
**МАТЕРИАЛЫ
И СООБЩЕНИЯ**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА НАБРОСКА
ЛЕРМОНТОВА “Я В ТИФЛИСЕ...”**

© 2010 г. О. Б. Заславский

Показано, что набросок “Я в Тифлисе...” обнаруживает черты цельного художественного текста. При этом ряд его свойств, на первый взгляд связанных с предварительным характером наброска (прежде всего, усеченные или отсутствующие имена), на самом деле является намеренным художественным приемом, смысл которого раскрывается в системе произведения как целого. Выявлена стройная мотивная структура, которая позволяет определить место наброска в поэтическом мире Лермонтова. Эта структура включает связанный комплекс ряда мотивов, которые до сих пор рассматривались изолированно.

It is shown that the draft “I am in Tiflis...” demonstrates characteristics inherent in an integral literary text. Some features of this text that appear to be in the nature of the unfinished draft (first of all, incomplete or missing names) represent, in fact, an intentional artistic device the meaning of which can be understood as an integral part of the artistic system of the work of art as a whole. Its well-balanced motif structure is demonstrated. That allows to determine the place of this text in Lermontov’s poetic

Текст с условным названием “Я в Тифлисе...” печатается в собраниях сочинений в разделе “Планы, наброски, сюжеты” с полным на то основанием. Произведение, в которое мог быть развернут этот набросок, так и не было написано Лермонтовым, хотя в нем и можно обнаружить законченный сюжет. Заметны здесь и другие элементы художественной структуры, складывающиеся в единую картину¹ – черты так и не доведенного до конца художественного целого.

Представленный далее внутритекстовый анализ наброска подтверждает наши предварительные замечания и заставляет видеть в нем не столько подготовительный материал, сколько относительно завершённый художественный текст (пусть и недоработанный). К тому же краткость отрывка в определенном смысле облегчает задачу анализа, так как повторяющиеся элементы и отношения между ними, которые могли бы оказаться случайными в тексте большего объема, явно несут смысловую нагрузку, и списать их на случайность невозможно. Ситуация напоминает анализ стихотворения – как мы увидим, данный текст действительно должен рассматриваться как проза, организованная во многом по законам, присущим поэзии (см., напр., [4]).

¹ Как ни странно, до сих пор данный отрывок совершенно не исследовался с точки зрения поэтики, а немногочисленные работы о нем были посвящены обсуждению прототипов упомянутых там персонажей (см. [1; 2, с. 335–367; 3, с. 24]).

Мотив воды

Обратимся к тексту. Здесь сразу же обнаруживается повторяющийся мотив воды. Тело офицера – жертвы убийства – брошено в Куру. Туда же в самом конце едва не попадает повествователь, сумевший вместо этого столкнуться в Куру напавшего на него мужа грузинки. Первая встреча с грузинкой – виновницей гибели офицера, из-за которой чуть не погиб и второй офицер (повествователь), а в конечном счете погиб или по крайней мере подвергся смертельной опасности ее муж, – происходит, когда она направляется в бани, т.е. к месту омовения. Выйдя оттуда, она ставит условие потенциальному любовнику: “надо вынести труп”. Тем самым мотив воды переплетается с мотивом убийства.

Губительная красота

Что касается мотива убийства, то обратим внимание на следующую важную деталь, позволяющую прояснить смысл и место этого мотива в общей художественной системе. Согласно свидетельству, добытому Ахметом, кто-то видел человека, вылезавшего из окошка дома грузинки, причем произошло это “намедни”. Попробуем разобраться, кто же это был? Возможны три варианта “кандидатов” на эту роль: офицер, впоследствии убитый; повествователь; кто-то третий.

Рассмотрим сначала первый вариант. Если офицер вылез из окошка живым, это означает,

что он туда как минимум еще раз вернулся, где его и убила грузинка, т.е. не раньше, чем на следующий день. Еще как минимум один день ушел на то, чтобы грузинка смогла завести знакомство с повествователем, который должен был вынести труп. После этого какое-то время (вероятно, несколько дней) у героев заняли поиски дома грузинки. Как раз перед тем, как Ахмет нашел дом, приехал муж. Если человека в окошке видели “намедни” перед приездом мужа, то вариант этот, даже если считать, что события происходят впритык друг за другом, становится маловероятным и натянутым.

Второй вариант. Временной интервал тогда сокращается на два дня, но определяющим становится прямое противоречие: “вынести труп” (как о том недвусмысленно говорится в тексте) – это совсем не то же самое, что “вылезти из окошка”.

