



3. ВОКРУГ «ТАМАНИ» И «ФАТАЛИСТА»

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

Семиотика «Тамани»

«Тамань» — самый загадочный образчик прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... и умереть»*. Он восхищался ее языком, «доказыва[ющим] тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»** и заслуживающим детального разбора, «как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать»***. Впрочем, в своей оценке он не был оригинален, почти буквально повторив услышанное от Григоровича: «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд»****. Хотя «старый мастер», одним из первых заметивший Чехова-дебютанта, высказал эти соображения как свои собственные («Образец повести, по-моему, “Тамань” Лермонтова»), в действительности он послужил лишь передатчиком эстетической эстафеты от ментора своего поколения — Белинского, сразу же задавшего основные параметры принятой трактовки «Тамани»: поэтичность, строгость формы, невозможность изменить ни слова*****. Позднейшие исследователи (начиная с Эйхенбаума) развили сюжетно-формалистический аспект этой гегельянской

* Чехов в разговоре с Буниным в Ялте.

** Чехов в письме Я. П. Полонскому, 18 января 1888 г.

*** Известно из: С. Щ. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Русская мысль 1911, 10: 46.

**** Д. В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.

***** «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме» (Белинский: 226).

формулировки, акцентируя умение Лермонтова как «мастера малой формы» извлечь максимум повествовательных эффектов из ограниченного фабульного материала («Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться “Таманью”»; *Эйхенбаум*: 154).

Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона. Свежую нонконформистскую ноту в этот хор внес, как во многих других случаях, Набоков, считавший «Тамань» «худшим рассказом во всей книге» (то есть в «Герое нашего времени»), лермонтовскую прозу — полной «удручающих промахов», а школьное/чеховское представление о ее совершенстве — «смехотворным» и необъяснимым. К специфическим недостаткам «Тамани» Набоков относил «раздражающее подпрыгивание и пение дикарки»* и немотивированность ее расчета на то, что Печорин не умеет плавать (*Набоков*: ix, xviii, xix). К этому можно добавить «несуразность надежд Печорина на осуществление его донжуанских замыслов в лодке и повисающие без продолжения слова о голодной смерти» в начале повести (*Мерсеро*: 112, 105).

Возникает вопрос, примиримы ли эти противоположные оценки, не стоит ли за чеховскими похвалами нечто более существенное, нежели восторженное общее место, и не подсказывается ли ответ теми неровностями лермонтовского стиля, которые Набоков считает признаком «подлинного искусства» (*Набоков*: xix)**.

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами и эффектной развязкой)*** и ее снижающе-реалистическим освещением (нарочитой «скверностью» рамки; негероическими чертами в облике Печорина, обокраденного слепым мальчиком и чуть не утопленного восемнадцатилетней девуш-

* Набоков вообще считал Лермонтова «совершенно беспомощным в изображении женщин» (*Набоков*: xviii).

** О гетерогенности «Героя нашего времени», и в частности об особой периферийности «Тамани» в составе романа в целом, написано много. Обычно исследователи видят свою задачу в максимальном сведении всех нитей и точек зрения воедино; замечание Набокова о ложности приписывания Лермонтову «прелестной чистоты и простоты» стиля сродни более глубоким (бахтинским, лотмановским и вообще постструктурным) представлениям о динамизме, полифонии и незавершенности текста.

*** См.: *Мерсеро*: 105–110. Образцом сильного перегиба в эту сторону является глава о «Тамани» в *Михайлова*: 71.

кой, и т. п.)*. Действительно, «Тамань» образует очередное звено в русской (анти) романтической традиции, по-новому разрабатывая знакомую тему столкновения героя с «иной» жизнью, персонифицированной в виде экзотической героини.

