, чтобы пережить процедуры игровых инициаций и убедиться в правоте обоих суждений: «мир есть игра» и «игра есть целый мир». Если бы это им удалось, последняя глубина отворачивания к Бытию, т.е. онтоидиосинкразия, стала бы начальной точкой возвратного движения к вечно играющему Творцу, к пляшущей Софии и к мировой радости

непрерывно ликующего в своей вечной игре Универсума. Но Печорину и этого не дано. Он остается в вечном онтологическом зазоре между игровой условностью и безусловной каузальностью Судьбы, т.е. в ситуации, непригодной для жизни. Игра с Судьбой не приносит Печорину радости. В герое нет, как следовало бы ожидать от романтического характера, креативного восторга и душевной удовлетворенности. Он, рассчитав свою партию, знает результат, и ему заведомо скучно от того. *Скука* (= *хандра*) здесь – эрзац *мировой скорби*; это того рода внутреннее состояние, что коррелятивно внешнему – немочи и дряхлению («собачьей старости», как прямодушно выразился С.П. Шевырев).

Чтобы встать над Судьбой (тотально-необоримой силой), надо самому стать судьбой (для кого-то). Печорин в рамках своей онтологической компетенции сознательно избирает демоническую роль режиссера фабул чужих жизней («роль топора в руках судьбы»⁵), что ставит под сомнение снятие с себя трагической вины. Так, Грушницкий «напоролся на свой рок и убит ... и рок этот – сам Печорин», – пишет Пумпянский⁶. Печорин говорит о себе: «Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежности, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться» [9, с. 117].

Следует с осторожностью вслушиваться в исповедальные самохарактеристики Печорина: в них нет ценностной точки. Сквозь эпатирующие афоризмы (например, о дружбе, в которой «один всегда раб другого») сквозит жалкая улыбка отвергнутого от пира жизни. Есть ряд суждений, предъявленных читателю для апофатического опознания, т.е. для инверсивного вспять-чтения. Апофатический режим понимания – это понимание тезиса «от противного». Именно так, как читают арабские манускрипты (справа налево), В. Розанов советовал читать первое «Философическое письмо» Чаадаева: от конца к началу. Утопии А. Платонова читаются как антиутопии. Подобным образом, если следовать инициатору апофатики Дионисию Ареопагиту, для Лермонтова герой его времени не есть то-то и то-то, а также не есть то-то и то-то, потому что он есть все это вместе взятое и нечто сверх того.

Лермонтов – основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики, в полномочиях которой есть и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие). Романтический характер способен к развитию в обе стороны ценностной шкалы – от положительной точки благодатных поступков до отрицательного предела активного демонизма. Поскольку Мировое Зло несравненно многообразнее, ярче и интереснее всех манифестаций Мирового Добра, герой лермонтовского времени в качестве основной модели поведения выбрал негативную инспирацию поступка и провокативное вовлечение чужих жизней в зону губи-

⁵ См.: Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. С. 117.

⁶ См.: Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 645–646 [10].

тельной для них «авторской режиссуры». Начинается все как игра-забава (флирт с Мэри), а заканчивается, когда герой, играя, заигрывается в игре с Судьбой. С этого момента вся событийная фактура повествования обретает вторые и третьи планы, а прямые номинации и адекватные предмету высказывания искажаются и релятивизируются; слова описывают не то, что есть, а то, чего нет или мнится. Герой, быть может, и рад бы сказать о себе жизнеутверждающее «да», но его не к кому адресовать. Поэтому, поскольку молчать он тоже не желает, он говорит «да=нет» в надежде на инверсивное понимание его цинических реплик. Чуждый завершению и овнешняющему оформлению, романтический герой боится признания и любви, хотя именно этого и жаждет его одинокая душа. Для любого встречного Эроса у него заранее готово упреждающее равнодушие, оно рождено мизантропией и тотальным недоверием к теплоте сердечной приязни: в этом бесповоротно остывшем мире царит адский холод вселенского недоверия.

Смотреть «на страдания и радости других людей только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы»⁷, обречено паразитарное сознание мизантропа-одиночки. Лермонтов выстроил для своего героя удивительный мир без ближнего, без Другого, без Эроса, т.е. некий негативный Универсум, вся онтология которого – даже не зеркальная, а попросту – ничто.