Остается третий вариант: уже после убийства и после того, как тело вынесено и брошено в Куру (но до приезда мужа), появляется новый любовник. Таким образом, речь идет о повторяющихся событиях, складывающихся в систему: героиня, избавляясь от очередного любовника, тут же заводит нового, которому (судя по историям с русским офицером и повествователем) также грозит смерть. Это принципиальный момент, позволяющий связать рассматриваемый набросок с системой инвариантных мотивов у Лермонтова. А именно, речь идет о губительной женской красоте, опасной любовнице, о сочетании любви и смерти. Причем жертвами становятся (или едва не становятся) сразу три персонажа: погибший офицер, повествователь, а также муж героини, которого она одурачила (показав на повествователя, с которым у нее на самом деле не было любовного свидания), сделала своим пособником и который в конечном счете был из-за этого сброшен с моста в реку.

Отмеченная закономерность связи любви и смерти, которую несет женщина, находит своеобразное подтверждение в эпизоде, когда повествователь, вынеся по воле своей будущей потенциальной любовницы труп, почувствовал себя дурно и впал во временное беспамятство. Любовное свидание, очевидно, так и не состоялось. То есть, любовный контакт и здесь обернулся угрозой смерти, но поскольку этот контакт лишь намечен и не реализован, то и смерть оказалась временной и ненастоящей. Причем именно то обстоятельство, что говорится о временной “смерти” героя, но ничего – о непосредственной роли в случившемся опасной женщины (хотя она могла

бы, например, его отравить), выводит на первый план глубинную связь обоих мотивов, не сводящуюся к реалистическим объяснениям того или иного эпизода.

Имена и знаки: личностное и имперсональное

Атмосфера таинственности в наброске создается, в том числе, сокрытием или неполным раскрытием имен. Имя грузинки не сообщается, и в конце муж так говорит о себе: “я муж такой-то”. Здесь важно и то, что имя героини в наброске остается так и не указанным, и то, что сам персонаж аттестует себя именно как муж, но имя не называет. Повествователь, когда на мосту у него спрашивают имя, себя называет (“я сказал”); но это имя остается неизвестным читателю.

В последнем случае напрашивается, казалось бы, реалистическое объяснение, почему у героя спрашивают имя: дело происходит ночью, и убийцам важно убедиться, что они не перепутали жертву. Однако против такого объяснения (по крайней мере, против его достаточности) есть серьезные возражения. Прежде всего, остается непонятным, почему грузинка, которая находится рядом, не может (пусть даже и в темноте) признать героя, хотя ранее она его узнала издали в караван-сараяе. Далее, из предшествующего текста никак не следует, что герой вообще ранее называл свое имя, так что услышанное на мосту имя по всей вероятности убийцам ни о чем не говорит.

С другой стороны, называние имени повествователем соответствует называнию себя и своей жены мужем грузинки, а эти названия являются существенно неполными. Имя мужа остается неизвестным, и даже если предположить, что он назвал имя жены, оно все равно не приведено в тексте повествователем. Такая симметрия в дефактности самого акта именованья говорит о том, что за вопросом об имени стоит нечто большее, чем практические соображения. Поэтому на первый план во всех случаях выходит функциональное отсутствие имени как таковое.

В этой связи выглядит неслучайным, что имена не только “чужих”, но и “своих” по отношению к повествователю даны в общем случае не полностью. Точнее, там имеется несколько имен, причем одни называются целиком (Али, Ахмет), другие – частично (сокращение “Петр.”), а в третьем случае от имени остается предельно редуцированное сокращение – одна буква (“Г.”). Это разнообразие актуализует в контексте произведения такое явление, как стирание имени. В результате

актуализуется стихия имперсональности. С этим же связано настойчиво повторяющееся на протяжении небольшого наброска местоимение “мы”, которым фактически наделяется коллективный субъект расследования и которое становится едва ли не активнее, чем “я”: “Мы решаемся отыскать”, “несем его к Геургу”, “Мы говорим Ахмету”, “Наконец, узнаем”, “находим дом”, “Раз мы идем по караван-сераю <...>”.

Вернемся к эпизоду на мосту, где имя и, значит, лицо все же названо, но это происходит как раз перед попыткой убийства, уничтожения личности. Дело обстоит таким образом, как если бы убийцы стремились уничтожить вместе с человеком и его имя, и спросили о нем именно с этой целью.

