

АВТОРСКОЕ “Я” В РОМАНЕ  
«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Такаси КИМУРА

1

Написав роман «Герой нашего времени», Лермонтов одним скачком достиг качественно нового уровня в своем прозаическом творчестве. Анализ причин незавершенности предыдущих двух прозаических произведений «Вадим» и «Княгиня Лиговская», а также существенных различий между ними и «Героем нашего времени», дал бы возможность выяснить, в чем заключается историко-литературная новизна последнего, над которой автор так усердно работал, и которой, на первый взгляд, так легко добился. Литературоведческий анализ этого рода можно и нужно провести по всем компонентам структуры романа. А я хочу остановиться в этом сообщении на проблемах, касающихся манеры повествования в романе «Герой нашего времени». Как мне кажется, открытия Лермонтова в этой области следует причислить к важнейшим для развития новой русской литературы.

В этом композиционно сложном романе отсутствует авторское “я” как таковое. Оно скрывается за кулисами, а на сцене один за другим выступают в качестве повествователя или рассказчика от первого лица три разных героя. К тому же, нарочно инверсирован в целом и переплетен частично временной порядок между отдельными, опять-таки нарочно раздробленными во фрагменты событиями и эпизодами, и им придан вид рассказа “из вторых рук” или чужого дневника. В феноменальном аспекте это напоминает современную, порой кризисную, тенденцию в жанре романа, которая называется «роман без автора»<sup>1)</sup>.

По мере развития общественных и гуманитарных наук, которые теперь чаще задают все более сложные вопросы, чем отвечают на них, а также в связи с ускоренным обострением социальных проблем и усложнением человеческих отношений в теперешнем обществе, у писателей все быстрее накапливаются злободневные темы, вскрывающие острые противоречия, которые писатель в одиночку разрешить не в состоянии. Поэтому в современной литературной ситуации уже слишком очевидна несостоятельность автора, как “всеведущего и всемогущего существа” по отношению к своим героям. Если говорить утрированно, писатель сегодня не до вмешательства в дела своих героев, они теперь не в силах указывать и подсказывать правильный выход из каждого конкретного затруднения мучающимся, колеблющимся, не знающим своего дела героям. И в лучшем случае, дело писателей — правильно поставить вопрос, пусть сами они и не могут ответить на него.

В незаконченном романе «Княгиня Лиговская» авторское “я”, почти все время находясь в трех-четыре шагах от главного героя Жоржа Печорина, очень подробно повествует о нем, вникая в самые незначительные изменения, которые происходят в глубине души героя, и которых сам Печорин не замечает. Нередко этот заносчивый повествователь своевольно скрывает от нас некоторых персонажей романа и отвлекает наше внимание в сторону ради своих удобств. Авторское “я” в «Княгине Лиговской» знает все, что касается героев этого романа и их судеб. Вопреки своей осведомленности, это “я” притворяется таким же обычным человеком, принадлежащим светскому обществу, как и прочие герои. Но в конце концов, кто же скрывается под именем рассказчика — совершенно неизвестно.

Предисловие ко второму изданию «Героя нашего времени» является манифестом нового творческого принципа. Лермонтов уже бросил «гордую мечту сделаться исправителем людских пороков»<sup>2)</sup>. Он тщательно осмотрел “современного человека” и указал его болезнь, но считает не своим делом предлагать, «как

ее излечить». Возможно, что в этом признании самого Лермонтова повинны цензурные соображения, которые и заставили автора молчать о ему известных лечебных методах. Но и для того, чтобы доказать такое, по-моему, мало вероятное, предположение, все равно придется проанализировать трудно уловимое авторское “я”.

Трудность анализа авторского “я” характерна для любого “полифонического” романа, где авторский “голос” растворен в “голосах” самых разнообразных героев, подчас резко противоречащих друг другу. Г. М. Фридендер замечает в «Герое нашего времени» тенденцию «к своеобразному социально-психологическому полифонизму», которая «определилась в русской литературе до Достоевского»<sup>3)</sup>. Однако, он считает, что в этом романе «вопреки взглядам Бахтина, подобное полифоническое построение образа» «не вело к отказу от выявления писателем своей позиции»<sup>4)</sup>. По мнению Г. М. Фридендера, голос Лермонтова не диффундирован, а прочно фиксируется в отдельных составных частях романа, так что при обобщении этих «отголосков авторского голоса» возможно восстановить единство авторского “я”, иными словами, “идентифицировать автора”. Он пишет: «Точка зрения автора на Печорина шире и точки зрения рассказчика-офицера, и Максима Максимыча, и самого Печорина. Но в то же время, во-первых, и в словах издателя «Журнала Печорина», и в рассказе Максима Максимыча, и в дневнике Печорина есть явные и неоспоримые отголоски авторского голоса, авторского слова, авторской точки зрения. А во-вторых, хотя точка зрения автора на героя и шире точки зрения отдельных персонажей, она не безразлична к ним, так как включает их в себя, обнимает их, строится из них как из определенных своих составных элементов»<sup>5)</sup>. Это, как нам кажется, подлежит сомнению. Мы не отрицаем того, что Лермонтов выявляет свои прочные и глубокие убеждения относительно некоторых современных ему проблем, на чем далее остановимся и в этом сообщении. Однако, как многие читатели и исследователи отмечают, этот роман оставляет после