Невозможное сочетание волюнтаристской рациональной поэтики условно существующего мира и негативной психологии романтически мятежной души могло привести только к такому герою, которому не суждено воплотиться. Два человека, не сговариваясь, сказали о жажде и невозможности воплощения печоринской души: подводя итоги по поэмам Лермонтова 1828–1832 гг., Л.В. Пумпянский увидел в них «приступ к созданию религии воплощения»⁸; нечто близкое сказал и В.Н. Ильин⁹.

В мире Печорина нет Другого, в этом главный пробел в сопутствующих его жизни обстоятельствах и основа негативной мотивики его поведения. Поэтому все персоналистское обслуживание «я» берет на себя тот арсенал классического романтизма, которым снабжена поэтика двойничества. В исповедальном самоописании Печорина о живущих в нем двойниках сказано достаточно ясно, что Первый – субъект действия и объект суда Второго. Над ними находится Третий – автор в роли свидетеля расщепления «я» героя. Коль скоро рядом с Первым, затеявшим игру с Судьбой, неотрывно соприсутствует, не вмешиваясь в происходящее, Второй в инстанции судьи (совести), а над обоими властвует Третий=Автор, утративший первоначальную «андрогинность» (ее расхитили два «я» Печорина), то над всеми тремя (над «Печориным-первым», «Печориным-вторым»

⁷ См.: Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. С. 91.

⁸ См.: Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. С. 604.

⁹ «Жизнь Лермонтова, этот краткий и печальный поэтический мартиролог, есть лютое страдание от насильственного воплощения своего духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорее развоплотиться и уйти» [11, с. 349].

и «Лермонтовым») находится Читатель, со-временный Автору и пост-временный ему. Читатель призван оценить управляющую всем этим театром режиссуру Рока с его безразличием к онтологической разнице условно-художественного и историко-биографического.

Ситуация усложняется тем, что помимо двойников-интровертов (два Печориных) роман насыщен двойниками-экстравертами; они образуют коррелятивные пары: *Печорин / Грушницкий*, *Печорин / Вернер*, *Печорин / Вулич* и т.п., что усложняет принципы игры с судьбой в романе.

Весьма проникательно М.М. Бахтин писал в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-е гг.) о двух типах построения характера – классическом и романтическом, он использует мифологему судьбы в качестве ключевой константы: «Для первого типа построения характера основой является художественная ценность *судьбы*. <...> Судьба – это всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни. <...> Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена ее жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и пр., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, т.е. определенность своего бытия, своего лика в бытии. Судьба – это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь» [12, с. 235].

Печорин принадлежал к тому типу людей, которые не доверяют однозначной телеологии. Их не устраивает привычная для всех детерминистская схема: *причина* → *следствие*. Причина может быть любой, а следствия дробятся и умножаются. Событийная режиссура Печорина предполагает технологию альтернативной детерминации. Усилием упреждающей события воли герой насильственно вносит в порядок Бытия сюжетобразующие энергии личной онтологической прихоти по модели «все будет так, как я хочу!» (предчувствие мифотворческой демиургии символистов).

Поступки Печорина неожиданны для него самого. «Обстоятельственные» декорации предстоящего события создаются не им, но его Судьбой. Зато в рамках «сцены» герой свободен в выборе так или иначе выстроить сюжет, который, когда выбор состоялся, становится этически не отменяемым, т.е. роковым и для него, и для «персонажей» изобретенной им интриги. В онтологическом смысле процедура свершения поступка выглядит так: из реального событийного ряда изымается фрагмент действительности, в него внедряется механизм множественных детерминаций, который «снимает» (в гегелевском смысле) угрюмую каузальность и нудящую необходимость как мира имманентного, посюстороннего, отяжеленного материальной причинностью, так и мира трансцендентного, руководимого Провидением. Поскольку, согласно христианской телеологии, между личной волей и Промыслом обретается узкий люфт – топос свободного целеполагания, что делает возможным соработничество Бога и человека в творчестве Истории (синэргия), постольку в этот топос могут вместиться сценариумы наджизненных инициатив Печорина. Мы говорим «наджизненных», но не «вне-жизненных», коль скоро они задуманы в сфере игро-

вой (т.е. условной) инсценировки. Но, сбываясь здесь-и-теперь, поступки героя, становясь судьбоносными для него и других, неотвратимо вплетаются в орнаменты общей жизни и предваряют негативные деформации в биографических фабулах всех других, вовлеченных в сценарии.

