

ОТ "ВЕРНОЙ" ЖЕНЫ К "НЕВЕРНОЙ"
(Пушкин, Лермонтов:
французская психологическая традиция)

Л. ВОЛЬПЕРТ

В связи с изучением типологических линий русской литературы пушкинская традиция не раз рассматривалась как один из исходных моментов творчества Л. Н. Толстого, а проза Лермонтова как важный промежуточный этап развития. Углубленный психологизм, деромантизация, дестетизация войны, многие мотивы, темы, сюжеты, намеченные Пушкиным и получившие дальнейшее развитие под пером Лермонтова, находят завершение в творчестве Толстого. В этом отношении одна тема изучена менее других — положение женщины в светском обществе. Ее разработка в русской литературе тесно связана с европейской психологической традицией и прежде всего — французской (Жорж Санд, Бальзак, Стендаль).

Феминистская тема принципиально важна для Лермонтова. В его творчестве своеобразно переосмыслены антитезы Ж. Санд: ханжеская мораль и незаконная любовь (баронесса Штраль — Тирза), "святыня" брака и независимое чувство (Вера — контраст пушкинской Татьяне), семейный деспотизм и несправие женщины (Арбенин — Нина). "Жорж-сандизм" Лермонтова маркирован в словах героини "Маскарада" баронессы Штраль: "Жорж Санд почти что прав".¹ Утверждая, что в светском обществе женщина "игрушка для страстей", "предназначена в продажу выгсадам" <5, 317> она выступает проводником авторских идей.

В прозе Лермонтова наиболее остро и глубоко, с новаторской смелостью, эта тема поставлена в "Герое нашего времени". Феминистская идея подсвечивает здесь все женские типы, но в наибольшей степени она определяет

своеобразие образа Веры, весьма важного для структуры романа, но наименее изученного.²

Если о Грушницком, Вернере, Максиме Максимовиче, Бэле, Мери и даже Казбиче и Азамате написано много, то Вера интересовала исследователей лишь как персонаж, "высвечивающий" некоторые стороны личности Печорина и представляющий определенный прототипический интерес (В. А. Лопухина).³ Уже при появлении романа С. П. Шевырев трактовал этот образ как мало-значительный: "...лицо вставочное, не привлекательное ничем, жертва авторской необходимости, чтобы запутать интригу".⁴ Нам представляется такой взгляд ошибочным. Хотя две части романа названы другими женскими именами, истинная героиня, на наш взгляд, — Вера, единственная женщина, которую Печорин сумел полюбить, и которая одна смогла максимально приблизиться к пониманию его нравственной сущности. Ее значимость определена исповедальным планом дневника Печорина. Именно он с его высоким интеллектуализмом, психологической пронизательностью, жаждой познания себя и других раскрывает обаяние личности Веры. Она — единственная женщина, которая сумела вернуть ему ощущение молодости, единственная, которую он "не смог бы обмануть" <6, 292> и которой он безоговорочно верит. Ради нее одной он способен на неистовый, полубезумный поступок: бешеная скачка по ущелью в Пятигорск. Тот факт, что ей в романе уделено нарочито скромное место, структурно значим: ореол таинственности, овевающий Печорина, в чем-то распространяется и на Веру. Лермонтов как бы экономит художественный материал, предвосхищая хемингуэвский метод "айсберга": на поверхности должна быть лишь одна девятая (остальное — ощущаться) с тем, чтобы читатель в процессе "сотворчества" сам достраивал психологический образ. Отведя Вере всего несколько страниц, Лермонтов делает повышенно значимой каждую деталь, ее касающуюся, своеобразная сюжетная литота и ретардация заставляют читателя всякий раз с нетерпением ожидать новой встречи с героиней.

Построенный как самостоятельный и структурно значимый, образ Веры возникает на пересечении многих линий (автобиографической, феминистской, историко-литературной), причем первостепенное значение для Лермонтова в русской литературе приобретает традиция Пуш-

кина (хотя ее усвоение и выражено в форме отталкивания), а в европейской — Бальзака и Стендаля.