Один характерный аспект этой темы составляет *вторжение* героя в судьбу «натуральной» девушки — бедной (как в «Бедной Лизе», «Русалке», «Станционном смотрителе»), дикой (как в «Кавказских пленниках», «Цыганах», «Бэле» и их байроновских источниках), волшебной (как в «Ундине» Ламонт-Фуке/Жуковского и «Русалке»), провинциальной (как в «Евгении Онегине»), романтически настроенной (как в «Княжне Мери»). Вторжение носит драматический характер, соблазненная и покинутая часто гибнет (в «Бедной Лизе», «Русалке», «Цыганах», «Бэле»); не остается безнаказанным и герой, который так или иначе подвергается ее посмертному возмездию («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»**). Особое место в этой схеме занимает программно антисентименталистский «Станционный смотритель», где вторжение оборачивается бесконфликтно счастливым союзом героев.

«Станционный смотритель» знаменателен еще в одном отношении — в трактовке *культурно-семиотического аспекта* столкновения. Возложив ответственность за смерть своего маленького человека на исповедуемые им штампы (представленные картинками из истории блудного сына*** и карамзинским подтекстом), Пушкин дал образец деромантизирующего повествования. Но, в сущности, уже в «Бедной Лизе» сюжет опирается на метакультурные мотивировки: Эраст влюбился в Лизу потому, что она отвечала его сентименталистским литературным вкусам, а затем разлюбил ее потому, что, потеряв невинность, она перестала им соответствовать. Максимум постромантической изощренности рефлексивное взаимодействие культурных стереотипов, представленных различными персонажами, достигает в «Евгении Онегине» (*Лотман 1975*). Но и «средний» (пост) романтический текст, как правило, посвящен анализу психологической и ценностной «дружости» героя/героини (в частности — эгоцентризма главного героя).

* См.: Мерсеро: 110–112 с существенной ссылкой на: К. Локс. Проза Лермонтова // Литературная учеба 1938, 8: 12–14; лермонтовская техника дегероизации Печорина тщательно проанализирована в Пис 1967.

** См. об этом Матич 1987.

*** Эти картинки ждали адекватного прочтения (в Гершензон 1919) почти восемь десятков лет.

«Герой нашего времени» являет противоречивую версию «столкновения». В плане «вторжения» силен байронический элемент: по настоящему страдает, а то и гибнет, как правило, героиня («Княжна Мери», «Бэла»), тогда как герой отделяется легкими душевными ушибами, притупленными онегинской хандрой. В «семиотическом» плане этому вторят исключительные способности Печорина к психологической рефлексии, позволяющие ему держать под полным контролем обоих своих антагонистов — княжну Мери (и Бэлу) и Грушницкого (и в меньшей степени Азамата/Казбича)*. Тем не менее определенный, несколько неровный, подрыв романтических стереотипов налицо — в форме, во-первых, авторефлексии, во-вторых, анализа чужих клише (прежде всего пародийно-романтического дискурса двойника Печорина — Грушницкого) и, в-третьих, взгляда на Печорина со стороны (с точки зрения Максим Максимыча и внешнего рассказчика).

«Тамань» отличает оригинальное развитие и совмещение обоих аспектов темы.

Повесть открыто следует формуле вторжения. Странствующий столичный аристократ оказывается на экзотической — социально, этнически и географически — периферии, в «нечистом» в разных отношениях месте. Он завязывает романтическую интригу с местной, простонародной, дикой, преступной и поэтичной героиней на фоне романтического, в частности горного, лунного и водного, пейзажа. Налицо негативный исход их связи и взаимно причиняемый ущерб, в частности — отъезд обреченного на одиночество героя и разлучение героини с «семьей» («матерью» и «братом»). Причем, как подчеркивает ряд исследователей, именно эгоцентрический герой генерирует все происходящее — если бы не его «могучее» воображение, сюжет бы не состоялся**.

Чтение повести по такой схеме неизбежно искажает, но не столько обедняет, сколько «обогащает» смысл реально описанных в ней событий, завышая их (мело) драматическую значимость. «Тамань» гораздо слабее своего обобщенного романтического архисюжета — недаром Эйхенбаум назвал ее фабульную основу «маленьким и ничем особенным не кончающимся приключением» (*Эйхенбаум*: 154)***.