Такой мир либо отодвигается героем на дистанцию ни к чему не обязывающего любопытства («И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?*» [9, с. 60–61]), либо ложно (и также – «сценически») героизируется на фоне «театральных» амбиций героя («Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества иль гибели моей» («К***» («Мы случайно сведены судьбою...»), 1832 [13, с. 427])).

Но и та мера зрительского сочувствия, на какую способен Печорин, до катарсиса никогда не доходит. Лишена катарсиса и кончина Печорина: она так же литературна, как и все житие его («Печорин, возвращаясь из Персии, умер»¹⁰. Не в этом ли исток внутренней трагедии героя? Герой лишает себя трагического катарсиса, сублимируя его в иронию, самоиронию и мизантропию.

В Печорине, в его воле, таятся огромные запасы творческой энергии, побуждающей его к онтологическим инициативам; беда в том, что на выходе этих фантазмов в жизнь они умельчаются в ценностно ничтожные результаты. Лермонтов последовательно ничтожит и дезавуирует поступательные стратегии своего героя на фоне еще более ничтожной повседневности. Лермонтов пытается метафизическими аргументами оправдать своего героя, ссылаясь на классическую традицию. Знаменательна аллюзия в «Журнале Печорина»: «Идеи – создания органические, сказал кто-то: их рождение уже дает им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует» [9, с. 92].

Герой «нашего времени» не героичен – таков авторский аксиологический диагноз Печорину (посмертный, а потому интонационно хладнокровный, если не нейтральный). Отсюда же и противоречивое самовосприятие Печорина: он 1) гений онтологических разверток и 2) профан относительно вне его воли результирующей живой жизни, в которой он теперь оказывается лишним в самом прямом смысле.

Лермонтов и его герой живут в мире, пораженном безволием; диагноз, поставленный поэтом современности в «Думе», повторен почти дословно прозой в романе. Социальной анемии противостоит герой, с фаустианским энтузиазмом перекраивающий фабулы жизни в сюжетику личного-волевого поступания. Но энтузиазм Печорина подпитывается источниками темных, деструктивных сил, а попросту – Мировым Злом. Герой вовлечен в эскалацию злого, и этому процессу он отдается не без сладострастия. В «Журнале Печорина» читаем: «Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности; идеи – создания органические...» [9, с. 92]). Печорин вольно или невольно усиливает имманентную

¹⁰ См.: Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. С. 50.

миру некротическую агрессию Мирового Зла, становясь его орудием, «Судьбой». Обычные (для героя) поступки обращаются в магию поступания и воли, превращая его в марионетку собственных намерений.

Список литературы

1. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 176–203.
2. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука, 1990. 335 с.
3. Дасько А.А. Семантические особенности лексикона простых пасьянсов // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М.: Наука, 2006. С. 153–167.
4. Красикова Е.В. Концепт судьбы в космологии М.Ю. Лермонтова // Вестник Московского университета. Сер. 7: Филология. 2004. № 4. С. 94–99.
5. Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1841. М.: Наука, 1964. С. 276–282.
6. Лермонтов М.Ю. Не верь себе // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 1. С. 54.
7. Ефимов А.А. Игровое начало в прозе М.Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2009. 17 с.
8. Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: ВГУ, 2004. 285 с.
9. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 4. С. 7–142.
10. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. 864 с.
11. Ильин В.Н. Тайновидение у Пушкина и Лермонтова (1962) // Ильин В.Н. Пожар миров. Избранные статьи из журнала «Возрождение». М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 323–349.
12. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. С. 69–264.
13. Лермонтов М.Ю. «К***» («Мы случайно сведены судьбою...») // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 1. С. 427.