Особое значение для Лермонтова (как и для Пушкина) имели "Физиология брака" Бальзака и "Красное и черное" Стендаля.⁵ В "Физиологии брака" ("Physiologie du mariage", 1829), вызвавшей шумный скандал, Бальзак подверг сокрушительной критике институт брака. Исследуя его с разных сторон (этической, юридической, психологической, статистической), писатель саркастически доказывал, что в современном обществе супружеская неверность почти неизбежна. В предисловии к книге Бальзак не без доли иронии отмечал, что для опубликования подобного опуса от автора потребовалась изрядная смелость: "посметь открыто назвать глухую болезнь, подтачивающую общество", мог бы себе позволить лишь "король или по крайней мере первый консул", поскольку полагалось "верить в святость брака как в бессмертие души".⁶ Написанная в иронической манере, с многочисленными ссылками на Рабле и Стерна, в тоне доверительного разговора с читателем, "Физиология брака" мгновенно приобрела исключительную популярность: по воспоминаниям современников, читатели (и особенно читательницы) ее "буквально рвали из рук".⁷ В книгу было включено множество анекдотов, семейных историй, ситуаций, представлявших собой десятки свернутых сюжетов романов и новелл, которые в будущем найдут художественное воплощение в "Человеческой комедии". Позиция Бальзака позже будет выражена в словах маркизы Жюли д'Эглемон, героини "Тридцатилетней женщины": "... брак в наши дни узаконенная проституция <... > Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько экю первому встречному: голод и нужда оправдывает эти мимолетные связи. Общество же допускает и одобряет необдуманый, но более ужасный для невинной девушки союз с мужчиной, с которым она незнакома и трех месяцев, она продана на всю жизнь. Такова судьба наша; у нас два пути: один проституция явная и позор, другой — тайная и горе".⁸

В России начала 30-х гг. произведения Бальзака "Физиология брака" и "Тридцатилетняя женщина" пользовались широкой известностью. Хозяйка дома в пушкинском отрывке "Мы проводили вечер на даче", желая доказать, что в ее салоне нет места духу ханжества, говорит: "... вон

там у меня на камине валяется "Physiologie du mariage".⁹ Книга Бальзака упомянута Пушкиным как всем известная, не нуждающаяся в комментариях, глагол "валяется" передает сниженную, разговорно-фамильярную интонацию — "настольная" книга, которая "прижилась" на камине.

В русской высокой прозе допушкинского периода тема супружеской неверности не затрагивается, но самого Пушкина она начинает манить с конца 20-х годов.

Мотив адюльтера возникает уже в первом прозаическом произведении Пушкина, незаконченном романе "Арап Петра Великого". Эпизод любви Ибрагима к графине Д., хотя и занимает всего несколько страниц, структурно значим. Он важен не только тонким психологическим рисунком, оттеняющим нравственный облик Ибрагима, но и авторской позицией, лишенной этического ригоризма. Хотя идеал Пушкина — "верная жена" (Татьяна), он, как всегда, понимает всех. Подход Пушкина — не просто просветительское "оправдание страстей", но в чем-то и "бальзаковский", близкий идеям "Физиологии брака". Поведение героини как бы получает некоторое оправдание, оно мотивировано в духе Бальзака: "17 лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не заботился".¹⁰

Сходная авторская позиция и в пушкинском комедийном отрывке "Через неделю буду в Париже непременно", условно датируемый началом тридцатых годов. Этот фрагмент, наименее изученный и наиболее "пушкинский" из всех его комедийных отрывков, единственный, написанный прозой, дает реалистическую трактовку характеров героев. Графиня и ее любовник — не злодеи, а люди со своими слабостями и своими достоинствами, они не осуждены, а "объяснены". Графиня одновременно легкомысленна и серьезна, кокетлива и ревнива, по отношению к супругу она по-своему добра. В глубоко драматический по существу диалог то и дело вторгаются шутовская нота, комический жест, беззаботная интонация. Диалог кончается загадочной репликой графини, дающей пищу воображению читателя и стимулирующей его сотворчество. Заметим в скобках, что эту сцену иногда помещают среди драматических произведений Пушкина, что, на наш взгляд, мало оправдано. Вывести светскую даму и ее любовника на комедийной сцене было бы в эту эпоху

недопустимым нарушением театральной благопристойности. Пушкин, скорее всего, стремится разработать образцы диалогов для собственной прозы и создает разговор, который мог бы прозвучать в ситуации, напоминающей парижский эпизод "Арапа Петра Великого".