прочтения чувство какой-то недоговоренности, загадочности, которое обязательно требует от читателей серьезного раздумья. Мы считаем, что загадочность эта не случайна и ее источником является, в конечном счете, отсутствие “идентичности автора”. В статье «Авантюра господина Голядкина» К. Накамура высказывает меткое замечание по поводу внутреннего состояния Лермонтова как автора романа о Печорине: «Сколько бы раз я ни читал «Героя нашего времени», всегда ощущаю что-то трудно уловимое, нечто вроде психического темного места. Быть может, это отражение того неопределенного чувства, которое владело самим автором, Лермонтовым?»<sup>6)</sup> Я с ним согласен.

В известном споре вокруг метода романа «Герой нашего времени» момент “загадочности” казался сторонникам романтизма сильным доводом для оправдания своей позиции. Например, К. Н. Григорьян в решительном тоне спрашивает; «С каких это пор «загадочность», «таинственность», «недоговоренность» стали признаками «реалистического метода типизации»?»<sup>7)</sup> Мне не совсем ясно, какое значение имеет классификация отдельных художественных произведений по тем или иным признакам романтизма или реализма. По нашему мнению, столь масштабную категорию, как метод, эффективнее и полезнее применять к определению литературных явлений в широком историко-литературном смысле. А для каждого конкретного произведения, — это не что иное, как стрельба из пушек по воробьям. Дело не в том, является ли “загадочность” признаком романтизма или реализма, а в том, откуда она, и какую функцию она выполняет в романе.

Само собой разумеется, что авторское “я” неизбежно проступает в образах действующих лиц, описаниях пейзажа, незаметных деталях, неожиданных эпизодах и т. д., но методика экстракционного анализа очень сложна. Как это ни парадоксально, но чтобы найти в каждой части романа авторское “я”, надо заранее иметь общее представление о нем. Получается замкнутый круг. Однако, нам на счастье, Лермонтов непосредственно показы-

1980. 6 Авторское “я” в романе «Герои нашего времени» (Кимур) 137 (137) вает свое лицо в «Предисловии» ко второму изданию романа. Кроме того, сама логика циклизации повестей и рассказов является прямым выражением мысли автора. На проблемах авторской позиции, выраженной в «Предисловии», мы остановимся немного дальше, а сейчас коротко рассмотрим логику циклизации в романе «Герои нашего времени».

## 2

Прежде всего надо отметить, что в романе существует, говоря условно, три фазы, на которых эта логика выявляется, а именно: фаза А, которая относится ко временному порядку написания отдельных частей; фаза В, которая относится к фабуле, т. е. фаза последовательности изображаемых событий; фаза С, которая относится к сюжету, т. е. фаза действительного расположения составных компонентов. Событийная последовательность имеет менее важное значение, поэтому в данном случае можно игнорировать фазу В. Без особого исследовательского подхода читатели обычно не ощущают причинно-следственных связей во временном порядке между более или менее самостоятельными повестями и рассказами, образующими цикл произведений. Это не случайно. «История души» Печорина в романе уже развита до критического момента, а Лермонтов хотел показать эту кризисную внутреннюю ситуацию в разных аспектах и ракурсах. Предыдущая эволюция его души уходит на задний план. Издатель «Журнала Печорина» пишет в своем предисловии: «Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я не сумею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам» (VI, 249). В словах «по многим важным причинам», может быть, подразумевается что-то политико-идеологическое, но не только. С точки зрения художественности, изображение жизни юного Печорина в Петербурге есть не что иное, как «нравоучение в конце басни».

События, изображенные в двух повестях и трех рассказах относятся к последнему этапу развития «истории души» Печорина. При более тщательном анализе образа Печорина событийная последовательность между ними, может быть, станет предметом особого внимания. А мы пока оставим фазу В.

Что касается фазы А, то здесь главным, по-моему, является вопрос о времени написания «Тамани». Мы не станем здесь подробно останавливаться на этом вопросе, потому что, во-первых, этого не позволяет регламент, а во-вторых, я уже рассмотрел этот вопрос в своей статье год назад.<sup>8)</sup> Итак, сразу перейдем к выводу. Я считаю, что вопреки резкой критике Э. Герштейн против гипотезы Эйхенбаума<sup>9)</sup> следует, все-таки, отнести «Тамань» к самому первому произведению из всех повестей и рассказов, составляющих роман.

Этот факт важен при установлении момента резкого изменения повествовательной манеры в прозе Лермонтова. Незадолго до написания «Тамани», которая стала непосредственным толчком к повествованию “без вмешательства автора” Лермонтов еще не был свободен от такой повествовательной манеры, для которой характерна следующая цитата: «Я хочу рассказать вам историю женщины, которую вы все видели и которую никто из вас не знал.» (VI, 190).