Указанные закономерности касаются не только имени, но и других знаков. Грузинка дважды делает “знак”. Герой проводит знак на ее спине – чтобы не затерялась в толпе (т.е. значимым оказывается соотношение личности и стихии, в которой может раствориться индивидуальность). Причем сама необходимость в таком действии свидетельствует о том, что лицо грузинки закрыто, а одежда на ней имеет типичный, ничем не примечательный вид². Соответственно, смертельная опасность оказывается воплощенной в так и не индивидуализированной красоте. Имя убитого офицера не сообщается в тексте (хотя нашли его денщика, который, разумеется, знал его имя). А поскольку офицер был не просто убит, а пропал, то отсутствие имени соответствует исчезновению из окружающего мира.

Сказанное позволяет понять и роль мотива воды в произведении: вода (в которой убийцы надеялись утопить свои жертвы или спрятать их тела) как раз выступает в качестве имперсональной стихии, поглощающей в себе человека.

Имперсональность и деидентификация: личность и культура

В разбираемом наброске в действие вовлечены представители трех культур – русские, “татары” (азербайджанцы), грузины. Хорошо известен интерес Лермонтова к проблеме соотношения Востока, Запада и русской культуры, в частности – к оппозиции имперсонального и гипертрофированно личностного [5, с. 25–28; 6, с. 5–22].

² В “Свиданье” аналогичная ситуация эксплицирована: “И поступью несмелою / Из бань со всех сторон / Выходят целью белою / Четы грузинских жен; / Вот улицей пустынною / Бредут, едва скользя... / Но под чадрую длинную / Тебя узнать нельзя!..”

Проблема имперсональности, как мы видели, действительно является одной из ключевых в этом наброске, однако решается она иначе, чем в других произведениях Лермонтова. Стихия имперсональности не является здесь проявлением каких-то типологически значимых культурных черт; она обрушивается на героев по злой воле персонажа – преступницы, в поведении которой воплощается не культурная норма, а грубая аномалия – начиная от предложения войти в бани в запретный день и кончая убийством.

И в других случаях перед нами – необычное переплетение “своих” и “чужих” культурных факторов. Так, идентификация убитого русского офицера оказывается возможной благодаря тому, что ему сделал кинжал грузинский мастер. Причем само слово “кинжал” – восточного происхождения. Аналогичным образом опознание повествователя грузинкой и ее мужем происходит в “караван-серае” – восточном варианте постоянного двора или торговых рядов, обозначаемых восточным же словом. Посредником между грузинами и русскими, добывшим важную информацию, оказывается татарин Ахмет. (То есть, в данном случае не “грузинское” оказывается средним между мусульманским (восточным) и русским, а мусульманское между русским и грузинским.) Если некоторые проявления имперсональности на поверхностном уровне обусловлены требованиями детективного сюжета (намерение грузинки оставить в тайне историю с убийством), то целый ряд других дан “от автора” и никакой опоры в сюжете не имеет. Примером этого является сокращение русской фамилии в самом начале текста. Причем именно то обстоятельство, что здесь напрашивается очевидное продолжение “Петров”, делает такое усечение особенно значимым³. Также не приводится в тексте наброска имя самого повествователя и его несостоявшихся убийц, в том числе роковой женщины-грузинки.

Все это означает, что стихия имперсональности оказывается в произведении более существенным фактором, чем та или иная национально-культурная принадлежность персонажей и свойства типа культуры. Само смешение культурных признаков

³ Поэтому, даже если в Тифлисе Лермонтов действительно останавливался у человека по фамилии Петров, из текста отрывка такие выводы никак не следуют – намек на эту фамилию обусловлен свойствами его поэтики. Все это говорит о том, что поиск прототипов указанных в отрывке персонажей является не только бесполезным, но и неверным методологически. Причем это относится и к прямой задаче (попытке угадать, кого “имел в виду” Лермонтов), и обратной (попытке восстановить на основании отрывка реальные обстоятельства, послужившие толчком к написанию).

является здесь проявлением фундаментального свойства – деидентификации элементов, аналогом стихии имперсональности уже на уровне индивидуумов не самих по себе, а в их соотношении с культурными традициями. Эта обобщенная стихия имперсональности одновременно и создает атмосферу таинственности, и служит воплощением атмосферы зла, разлитой вокруг персонажей, а также указывает на наличие скрытой силы, помогающей герою.

Зло здесь враждебно человеку как таковому, оно стремится уничтожить, поглотить его вместе с именем. И в решающем ответном жесте самозащиты, когда повествователь сбрасывает врага с моста, он погружает его в ту стихию, в которой растворяется отдельный человек. В таком контексте даже то обстоятельство, что ничего не сообщается о действиях и дальнейшей судьбе грузинки, оказывается значимым. Убийцы получают по заслугам, лишившись (вернее, так и не приобретя) имени на страницах произведения.