* Набоков отмечает абсолютное всеведение Печорина, опирающееся на непрерывное подслушивание и подсматривание (*Набоков*: xi).

** См.: *Мерсеро*: 111; *Михайлова*: 249–250.

*** Как известно, это приключение могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (*Мерсеро*: 105, 168).

В повести, в сущности, *ничего не происходит*: герой оказывается в Тамани лишь по необходимости и лишь от скуки заинтересовывается героиней; они не влюбляются друг в друга; герою не удается соблазнить героиню, а ей — убить его; герой не умеет плавать, а его пистолет, вместо того чтобы стрелять, идет на дно; вообще, герой не контролирует событий, но он и безразличен к их неудачному исходу. Особенно нов провал попыток героя соблазнить экзотическую героиню, которая предпочитает «своего» — контрабандиста Янко. (Отсюда протягиваются нити к таким реалистическим вещам, как, например, «Казачи» Толстого.)

Впрочем, события кончаются неудачно для всех: не только для отвергнутого, вымоченного и обворованного Печорина, но и для вынужденной бежать четы контрабандистов и для остающегося ни с чем слепого и старухи; явное, хотя и мелкое, поражение терпит и проспавший кражу печоринский денщик. Развязка повести являет, таким образом, картину полной дезинтеграции, венчающей серию не-событий. Это напоминало бы типовую хемингуэвскую новеллу, где травмированный герой, приобретя тяжелый, но закаляющий его опыт, «уезжает из этого города», если бы не непроницаемое, почти модернистское, равнодушие Печорина, защищающее его от любых травм и придающее концовке еще более открытый характер.

Единственно, в чем фабула повести усилена по сравнению с общеромантической, это мотив поединка между героем и героиней, точнее — ее покушения на него. Он может рассматриваться как гиперболизированное обращение обычного (само) убийства героини, непосредственной или косвенной причиной которого является герой («Бедная Лиза», «Цыганы», «Бэла»), или как реалистическая транскрипция посмертной мести героини («Русалка»). В любом случае этот мотив соответствует мизогинистским настроениям, вообще характерным для поэзии и прозы Лермонтова; в сущности, не менее антагонистичен психологический поединок Печорина с княжной Мери (хотя на дуэли он дерется все-таки с Грушницким)*.

Еще более последовательно разработан в «Тамани» метакультурный, семиотический аспект столкновения. В повествовательную

* Об агрессивности героини «Тамани» и о сюжете повести как сниженном обращении «Бэлы» см.: *Garrard*: 136. Что касается женоненавистнического мотива, то в этом отношении Лермонтов может считаться одним из родоначальников целой традиции, включающей Гоголя, Маяковского, Кузмина и в какой-то мере Олешу: ср. в «Зависти» эпизод из детства Ивана Бабичева, напоминающий первую ссору пушкинского Сильвио с графом, — с той разницей, что Ваня нападает не на мужчину-соперника, а на самую затмившую его девочку.

игру вовлечена — с той или иной степенью иронического отстранения — целая клавиатура романтических клише: гётевская Миньона, «Шиллеровский» диалог (*Мерсеро*: 106–107), ундина Ламотт-Фуке/Жуковского (она же — пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-французски*, «нечистая сила», интерес к фольклорному материалу — народной песне и тайной «фене» контрабандистов... Последняя служит соединительным звеном между культурными масками и кодами, с одной стороны, и проблемами коммуникации и языка в буквальном смысле, с другой.

Важную роль в ходе повествования играют: подозрительная слепота мальчика; его необычайно острый слух; воздвигаемый им русско-украинский языковой барьер; притворная глухота старухи; ограниченная видимость и слышимость в двух сценах на берегу (где герой издалека, в темноте и при шуме прибоя наблюдает за контрабандистами)**; и подчеркнутая загадочность героини.