«Тамань» вовсе не дневник. Но характер повествования в этом рассказе имеет много общего с дневниковым стилем. То есть, пишущий от первого лица является одновременно центральным персонажем рассказа. В результате этого расстояние между повествователем и главным действующим лицом бесконечно укоротилось, и вместе с тем, условное авторское “я” свелось к нулю. Видимо, для Лермонтова это была большая находка. Описание внутреннего мира персонажей теперь освобождено от неестественности, неловкости, невероятности, одним словом, условности, потому что, когда пишешь о самом себе, то рассказ носит форму самонаблюдения, которое свойственно всем людям и постоянно в них происходит, а когда при такой манере по-

1980, 6 Авторское “я” в романе «Герой нашего времени» (Кимура) 139 (139)

вестования пишешь о посторонних, то перед читателями предстает объективная действительность, отраженная в зеркале восприятия автора-героя, и это тоже вполне естественно.

Например, Лермонтов, превратив самого себя в Печорина, — а это не значит, что Печорин — портрет Лермонтова, — пишет: «хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума» (VI, 256). Это изображение русалки не преувеличено, не деформировано, это реальность, преломленная через душу Печорина.

Кстати, возможно ли произведение крупного жанра, написанное с использованием только этой манеры повествования? Если говорить вообще, то ответ должен быть положительным. Для доказательства достаточно привести в пример романы французских писателей-экзистенциалистов Жана Поля Сартра или Альбера Камю. Но для Лермонтова это оказалось невозможным. Он не смог ограничиться лишь точкой зрения и сферой наблюдений Печорина. Логика авторского “я” у Лермонтова совсем иная.

Итак, самая важная фаза для раскрытия логики авторского “я” Лермонтова в романе «Герой нашего времени» — это фаза С. Если бы Лермонтов полностью разделял мирозерцание и чувства Печорина, то не было бы необходимости циклизации повестей и рассказов, в которых авторское “я” перевоплощается и в других персонажах. Он написал бы, как Сартр (напр., «La nausée») или Камю (напр., «L'Étranger»), весь роман от начала до конца от лица главного героя. В конечном счете, сам Лермонтов не мог уверенно сказать, как быть, что делать, хотя ему было ясно, каким нельзя быть, что нельзя делать.

Если сравнивать общую композицию цикла с матрешкой, то «Бэла» — это наружная матрешка, в которую одна за другой вложены остальные повести-матрешки. В этом повествовании от лица путешествующего и записывающего человека, который позже становится и издателем «Журнала Печорина», вмонтирован рассказ Максима Максимыча о Печорине, который раздроблен

на несколько частей с большими промежутками. Почему «Бэла» должна была быть помещенной в самом начале романа? — специально говорить об этом здесь не стоит. Но нельзя в связи с этим не отметить, что во мнениях, интересах, симпатиях, оценках Лермонтов не сходится полностью ни с Печориным, ни с двумя рассказчиками из «Бэлы».

Самая главная проблема фазы С связана с воздействием логики авторского “я” на помещение «Фаталиста» в самом конце романа. В конце концов, не ясно, был ли Печорин фаталистом или не фаталистом. Вероятнее всего, он не был ни тем, ни другим. Может быть, слова Печорина: «Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает» (VI, 347) кажутся говорящими в пользу его антифатализма. Но, несмотря на это смелое высказывание Печорина о готовности к действию, мы не можем оценивать его положение иначе, как жалкое. Ведь он способен только к делам пустым, недостойным, приносящим лишь вред окружающим. Мечтая о выполнении высокого назначения, Печорин хорошо знает о своей опустошенности. Поэтому слова его: «Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (VI, 347) звучат крайне пессимистично. Активность, основанная на таком пессимизме, равнозначна пассивности.

Но почему же все-таки, Лермонтов заключил свой роман загадочным рассказом «Фаталист»? Быть может, это естественное следствие логики авторского “я”? Об источнике противоречий в мировоззрении Лермонтова мы будем говорить дальше. А теперь сделаем попытку экстракционного анализа авторского “я” в отдельных местах романа.

### 3

Мы уже говорили о том, что в «Предисловии» ко второму изданию романа «Герой нашего времени» есть авторская характеристика художественного метода Лермонтова. Эта характеристика еще не полная, она не охватывает всего того нового и ценного, что Лермонтов осуществил при создании романа.



Автор пишет: «Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, и в полном их развитии» (VI, 203). Судя по последующему предложению: «Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурач» (VI, 203), здесь имеется в виду концентрация всяких пороков, воплощенных в одном персонаже, что вызывает у дурно воспитанных читателей сомнение в реальности такого персонажа. Недальновидный читатель понял бы, что такой принцип создания образа подтверждает взгляды Белинского, который подчеркивает в статье о «Герое нашего времени» так называемый «закон обособления и замкнутости в частном явлении общего». Но исходная теория Белинского не могла избежать резких противоречий в процессе анализа этого произведения. В начале указанной статьи он написал: «Наконец, вы переходите к «Княжне Мери», и туман рассеивается, загадка разгадывается», и касаясь «Фаталиста», продолжил эту мысль: «хотя в нем вы не находите ни одной новой черты, которая дополнила бы вам портрет «Героя нашего времени», но странное дело! вы еще более понимаете его». <sup>10)</sup> А в конце той же статьи, рассуждая о «неопределенности» Печорина, тот же самый Белинский пишет: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого, повторяем, не видно в создании Печорина. Он скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа»<sup>11)</sup>.