В такой же манере обрисованы герои прозаических отрывков "Гости съезжались на дачу" и "На углу маленькой площади". В первом отрывке Зинаида Вольская обрисована как натура незаурядная, не пожелавшая подчиниться жанжеским законам света. Причина ее раннего замужества проста: отец торопился сбыть "модную невесту"¹¹ с рук. В ее характере подчеркнуто сочетание "внешнего легкомыслия" и "сильных страстей".¹² Если в этом фрагменте мотив адюльтера только намечен, то во втором он становится центральным. Зинаида Вольская, посмеявшаяся покинуть мужа и ощутившая быстрое охлаждение эгоистического героя, обрисована как жертва.

В этих отрывках мотив адюльтера впервые в русской светской повести исследуется на материале российской действительности. Изменение топоса значимо: проблема перенесена из Парижа в пригороды Петербурга, так сказать — "в свой дом". Но Пушкин по-видимому еще не придавал ей большой значимости, он верил "в строгость и чистоту Петербургских нравов".¹³ Не случайно в комментарии к "Евгению Онегину" он упомянул пленившую г-жу де Сталь строгую чистоту нравов¹⁴ русских дам.

Лермонтов — первый из русских прозаиков до начала 40-х гг., придавший феминистской теме новое актуальное значение, которое станет впоследствии немало важным для автора "Анны Карениной". Высокая проза этого периода (роман, светская повесть) тему супружеской неверности почти не затрагивали. Имеется в виду физическая измена. В любовно-психологических повестях Марлинского, Павлова, Соллогуба, Ростопчиной, Ган, Жуковой ситуация любовного треугольника встречается нередко, героиня любит "не мужа", но прямой адюльтер, как правило, для нее неприемлем. Наиболее глубоко эта тема разработана в "Герое нашего времени", однако подготовка к ней Лермонтова шла исподволь, начиная с середины 30-х гг. (психологическая драма "Два брата" и неоконченный роман "Княгиня Лиговская").

Замысел драмы "Два брата" дает некий ключ к пониманию природы автобиографизма в разработке Лер-

монтовым интересующей нас темы. Первая встреча с Варварой Лопухиной в декабре 1835 г. после ее замужества с Н. Ф. Бахметевым послужила импульсом к замыслу пьесы: "...Пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мной в Москве" <6, 43>. Хотя автобиографизм пьесы весьма условен и прототипическая реальность обработана в романтическом ключе (антитетичность на всех уровнях, деление героев на "ангелов" и "злодеев", повышенная эмоциональность стиля), в ней намечена сюжетная ситуация, характерная в дальнейшем для "Княгини Лиговской" и "Героя нашего времени": сильное чувство, связывавшее персонажей до замужества героини, вспыхивает с новой силой при встрече после разлуки. Уже в отборе центральной сюжетной ситуации определенная этическая окраска: в ней таится некоторое оправдание "неверной" жены. В облике Веры Лиговской, данной в восприятии романтически влюбленного Юрия, выступают едва заметные общие штрихи в обрисовке лермонтовских героинь, которые в будущих произведениях будут носить то же имя: "...пылкость, твердость и благородство... она не требовала ни обещаний, ни клятв, я предался ей как судьбе" <5, 413>. Заметим в скобках, что слова лермонтовского героя перекликаются с характеристикой В. А. Лопухиной, данной А. П. Шан-Гиреем: "...это была натура пылкая, восторженная, поэтическая".¹⁵ Лермонтов, посвятивший В. А. Лопухиной больше десятка поэтических шедевров, всегда стремился, как известно, увести читателя от разгадки имени их вдохновительницы (в драме и романах Варвара переименована в Веру, портретное сходство зашифровано). При всей условности автобиографизма в пьесе ощущается горестная личностная нота, но, естественно, сюжетная ситуация, структура образов и стиль подчинены эстетическим законам поэтики жанра. С утрированностью, свойственной романтической драме, "падение" Веры изображено как "тройная" измена: она "предала" Юрия, выйдя замуж за нелюбимого, старого, "по-буржуазному" прагматического князя, затем изменила мужу, соблазненная "демоническим злодеем" Александром, "прокляла" последнего после нечаянной встречи с Юрием, к которому вновь "воспылала" неудержимой страстью, и в конце концов погрузилась в "бездну" искреннего раскаяния.