С другой стороны, герой окружен анонимной (причем мультикультурной) средой, которая помогает ему и спасает, а также не дает оставить убитого офицера в стихии безвестности – как раз в силу переплетения факторов разных культур (грузинский кинжал у русского). После того, как повествователю делается дурно, его “нашли и отнесли на гауптвахту” – это передано безличным оборотом. Точно так же многократно повторяющееся “мы” при описании поисков убийцы указывает на наличие объективной силы, противостоящей злу. В результате возникает противоборство двух мощных имперсональных стихий. Одна из них стремится уничтожить, стереть индивидуальность, другая – служит средой, в которой эта индивидуальность укоренена. Соответственно, некоторые детали (например, сокращение фамилий или имен) получают принципиально двойную интерпретацию – то ли как следствие враждебной имперсональности, проникшей в окружение героя, то ли, наоборот, как наличие неизбывной поддержки в окружающем его мире, не зависящей от тех или иных конкретных обстоятельств и имен.

Теперь еще раз, уже с учетом сделанных наблюдений, вернемся к финальному эпизоду. В нем оба варианта стихии имперсональности отступают (но сохраняются в описании эпизода повествователем), и герой остается один на один с противником, который также выходит из той же стихии (обмен репликами об именах). Однако этот обмен остается неполным и неэквивалентным: герой называет свое имя (хотя оно не сообщается чи-

тателю), а убийца аттестует себя всего лишь как “муж”. В схватке побеждает открывший свое имя. Однако, поскольку оно остается неизвестным читателю, остается и атмосфера таинственности, и ощущение того, что опасность до конца не рассеялась, так что история может в том или ином виде повториться.

Между “Таманью” и “Тамарой”

Уже отмечались очевидные параллели между интересующим нас наброском и “Таманью”: «Некоторые элементы замысла в сильно трансформированном виде получили развитие в “Тамани”. Здесь совпадает сюжетная канва: герой, увлеченный женщиной, случайно оказывается свидетелем чужой тайны; вторгшись в чуждый ему уклад жизни, не понимая сути происходящего, он едва спасается от гибели, сбрасывая в воду одного из участников этой таинственной истории» [7, с. 420]. В то же время из наших наблюдений следует, что в наброске звучит характерный для Лермонтова мотив нерасторжимости любви и смерти, причем источником губельной опасности оказывается женщина. Ближайшей образец – стихотворение “Тамара” (см. [8, с. 559–560]). Его героиня не просто губит своих любовников – их тела сбрасываются в реку. Тем самым набросок “Я в Тифлисе...” оказывается промежуточным звеном, соединяющим два произведения, прямая связь между которыми выражена достаточно слабо и, насколько нам известно, до сих пор не отмечалась вообще.

Общий комплекс: любовь – смерть – водная стихия – тайна

Отмеченная выше связь заставляет перейти от отдельных параллелей к обобщениям и поставить вопрос о целом комплексе мотивов как одном из инвариантов лермонтовского творчества. Помимо нерасторжимости любви и смерти, этот комплекс включает в себя еще два компонента – водную стихию и тайну.

Что касается водной стихии, то непосредственной, хотя и частной реализацией названного комплекса являются образы русалок: смерть здесь может быть, а может и не быть связанной с ними; более того, из субъекта опасности русалка может превратиться в ее объект.

Скажем, в “Русалке” упоминается покоящийся на дне витязь – “добыча ревнивой волны”, так что он находится под водой не потому, что его туда

утащили русалки. В “Тамани” упоминание русалки присутствует, но в условном виде (опасной оказывается “ундина”). В наброске “Я в Тифлисе...” вода связана с опасной героиней двойко (упоминание бань и бросание в реку). Соответственно, прямая связь с образом русалки отсутствует, но остается косвенная. В “Тамаре” эта связь вообще разрывается, так как стихия, в которую бросают убитых, с самой героиней никак не связана. В “Дарах Терека” Терек приносит Каспию “труп казачки молодой”, к которой проникается страстью Каспий. Трансформацией (причем двойной) связи между указанными мотивами в рамках того же комплекса оказывается “Морская царица”. В упомянутых выше произведениях вода выступает как враждебная человеку стихия смерти. Здесь же исходной для героини-русалки стихией является именно вода, в которой она в отличие от обычных русалок живет не как утопленница (жизнь после смерти), а своей собственной “нормальной” жизнью; смерть же ей несет извлечение на сушу. В предыдущих случаях носитель (или имитатор) любовного чувства, проявлявший эротическую инициативу, был субъектом, несущим гибель. Здесь же, наоборот, такой носитель оказывается страдающей стороной, жертвой – попытка русалки завлечь царевича к себе оканчивается ее (а не царевича) гибелью.