На протяжении всей статьи не изменился эстетический критерий Белинского. Исходя из своего «основного закона мировой жизни», он размышлял о его воздействии на художественное произведение и писал: «Творческая мысль, запав в душу художника, организуется в полное, целостное, оконченное, особое и замкнутое в себе художественное произведение». <sup>12)</sup> Резко изменились выводы, сделанные, исходя из одного и того же критерия, в начале и в конце статьи. Значит, даже новейшая для того времени теория оказалась бессильной в применении к «преждевременно рожден-

ному” роману Лермонтова.

Разве Лермонтов мог «стать выше» Печорина, «смотреть на него как на нечто оконченное»? Местами он стоит выше своего героя, но вовсе не смотрит на него как на что-то оконченное, целостное, замкнутое, потому что, как у Печорина, так и у Лермонтова отсутствует “идентичность личности”. Вопреки упреку Белинского, Лермонтов отказался «совершенно отделиться» от Печорина. Он также не отделился ни от издателя «Журнала», ни от Максима Максимыча. Иначе автор не мог бы указать болезнь, которой болеет целое поколение, в том числе и сам Лермонтов.

В романе «Герой нашего времени» эстетическая новизна развивалась прямо в противоположную сторону от проповедуемой Белинским «оконченности» или «замкнутости».

Приведем примеры. В портрете Печорина, представленном “путешествующим и записывающим человеком” в «Максиме Максимыче» проступает, по-моему, и отношение авторского “я” к изображаемому. Развертывая удивительно тонкие наблюдения над Печориным, повествователь вдруг выражает неуверенность в своих замечаниях: «Впрочем это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо» (VI, 243). Но тогда, во что нам веровать? Представление о Печорине, которое постепенно образовывалось до тех пор у читателей, теряет базис и начинает шататься. Цитированное предложение принадлежит не столько непосредственно тому, кто его произносит, сколько авторскому “я”, потому что сомнение в определмости человеческого характера на основе личных наблюдений свойственно не только этому повествователю, но и всей повествовательной манере романа.

Даже Максим Максимыч, для которого характерна убежденность в своих житейских взглядах, рассказывает своему спутнику о Печорине у кровати умирающей Бэлы в той же самой манере: «Он слушал ее молча, опустив голову на руки ; но только я во все время не заметил ни одной слезы на ресницах его ; в самом

ли деле он не мог плакать, или владел собою — не знаю» (VI, 235). Вообще выражение чувств у Печорина чересчур сложно. Когда он плакал, потеряв Веру, он сам удивился тому, что может плакать. Но он сразу же объясняет это необычное для себя явление: «Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок» (VI, 334). Прочитав это, мы опять оказываемся в затруднении. Теперь неизвестно, способен или не способен Печорин плакать, как нормальный человек?

Также неизвестно, умеет ли он смеяться или нет. Когда Печорин узнал, что больше никогда не сможет видеть Веру, он, как сам записал в дневнике, плакал и смеялся. Но мы знаем, что издатель «Журнала Печорина» в довольно решительном тоне сказал, что глаза Печорина «не смеялись, когода он смеялся». Разве это смех? А еще раньше — не в фактической последовательности, а в композиционной — Максим Максимыч заметил и не забыл рассказать своему спутнику о жутком смехе Печорина в ответ на утешения штабс-капитана после смерти Бэлы.

При описании человеческого характера, психологии, наблюдений над собой и другими людьми эта манера Лермонтова, которую мы условно назовем «принципом неопределимости», действует на все предметы изображения. И этот «принцип неопределимости» точно соответствует композиции романа, что и придает произведению конечную загадочность.

«Принцип неопределимости» Лермонтова основывается на неустойчивости, непрочности позиции неидентифицированного наблюдателя. Недаром образ повествователя, «записывающего путешественника» иногда наслаивается на авторское «я»; оба они, не будучи идентифицированными, остаются ровесниками, людьми одного социального круга, с похожей судьбой. И «записывающему путешественнику», и автору, нельзя было не высказать такое мнение, которое явно направлено против создания «оконченного», «замкнутого» образа, в котором воплотилась бы «оконченная», «замкнутая», т. е. моносемантическая мысль писателя. Рассказчик пишет: «Все эти замечания пришли мне

на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление» (VI, 244).

Интересно, что мысль Лермонтова о человеческом характере, производящем совершенно различные впечатления на разных наблюдателей, возникла еще до написания «Героя нашего времени». Примером может служить следующий отрывок из «Княгини Лиговской»: «Катерина Ивановна была дама не глупая по словам чиновников, служащих в концелярии ее мужа; женщина хитрая и лукавая, во мнении других старух; добрая, доверчивая и слепая маменька для бальной молодежи. . . . истинного ее характера я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три вышесказанные мнения. . . .» (VI, 139). А еще в отрывке из незаконченного прозаического произведения «Я хочу рассказать вам. . . .» Лермонтов пишет почти то же самое: «Старушки говорили об ней, что она прехитрая и прелукавая, приятельницы — что она преглупенькая, соперницы — что она предобрая, молодые женщины — что она кокетка, а раздушенные старики значительно улыбались при ее имени и ничего не говорили» (VI, 190).