Загадочность эта наполовину напускается на себя ею самой, наполовину вчитывается в ее портрет героем, настроенным на романтический лад. Здесь, как в капле воды, отражается главная коллизия сюжета, построенного на неправильном «прочтении» героями друг друга. Печорин воспринимает героиню в терминах донжуанского кода — как экзотический объект для любовной интриги, а она его в «контрабандистском» коде — как сыщика. Каждый в своих собственных интересах подыгрывает чужому прочтению: он — чтобы припугнуть и заинтересовать ее, она — чтобы завлечь и убить его. В ином жанре и стилистическом ключе столкновение двух ложных прочтений могло бы вылиться в комедию ошибок; в психологическом повествовании от лица деромантизируемого лишнего человека оно

* Рассуждение о породистости женщин и лошадей перекликается с аналогичным пассажем из «Бэлы», но дано здесь более отстраненно, с сознательной метатекстуальностью («это открытие принадлежит Юной Франции»).

** Подслушивание, высмеянное Набоковым, не дает здесь того абсолютного знания, на котором держится интрига «Княжны Мери», а, напротив, работает на неполноту информации. Ср., кстати, отмеченную уже Белинским призрачность происходящего:

«Несмотря на прозаическую действительность... содержания [«Тамани»], все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (*Белинский*: 226).

Следует сказать, что эти пробелы в информации, взятые в контексте повести в целом, способствуют не только и не столько романтическим ее эффектам (таинственности и т. п.), сколько их прозаическому подрыву (ограниченности героя-рассказчика, отказу от максимальной яркости изображения).

дало результат, предвосхитивший достижения позднего реализма. (Добавим, что общим знаменателем, скрепляющим оба ложных прочтения в единую конструкцию, является «колониалистский» элемент — на каком-то уровне героиня не так уж ошибочно истолковывает стремление Печорина «познать и покорить» ее.)

Если местами в «Герое нашего времени» Лермонтов прибегает к технике сказа (в частности, в повествовании от лица Максим Максимыча) и, шире, к изображению событий с точки зрения ограниченного рассказчика (в духе «Станционного смотрителя»), то в «Тамани» он идет еще дальше*. Здесь оба протагониста действуют исходя из неправильных прочтений друг друга, причем один из них является рассказчиком, так что повествующий голос героя оказывается равноправен в своем несовершенстве с голосом героини. Получается полифонический эффект, сходный, например, с «Кроткой», где провал коммуникации доведен до предела.

Однако особенность «Тамани» именно в том, что до предела в ней ничего не доводится. Так, культурно-семиотический аспект темы способствует развитию ее авантюрного аспекта: ложное взаимопонимание героев обрекает вторжение героя в жизнь на неудачу. Но неудача остается именно не-удачей, не-событием, никоим образом не драматизируясь до катастрофы. Событийные ружья не стреляют**.

Хотя принцип заготовленного и в нужный момент стреляющего ружья приписывается Чехову и, более того, развязки его пьес не свободны от стрельбы и (само) убийств, в целом его поэтика близка к выявленной выше повествовательной стратегии «Тамани». Двумя часто выделяемыми чертами его манеры были именно наводящая скуку

* Хотя «есть признаки того, что... новелла была написана раньше “Бэлы” и без связи с “Журналом” Печорина» (*Лермонтов*: 663), и, по мнению некоторых исследователей, в ней «представлен предбайронический вариант Печорина» (*Гаррард*: 136), ретроспективный взгляд позволяет увидеть в «Тамани» наиболее зрелый фрагмент романа.

** В «Кроткой» пистолет не стреляет гораздо более театральным образом, не говоря о центральной роли, отведенной в рассказе самоубийству героини. В каком-то смысле «Кроткая» синтезирует мотивы целой группы магистральных сюжетов русской литературы: «Бедной Лизы» (социальное неравенство, самоубийство), «Бэлы» (пленная героиня), «Княжны Мери» (психологический поединок), «Выстрела» (болезненное самолюбие, счесть с прошлым); очевидны также гоголевские источники обстановки, сюжета и стиля. Осуществленный таким образом в «Кроткой» вариант слияния лишнего человека с маленьким в единую фигуру подпольного человека имел одним из своих ранних предвестий «умаление» лишнего человека в «Тамани».