Пьеса интересна еще в одном отношении. Впервые в русской драматургии, да и вообще в русской литературе, в

"жорж-сандистском" или даже скорее в "бальзаковском" ключе с такой силой был подвергнут критике институт брака как деловой сделки. Позиция Лермонтова переключалась и с идеями утопистов-социалистов. "Поймут ли потомки, сколь глубоко поработана женщина в наши дни и сколь продажен институт брака", — вопрошал Пьер Леру.¹⁶ В пьесе с нарочитой, монотонной повторяемостью, как своеобразный лейтмотив, звучит мысль о "купле-продаже" любви в современном браке. О бриллиантах, украшениях, подарках, количестве "душ" по-разному и с разной интонацией высказываются все герои: Юрий — презрительно, Александр — саркастически, Дмитрий Петрович — почтительно, князь Лиговской — с прагматической точностью: "За каждую ласку ее готов дать десять тысяч" <5, 407>. Месть прозревшего князя супруге за неверность также дана Лермонтовым в "бальзаковском" ключе. Как разъясняет де Марсе, во Франции в соответствии с "Гражданским кодексом" жена — собственность мужа, он — "законный владелец, который может жить на доходы со своей собственности, но обязан оплачивать расходы по ее содержанию".¹⁷ Конкретизирует эту мысль маркиза д'Эглемон: "А в наши дни женщина, покинутая мужем, ограниченная скромной пенсией <...> уже больше ни женщина, ни распутница, ни хозяйка. Она исчезла, превратилась в вещь".¹⁸ Разочарование князя Лиговского изображено Лермонтовым с "бальзаковской" позиции, он способен излить свое горе лишь в терминах материальных "сожалений": "... надобны бриллианты — и бриллианты являются, и бал? — и бал готов — коляски, кареты, шали, шляпки..." <5, 436>. И наказание "неверной" супруги — соответственное, не кровавая развязка, не монастырь, а просто прекращение оплаты "расходов на содержание": "... запру вас в степной деревне... Отныне не дам вам ни одной книги в руки" <5, 436>. Самый циничный, но и самый умный из всех героев, Александр, подводит итоговую оценку, он называет "преступлением" не измену Веры, а само подобное замужество, "союз неровный, противный законам природы и нравственности" <5, 415>. Опережая время, как бы предчувствуя приближающееся после реформенное разрушение дворянского уклада, которое с такой полнотой будет отражено в "Анне Карениной", Лермонтов, фиксируя меркантильные детали "нового" брака буржуазного типа, отмечает симптомы нарастающей болезни.

Роман "Княгиня Лиговская" при некоторых чертах сходства с драмой "Два брата" (аналогичная семейная ситуация, герои, встречающиеся после разлуки, князь, с гордостью демонстрирующий гостям выгодно купленные серьги), как известно, существенно отличается от всего предыдущего творчества Лермонтова-романтика: в нем иное авторское сознание, иное видение мира, иная структура образов, изменена и вся стилиевая система. Претерпел изменение и мотив адюльтера. Прежде всего он едва намечен как гипотетическая возможность, "побальзаковски" подготовленная сложившейся семейной ситуацией. Самым существенным в композиции романа становится мотив любовного соперничества, причем в борьбу вступают не "ангел" и "злодей", а социально обрисованные "богач-аристократ" и "бедняк-разночинец"; коллизия, которая станет одной из центральных в русской литературе (Толстой, Достоевский, Тургенев). Для Лермонтова, по-видимому, в этом отношении оказалась исключительно важной традиция Стендаля ("Красное и черное"); структура образа Жюльена Сореля, на наш взгляд, заметно сказалась в построении характера Красинского (гипертрофированная плебейская гордость, любовь бедняка к аристократке, мотивы бунта, богатства, "рысака", дуэли).