В романе «Герой нашего времени» мы видели самые разнообразные подтверждения этой многогранности впечатлений от одного и того же человека, в зависимости от оценок окружающих людей. Прием, использованный в цитированных выше примерах, Лермонтов применил и в создании образа Печорина: «И, может быть, я завтра умру! . . . . и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле. . . . Одни скажут: он был добрый мальчик, другие — мерзавец! . . . . И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить?» (VI, 322). Но это совпадение не означает, что «принцип неопределимости» является простым продолжением изобразительного приема предыдущего прозаического опыта Лермонтова. Сущность «принципа неопределимости» заключается в том, что сам повествующий

субъект обязательно подвергается объективизации и переходит в объект самонаблюдения. В романе появляется два Печорина, т. е. Печорин, пишущий журнал и его читающий. Вслед за цитированным местом второй Печорин пишет : «Перечитываю последнюю страницу : смешно ! — Я думал умереть ; это было невозможно : я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (VI, 322).

Об отказе Лермонтова от позиции автора “вмешивающегося” в дела действующих лиц в романе «Герой нашего времени» мы уже говорили. “Принцип неопределенности” тесно связан с этим новым отношением к изображающему субъекту, самому себе. Лермонтов узнал, что авторское “я” тоже может быть разнообразным, в соответствии с изменениями аспектов наблюдения.

Человеческий характер, сам по себе, — совокупность самых разнообразных, противоречивых черт : в истерике вполне могут совместиться нежность, рассудочность и великодушные ; самая верная женщина в любой момент может изменить мужу, когда “черт ее попутает” ; ворчун не доволен, если все в порядке и не на что ворчать, но во многих случаях он всегда собой очень доволен. В жизни существуют горькая радость, сладкая печаль, невинное зло, справедливая измена, трагическая комедия и т. д. и т. п. И чем глубже, тоньше, точнее анализируешь характер человека, тем больше обнаруживаешь противоречий и нелогичности. “Идентичность” личности — понятие относительное. Любой человек с прочно установленной идентичностью, в сущности, все равно — существо, состоящее из противоречий, только одно направление временно побеждает в нем остальные.

Раз авторское “я” тоже нельзя закрепить как исходную точку наблюдения, то остается только один выход : иметь в запасе, так сказать, несколько подвижных “осей координат”, отразить на них героя и через их соотношения как можно ближе подойти к образу, который никогда не сводится в пучок. Таким образом, безавторность, полифонизм, “принцип неопределенности” в романе

《Герой нашего времени》 являются не уходом от ответа на заданный вопрос, а наоборот, неустанной попыткой к более правильному ответу.

## 4

Несмотря на предупреждение автора, нередко исследователи частично отождествляют Лермонтова с Печориным или первым повествователем романа, причем под правдоподобным предлогом.<sup>13)</sup> Чтобы каждый раз выделить авторское “я” из суждений повествователя или рассказчика, нужен научно обоснованный критерий.

Бросается в глаза повторяемость некоторых слов, которые имеют тесную связь с темой произведения. Если эти слова исконно принадлежали только отдельным персонажам, то зачем они повторяются? Повторяются они обычно разными людьми. Вероятно, их хотел произнести сам Лермонтов. Это не просто один голос из множества голосов.

Среди таких слов есть слово «раб». Это слово связано с вопросами свободы, национального угнетения и подчинения, неравенства между людьми. Оно произносится тремя персонажами: Печориным, Бэлой и Верой. В афористическом выражении «Из двух друзей всегда один раб другого» содержится противоречивое, своенравное убеждение Печорина. Он не хочет быть рабом другого. Но, в то же время, он довольно равнодушен по отношению к своим рабам. Лермонтов несомненно обличает эту “неизлечимую болезнь” молодого барина. Печорин пишет в дневнике: «— рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае — труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги!» (VI, 269). Откуда у него эти лакеи и деньги? На словах Печорин не хочет делать других людей рабами. Но его жизнь целиком обеспечена рабским трудом других людей, о которых Печорин никогда не думал.

Любовь Печорина тоже требует от любимой им женщины рабского подчинения. Печорин пишет: «Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины:

напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь» (VI, 279). Далее Лермонтов беспощадно изображает уродливый взгляд Печорина на женщин и обличает его низость. Авторское “я” в этой части повествования, вплотную приближаясь к образу Печорина, извлекает из глубины характера этого персонажа самые уродливые черты и показывает их читателям от лица главного героя.

Печорин, по его словам, «не стараясь» «приобретал власть» над женщинами. Но он не может существовать без власти над другими, без подчинения ему всего окружающего, поэтому его страстное стремление к действию подчинено и этим целям. О его жажде свободы тоже нельзя говорить вне связи с этим инстинктивным стремлением к власти. Послушаем самого Печорина: «честолюбие есть нечто иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти» (VI, 294), —какое откровенное высказывание!