К перечисленным мотивам следует добавить еще мотив тайны. Действительно, во всех указанных ранее произведениях гибель в воде или попытка убийства, связанная с водой (или, наоборот, извлечением из воды, как в “Морской царице”), сочетается с недоговоренностью или даже детективным сюжетом. Вода выступает как стихия, скрывающая в себе чуждый, непонятный и опасный мир. Кроме того, она может служить средством для характеристики такого мира. Например, в “Тамани” мотив воды проявляет себя не только в сюжете о таинственном мире контрабандистов, но и в сравнении повествователя с камнем, брошенным в “гладкий источник”. В рудиментарном виде мотив тайны присутствует и в “Русалке”, так как русалка с “непонятной тоской” поет о неясной для нее и ее подруг загадочной бесстрастности витязя, не реагирующего на ласки русалок.

Тесная связь рассмотренных мотивов проявляется себя и в их динамике. Нарастание одного из них может усиливать проявление других. Так, в “Тамани” ундина (“русалка”) совершает попытку убийства сразу после того, как ее любовные намеки доходят до максимума – признания в явном виде. С другой стороны, если один из мотивов остается не реализованным в сюжете, то это может

повлечь за собой недовольство и некоторых других. Ундина так и не стала любовницей Печорина – но зато и он не утонул.

Обсуждаемый комплекс мотивов обнаруживается даже в раннем творчестве Лермонтова – в “Балладе” (“Над морем красавица-дева сидит”), написанной в 1829 г. В ней, как известно, произошла контаминация сюжетов двух баллад Ф. Шиллера – “Водолаз” и “Перчатка” [9, с. 47–48]. В рассматриваемом нами контексте важно, что Лермонтов произвел именно такую перекомбинацию персонажей Шиллера и их функций: соединил в одном лице женщину и провокатора гибели в водной стихии, чего не было в источниках.

Таким образом, в творчестве Лермонтова вычленяется единый комплекс из четырех мотивов. Причем то обстоятельство, что вода объединяет в нем мотивы любви и смерти, может рассматриваться как проявление мифологической универсалии с присущей ей амбивалентностью (вода как стихия, несущая как жизнь, так и смерть) [10, с. 240].

* * *

Проведенный анализ показал, что набросок “Я в Тифлисе...” органично включается в общую картину творчества Лермонтова и позволяет лучше понять связи между рядом его законченных произведений. Нити от него тянутся не только к “Тамани”, но и к “Тамаре”, ко всему комплексу мотивов, связанных с темой губительной и таинственной красоты, любви и смерти, а также роли, которую при этом играет стихия воды. Эти вопросы выходят за рамки отдельного произведения и заслуживают дальнейшего исследования.

Что касается собственно наброска “Я в Тифлисе...”, то в нем фундаментальным обстоятельством является соотношение индивидуума и окружающего мира, стирающего его индивидуальность в стихии имперсональности и помогающего ему как неперсонализированное целое.

Формально “Я в Тифлисе...” представляет собой краткое изложение основных сюжетных узлов будущего произведения. Однако его коллизии реализованы с такой полнотой, что это позволяет считать набросок относительно самостоятельным художественным произведением. В частности, некоторые свойства, как будто являющиеся следствием того, что текст носит предварительный характер и не доработан (прежде всего, это относится к так и не раскрытым именам героев, в том числе представленным в сокращенном виде), на самом деле как раз и воплощают его ключе-

вую художественную идею, связанную со стихией имперсональности. Вот почему, скорее всего, набросок “Я в Тифлисе...” так и не был развернут в полный и завершённый текст – в этом уже не было необходимости.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ениколопов И.К.* Лермонтов на Кавказе. Тбилиси, 1940.
2. *Андроников И.* Лермонтов. Исследования и находки. М., 1967. (Изд. 4. М., 1977).
3. *Маңуйлов В.А.* М.Ю. Лермонтов и его запись сказки об Ашик-Керибе // Ашик-Кериб. Сб. к постановке балета в Ленингр. гос. акад. Малом оперном театре. Л., 1941.
4. *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998.
5. *Кумпан К.* Два аспекта “лермонтовской личности”. Сборник студенческих научных работ (краткие сообщения). Тарту, 1973.
6. *Лотман Ю.М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. М., 1985.
7. *Аринштейн Л.М.* Планы. Наброски. Сюжеты // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
8. *Вацуро В.Э.* “Тамара” // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
9. *Мотовилов Н.Н.* “Баллада” (“Над морем красавица-дева сидит”) // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
10. *Аверинцев С.С.* Вода // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.