References

1. Vinogradov, V.V. *Izbrannyye trudy. O yazyke khudozhestvennoy prozy* [Chosen Works. About Language of Art Prose], Moscow: Nauka, 1980, pp. 176–203.
2. Goran, V.P. *Drevnegrecheskaya mifologema sud'by* [Ancient Greek Mytheme of Destiny], Novosibirsk: Nauka, 1990. 335 p.
3. Das'ko, A.A. Semanticheskie osobennosti leksikona prostykh pas'yansov [Semantic Features of Simple Solitaires Lexicon], in *Logicheskyy analiz yazyka. Kontseptual'nye polya igry* [Logical Analysis of Language. Conceptual Fields of Game], Moscow: Nauka, 2006, pp. 153–167.
4. Krasikova, E.V. Kontsept sud'by v kosmologii M.Yu. Lermontova [Destiny Concept in M. Yu. Lermontov's Cosmology], in *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filologiya*, 2004, no. 4, pp. 94–99.
5. Levin, V. Ob istinnom smysle monologa Pechorina [About True Sense of Pechorin's Monologue], in *Tvorchestvo M.Yu. Lermontova. 150 let so dnya rozhdeniya. 1814–1841* [M. Yu. Lermontov's creativity. 150 years since birth. 1814–1841], Moscow: Nauka, 1964, pp. 276–282.
6. Lermontov, M. Yu. Ne ver' sebe ... [Don't trust yourself ...], in Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 1* [Collected Works in 4 vol., vol. 1], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975, p. 54.
7. Efimov, A.A. *Igrovoe nachalo v proze M.Yu. Lermontova*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [The Game Beginning in M. Yu. Lermontov's Prose. Abstract cand. of philol. diss.], Taganrog, 2009. 17 p.

8. Savinkov, S.V. *Tvorcheskaya logika Lermontova* [Creative Logic of Lermontov], Voronezh: VGU, 2004. 285 p.
9. Lermontov, M. Yu. Geroy nashego vremeni [Hero of Our Time], in Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 4* [Collected Works in 4 vol., vol. 4], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1976, pp. 7–142.
10. Pumpyanskiy, L.V. *Klassicheskaya traditsiya. Sobranie trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition. Collected of Works on Stories of the Russian Literature], Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. 864 p.
11. Il'in, V.N. *Taynovidenie u Pushkina i Lermontova (1962)* [Pushkin and Lermontov mystics], in Il'in, V.N. *Pozhar mirov. Izbrannye stat'i iz zhurnala «Vozrozhdenie»* [Fire of the Worlds. The Chosen Articles from the Vozrozhdeniye Magazine], Moscow: Progress-Traditsiya, 2010, pp. 323–248.
12. Bakhtin, M.M. Avtor i geroi v esteticheskoy deyatel'nosti [The Author and the Hero in Aesthetic Activity], in *Sobranie sochineniy, t. 1* [Collected works, vol. 1], Moscow: Russkie slovari, 2003, pp. 69–264.
13. Lermontov, M. Yu. «К***» («My sluchaino svedeny sud'boyu») [«То***» («We are fortuitously connected by destiny...»)], in Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 1* [Collected Works in 4 vol., vol. 1], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975, p. 427.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2)5

ЛЕРМОНТОВ И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ: «ДУХ ГОТИКИ» И ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ¹

С.Д. ТИТАРЕНКО

Санкт-Петербургский государственный университет
Университетская набережная, д. 11, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
E-mail: svetit52@yandex.ru

Рассматривается малоизученный аспект творчества Лермонтова. Раскрывается значение готической традиции как одного из кодов его романтической поэзии. Доказывается, что под влиянием поэтики готического романа и традиций предромантической литературы в системе романтизма Лермонтова возник интерес к сверхличностному и мистическому началу внутренней жизни поэта-пророка, возникли образы бесконечного пространства и иного мира, сюжеты перехода за границы реальности, инфернальные образы пейзажа и демонических двойников, ставшие важной составляющей метафизики сознания Лермонтова. Выделяются мотивы и образы, оказавшие влияние на формирование мифопоэтического универсума Лермонтова. Обосновывается проблема эстетизации зла, поставленная в русской религиозной философии начала XX века, как одна из проблем романтической поэзии Лермонтова. Рассматриваются истоки этого явления, которые теоретики символизма связывали с родословной поэта и влиянием мистической литературной традиции. Анализируются теоретические и литературно-критические статьи и поэзия В.С. Соловьёва, Д.С. Мережковского, А.А. Блока, Андрея Белого, К.Д. Бальмонта,

¹ Статья выполнена в рамках научно-исследовательского проекта при финансовой поддержке фонда РГНФ (проект № 15-34-11047).