Любовь Веры к Печорину была возможна тогда, когда она стала его рабой. Вера признается в этом: «Ты знаешь, что я твоя раба: я никогда не умела тебе противиться... и я буду за это наказана: ты меня разлюбишь!» (VI, 290). В этих словах много правды. Настоящая любовь может быть только между равными. Вера хорошо знает, что женщина для мужчины из светского общества всегда — «собственность». Под видом любви эти мужчины гоняются за «источником радостей». Светская любовь — ложь. Это и голос авторского “я”. Если бы реплика Веры была единственным примером в романе, то нельзя было бы так категорически утверждать это. Олово «раб» произносит еще одна героиня романа, символизируя не просто неравное отношение между женщиной из цивилизованного но больного общества и женщиной с экзотического “дикого” востока, а национальное неравенство между представителями антагонистических лагерей, угнетающего и угнетенного.

Национальный вопрос — одна из главных тем этого романа. Нетрудно представить себе, что было опасно изображать кавказских горцев с сочувствием, как людей с национальной гордостью, мужественных борцов за свободу. По всей вероятности, многие русские, которые жили около них, особенно так называемые “кавказцы”, были настроены шовинистически и относились бы к ним с презрением. Кроме того, научная теория национального вопроса была в то время еще неразвита. Многим показалось бы, что это борьба между цивилизацией и дикостью. Но Лермонтов уловил сущность этого вопроса, правда, не теоретически, а душой. Очевидно, свобода, которой жаждал Лермонтов, очень отличалась от эгоистической свободы Печорина. Не потому ли автор сумел написать сцену, где Бэла плача отказалась поцеловать Печорина: «Я твоя пленница, — говорила она: — твоя раба; конечно ты можешь меня принудить» (VI, 221)?

Во всяком случае, Печорин обращается с Бэлой, как с существом, эквивалентным лошади Казбича, поэтому он мог похитить ее, подражая обычаю горцев. Человеческая гордость Бэлы была неожиданной для Печорина, которому не нравится женщина с характером, она только пробудила его страсть властвовать над ней. По контрасту к печоринской жажде власти, Лермонтов изображает красоту неподчиняющейся души Бэлы: «Если он меня не дюбит, то кто ему мешает отослать меня домой? Я его не принуждаю. А если это так будет продолжаться, то я сама уйду: я не раба его, — я княжеская дочь!.....» (VI, 229). В романе «Герой нашего времени» авторское “я” редко проступает так рельефно, как в этом отрывке. В бразе Бэлы воплощена историческая судьба горцев. Изображая Бэлу, Лермонтов воспевает гордость, независимость, свободу человека и народа.

Если подробно проанализировать образ Печорина и образ Максима Максимыча, их отношение к Бэле, то, пожалуй, можно привести сколько угодно цитат, которые подвергают сомнению наше осмысление образа Бэлы. Поэтому неудивительно, что читатели и критики, которые склоны переоценивать человеческие



достоинства того или иного персонажа, часто снижают значение образа Бэлы. Признавая большую скрытую возможность в Печорине, Белинский тоже недооценил Бэлу.<sup>14)</sup> Если ограничиться только точкой зрения повествователя Печорина, или рассказчика Максима Максимыча, причем не обращать внимания на колебания оценок, присущие им обоим, то такой взгляд на образ Бэлы правомерен.

Наша точка зрения также противоречит распространенному мнению о том, что Печорин просто стремится к победе в «любовном поединке». Да, действительно, Печорин раскрывает свое отношение к любви, например, в следующей цитате: «Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедает, как и кокетство другой» (VI, 232). На первый взгляд кажется, что он “играл в любовь”, ища «источника радостей». В словах Печорина: «если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, я за нее отдам жизнь, только мне с нею скучно...» (VI, 232), содержится вся сущность его любви. Однако, можно ли, исходя из этого, сделать вывод, что стремление к власти над любимой женщиной—, просто напросто, стремление к победе в поединке? Если да, то значение слова «раб» в вышеприведенных цитатах совершенно различно. Отношения между друзьями, основанные на противопоставлении “хозяин—раб”, неидентичны отношениям победителя и побежденного в любви. На уровне сознания героя слово «раб», несомненно, употребляется в разных значениях. Но, в то же время нельзя отрицать, что эти сцены оставляют после прочтения какое-то горькое и тяжелое чувство, которое, очевидно, извлечено из-под сознания Печорина, и объясняется напряженным психологическим состоянием героя. Лермонтов тщательно следил за тем, что связывает эти сцены, потому и использовал повторяющееся слово «раб», как эффективный способ фиксации этой подсознательной общности.

Авторское “я” проступает не только в повторяющихся ключевых

словах. Оно заметно, как мы уже говорили, во-первых, в первоначальном плане общей композиции произведения, и во-вторых, в тенденции выбора автором художественных приемов. Всесторонний анализ этих элементов, к сожалению, выходит за рамки небольшого сообщения, поэтому оставим эту задачу на будущее.