«случайностная» бессобытийность описываемого и провал коммуникации, вызванный засильем культурных штампов и поз*. Этим глубинным родством тем и положений, возможно, и объясняется чеховская оценка «Тамани». Что, кстати, не исключает его искренности в восхищении языком повести (хотя, по иронии эстетического дискурса, великий портретист клише сам оказался пленником одного из них и выразил свое восхищение в духе «мороз крепчал»). Ружье может не стрелять, но описание не-выстрела должно «бить в цель», экономно, ненавязчиво и эффективно передавая ощущение хаоса и некоммуникабельности**.

Развенчанию романтических масок, в частности самообразов (self-images) героев-повествователей, посвящены и многие произведения Набокова, например, «Отчаяние» и «Лолита». Отсюда, возможно, его притяжение к Лермонтову, чей роман, несмотря на многочисленные претензии к его стилю, Набоков (вместе с сыном) любовно перевел на английский. Проявлением тщательно подавляемой любви могли быть (как и в случае с другими близкими, но охотно поносимыми авторами, от Достоевского до Пастернака) и его придирки к «Тамани». Очевиден к тому же контраст стилистических установок: в «Тамани» — последовательное снижение героики при некоторой нечеткости границ между невольным впадением в штампы и их сознательным обыгрыванием; у Набокова — изощренная до сухости повествовательная ирония, позволяющая гербаризировать любые мелодраматические эффекты.

Литература

Белинский 1954 — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. в 18 томах. Т. 4. М.: АН СССР.

Берковский 1969 — *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Он же. Литература и театр. М.: Искусство. С. 48–184.

Garrard 1982 — *Garrard John. Mikhail Lermontov. Boston: Twayne.*

* См.: Чудаков 1972; Жолковский и Щеглов: 21–52, со ссылками на Берковский 1969.

** Тщательно выверенную игру в выстрел/не-выстрел представляет собой, в сущности, все повествование первой из «Повестей Белкина», начиная с раннего упоминания о тройне нереальном выстреле (гипотетическом, безопасном и к тому же скрыто интертекстуальном — à la Вильгельм Телль), под который каждый был бы готов подставить свою голову, и кончая кульминационным холостым сажанием пули в другую пулю и беглым полуупоминанием о смертельном попадании «под Скулянами» в эпилоге.

Гершензон 1919 — Гершензон М.О. «Станционный смотритель» // Он же. Мудрость Пушкина. М.: Книгоизд-во писателей. С. 122–127.

Жолковский и Щеглов 1986 — Жолковский А.К. и Ю.К. Щеглов. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly NJ: Эрмитаж.

Лермонтов М. Ю — Лермонтов М.Ю. Соч. в 6 томах. Т. 6. М.-Л.: АН СССР.

Лотман 1975 — Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту: ТГУ.

Матич 1987 — Matich Olga. What is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastas'a Filippovna// Wiener Slawistischer Almanach 19: 47–64.

Мерсеро 1962 — Mersereau Jr. John. Mikhail Lermontov. Carbondale: Southern Illinois U P.

Мухайлова 1957 — Мухайлова Е. Проза Лермонтова. М.: Худ. лит.

Набоков 1958 — Nabokov Vladimir. Translator's Foreword// Mikhail Lermontov. A Hero of Our Time/ Transl. by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City NY: Doubleday. P. v-xix.

Пис 1967 — Peace R.A. The Role of «Taman» in Lermontov's «Geroi Nashego Vremeni» // Slavonic and East European Review 45: 12–29.

Чудаков 1972 — Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука.

Эйхенбаум 1924 — Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат.