## 5

Рассуждая об авторском “я” в романе «Герой нашего времени» мы не можем не прийти к последнему и существенному вопросу, а именно, — чего, в конце концов, хотел достичь Лермонтов в процессе работы над этим романом, имеющем оригинальнейшую структуру?

По словам издателя «Журнала Печорина», — это «история души человеческой», но тут есть важная оговорка: «особенно когда она (история души человеческой — Т. К.) — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою» (VI, 249). Но одного «зрелого ума» Печорина не было достаточно. Ведь сам издатель «Журнала Печорина» записал «историйку», которую вытянул из Максима Максимыча, к тому же, он еще написал интересный рассказ на основе собственных наблюдений.

В этом романе объект наблюдений одновременно является субъектом наблюдений. Отсюда возникает сложная система повествования с матрешкообразной композицией. Центральный образ, построенный по “принципу неопределимости”, развертывается скорее в глубину, чем в ширину, и никак не сводится к одному фокусу, к сердцевине «души человеческой». Мы не знаем, оставался ли еще у Лермонтова тот оптимистический взгляд на свои творческие возможности, который отразился в «Княгине Лиговской», где автор утверждает, что, якобы, возможно и полезно стараться синтезировать противоречивые наблюдения разных людей на один и тот же характер. Как «портрет пороков всего поколения» образ Печорина создан удивительно правдивым. Современные «хорошо воспитанные» читатели не сомневаются в его реальности. И все же, образ остается во многом загадочным.

Это означает, что реальность не всегда синонимична ясности, разгаданности.

В этом романе изображается не просто психология человека, проявляющаяся на основе конкретных социальных отношений, не просто результаты философствования зрелого ума героя, — т. е. явления на уровне сознания. Лермонтов прямо ставит вопрос о всеобщем недуге дворянской молодежи. Эта болезнь возникает не только из конкретных условий эпохи или из влияния воспитания, но, главное, из самого бытия, от того, что Печорин, будучи «изгнанником с севера», принадлежит к господствующему классу и живет за счет чужого труда, от того, что хочешь или не хочешь, он должен угнетать других людей, другие национальности. У него не было другого выхода кроме ухода в другой мир. Поэтому мы не можем полностью согласиться с мнением Г. М. Фрилендера о борьбе Печорина: «Борьба, которая происходит в Печорине, — это борьба не внешних по отношению к герою, безликих и неопределенных «вечных» начал, а борьба собственных его внутренних возможностей, имманентно присущих герою, неотделимых от его личности и притом исторически конкретных, детерминированных эпохой».<sup>15)</sup> Внутренние возможности Печорина детерминированы не вообще эпохой, а в частности его собственным социальным бытием. Борьба Печорина, в которой отражается собственная борьба М. Ю. Лермонтова, — это борьба за освобождение от своего бытия, борьба за отрицание самого себя, как существа, не способного «к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже собственного . . . . (пропуск мой— Т. К.) . . . счастья» (VI, 343).

Недаром по мере развития сюжета автор переходит от конкретной характеристики становления личности Печорина к обобщенным размышлениям о безвыходном положении «жалких потомков» времени Печорина и Лермонтова. За зигзагообразными столкновениями противоречащих друг другу мыслей, оценок, самораскрытий героев, стоит авторское “я”, которое через это особое “отрицание отрицания” старается подойти к точному

определению самого себя и своего поколения. Но ему удалось только создать удивительно правдивый образ, в котором воплощены все противоречия точно так, как они есть. В силу этого стало ясно, по крайней мере, одно, — у этого «героя нашего времени» нет будущего. Эту безбудущность подтверждает и издатель «Журнала Печорина». Он говорит: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» скажут они. — Не знаю» (VI, 249). Эта цитата многозначна. Ее можно истолковать по-разному. Считать, что ирония автора относится к «нашему времени», введенному в заглавие романа, и понимать под этим «безбудущность», — это, может быть, просто одна из множества версий. Однако, результаты анализа логики авторского «я» в романе позволяют нам понимать эту цитату только так.

В отличие от философии и общественных наук, художественная литература не способна отвлеченными понятиями определить бытие человека. Лермонтову пришлось следить за каждым проявлением противоречивой психологии, острой внутренней борьбой, которая происходит в его сознании, потому что познания бытия в литературе осуществляется только косвенно, т. е. через отражение бытия в художественных образах. Поэтому, нам кажется, жанровое определение этого романа, как «психологического» или «философского» было бы слишком поверхностно. Если даже добавить еще один атрибут и назвать роман «социально-психологическим», все равно определение остается поверхностным. Ибо это только сужение явления в горизонтальном направлении, а нам нужно для определения жанра этого романа понятие, которое означает вертикальное углубление автора в материал. Глубокая психологическая правда на фоне социальных противоречий, изображенных в романе «Герой нашего времени», не была, конечно, самоцелью или конечной целью художественного стремления автора. Не была она также его прямой целью. Это проблема побуждает нас искать более подходящее определение

1980. 6 Авторское “я” в романе «Герой нашего времени» (Кимура) 153 (153)

жанра романа, но, видимо, пока не стоит решать эту задачу наспех, тем более в нашем сообщении.

Разрешите мне на этом закончить. Спасибо за внимание.

12/II—1980 г.

- 1) См. : Овид Крохмельничану, Роман без автора.—В кн. : Судьбы романа, М., «Прогресс», 1975, стр. 90–98. В этой статье дается краткая характеристика различных тенденций современного “романа без автора”.
- 2) М. Ю. Лермонтов, Соч. в шести томах, т. VI, М.—Л., 1957, стр. 203. В дальнейшем ссылки на Лермонтова даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.
- 3) Г. М. Фридендер, Лермонтов и русская повествовательная проза.—В ж. : Русская литература, No. 1, Л., 1965, стр. 45.
- 4) Там же.
- 5) Там же, стр. 46.
- 6) Кэнносукэ НАКАМУРА, Авантюра господина Голядкина.—В кн. : Достоевский (Рождение писателя), Токио, Мисудзу-сёбо, 1979, стр. 29.
- 7) К. П. Григорьян, Лермонтов и его роман «Герой нашего времени», «НАУКА», Л., 1975, стр. 20.
- 8) См. : Такаси КИМУРА, Polemika o «Тамани». —В кн. : Бюллетень Японской ассоциации русистов «РОСИЯ-ГО РОСИЯ-БУНГАКУ КЭНКЮ», Токио, 1979, No. 11, стр. 1–14.
- 9) См. : Э. Герштейн, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., «Художественная литература», 1976, стр. 7–20. Кстати, статья Б. Т. Удодова «К творческой истории романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (в кн. : Вопросы литературы и фольклора, Воронеж, 1972), по-моему, тоже представляет собой внушительный довод для опровержения взгляда Э. Герштейн на время написания «Тамани».
- 10) В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1954, стр. 199.
- 11) Там же, стр. 267.
- 12) Там же, стр. 203.
- 13) См. напр., статью Б. С. Виноградова «Образ повествователя в романе «Герой нашего времени» (в ж. : Литература в школе, М., No. 1, 1956). Спорить с этой статьей сейчас, видимо, не место, а поспорить хотелось бы.
- 14) См. : В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1954, стр. 216.
- 15) Г. М. Фридендер, Лермонтов и русская повествовательная проза,—В ж. : Русская литература, No. 1, 1965, стр. 39.

### 「あとがき」にかえて

筆者は1979年4月から1980年2月末まで、中京大学の「内外研究員派遣規程」による在外研究員として、ソ連科学アカデミー・ロシア文学研究所（通称「プーシキン館」、レニングラード市）に滞在し、「レールモントフの作品と生涯」をテーマとする研究活動を行なってきた。ここに発表する露文の小論文は、年金生活に入った後も、「プーシキン館」内のレールモントフ研究グループを精力的に指導しておられるマヌイロフ博士からの依頼で、1980年2月12日に同研究所の所員有志たちを前に行なった研究報告の草稿に加筆修正したものである。当日口頭発表の後にはからずしもわき起った活発な質疑や批判的意見には重要な諸問題が提起されていたが、これで、多少なりともそれらに答えることができたと思う。この作業の程過で、前後二度にわたり、レニングラード大学日本語科の院生、イリーナ・メーリニコヴァさんに、表現上、文体上の観点からテキストに目を通していただき、ロシア語としても不自然ではない程度に体裁を整えることができた。この場をかりて謝意を表したい。

ソ連のロシア文学研究者たちは、たいてい英・独・仏語のいずれか、またはいくつかに通じているようであったが、日本におけるロシア文学研究の現状については、言語的な障壁もあってか、ほとんど知らない様子で、だれもがこのことを残念がっていた。事実、「プーシキン館」においては、せつかく日本から寄贈されてくる研究書や作品の翻訳類が未整理のまま放置されており、わたしも個々の所員から滞在期間中何度か、必要にせまられる都度に、部分的な露訳をたのまれた。思うに、日本のロシア文学研究者の側のちょっとした努力、たとえば自分の研究書や論文を寄贈する際に、要旨を露文でかならず付すとか、日本語版全集類の、せめて目次と凡例の部分ぐらいはロシア語にして送る、できれば、「まえがき」や「あとがき」、「解題」も訳して贈呈するといった心がけがあれば、この障壁は少しづつ崩れていくはずである。それにしても、「日本におけるレーモントフ」と

1980. 6 Авторское “я” в романе «Герои нашего времени» (Кнмура) 155 (155)

というような研究テーマは、ソ連側にとっては完全にお手上げなので、責任を感じて取組むべきだと、わたしに何度も強調しておられたマヌイロフ博士の言葉を思い出すにつけ、ロシア文学の日ソ間の研究交流の分野には、遂行すべき課題の山積していることを考えさせられる。「中京大学教養論叢」のような一般的性格の紀要に、全文露文のテキストを掲載するのは、おおかたにとっては不親切かもしれないが、これもまた、ささやかではあるがそのような研究交流の一助となるものであることを御理解いただき、あえて発表することをおゆるし願いたい。

木 村 崇