Ответ на вопрос — в какой форме мотив адюльтера мог бы быть реализован в романе — требует попытки реконструкции концовки. На наш взгляд, замысел романа в сознании Лермонтова был структурирован полностью, включая финал. Косвенное свидетельство тому мы находим в его письме С. А. Раевскому: "Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится, ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменились, а я, знаешь, не могу в этом случае отступать от истины" <6, 445>. Особенности поэтики романа (четкость в развитии сюжета и построении образов, детали, играющие роль "заряженного ружья", и мн. др.) свидетельствуют о продуманном плане.

Как известно, вербальная реконструкция концовок — занятие сомнительное и неблагоприятное. По отношению к Лермонтову-романтику, открытый конец ранних произведений которого был часто структурно значим (например, "Вадим"), — и вовсе неоправданное. Но в данном случае речь идет лишь о сюжетной реконструкции и по отношению к переломному произведению. В тексте романа можно найти разнообразный материал (факты, де-

тали, знаки), дающие основания для реконструкции концовки (акцентировка красоты Красинского, неистребимой взаимной ненависти героев, категория провиденциально-го предчувствия, столь важная для Лермонтова, и мн. др.). Мы рискуем предложить такой вариант концовки. В ситуации любовного выбора, характерного для произведений Лермонтова, княгиня отдаст предпочтение Красинскому. Глубоко уязвленный Печорин будет искать возможности отомстить и, главное, унижить соперника. Видимо, это оскорбление будет замаскированным, не вербальным, возможно, в присутствии княгини, скорее всего жестом или взглядом, оставляющее противнику возможность решать самому — считать ли себя оскорбленным или нет. Красинский сочтет себя оскорбленным, вызовет Печорина на дуэль и погибнет.¹⁹ Известно, что при всем различии протгонистов обоих произведений, "Герой нашего времени" во многом вырос из "Княгини Лиговской", но в то же время и ретроспективно "высветил" по-новому многие детали текста незаконченного романа. Предложенная нам реконструкция концовки как бы учитывает отблеск, отбрасываемый большим романом на "Княгиню Лиговскую".

В "Герое нашего времени" впервые в русской прозе мотив супружеской неверности разработан с такой законченностью и глубиной. В основе смелого новаторства Лермонтова сложный комплекс идей и чувств: феминистская позиция, воздействие французской литературы ("Адольф" Кюстана, "Тридцатилетняя женщина" Бальзака, "Красное и черное" Стендаля), особого рода автобиографизм. Вслед за Стендалем (г-жа де Реналь) он посмел создать привлекательный образ "неверной" жены и, фактически, оправдать супружескую измену. Печорин не случайно испытывает к Вере глубокую духовную близость: в ней та же общая неудовлетворенность, то же неприятие жизни, то же ощущение "несчастливости" своей судьбы. Его определение "самосознания" как "высшего состояния человека" <6, 295> соотносимо и с Верой. Она не только способна к пронизательному самоанализу и критической самооценке, но и смогла ближе всех приблизиться к "разгадке" Печорина.

Образ Веры построен аналогично образу Печорина, но как бы в миниатюре. Она также дана "извне" и "изнутри", — показана глазами других (Печорин, Вернер) и в собственной самооценке. Оппозиция "внешнее—внутреннее", столь важная для структуры образа Печо-

рина, существенна на всех уровнях и для Веры, начиная от сюжета (в развитии "внешнего" сюжета "Княжны Мери" главные фигуры — Грушницкий и Мери, "внутреннего" — Вера), кончая ее "постижением" Печорина (перед Верой он раскрывается как "внутренний" человек, перед другими — как "внешний"). Вера важна для субъективно-исповедального плана самоанализа Печорина, он вполне отдает себе отчет, что она "одна" поняла его "совершенно", со всеми его "мелкими слабостями, дурными сторонами" <6, 292>.

В структуре образа Веры существенен элемент некоторой идеализации: мы видим ее глазами любящего Печорина. Как известно, в романе позиция автора почти всегда совпадает с позицией героя, но остается и некий "зазор", в данном случае он релевантен. Вера окружена не только ореолом страдания, но и, как это ни парадоксально, чистоты. Печорин в дневнике постоянно отмечает ее стремление обрести в их отношениях хоть какую-нибудь нравственную опору. Поэтому мысль об адюльтере оказывается приглушенной, как бы отодвинутой на задний план. Хотя фактически речь идет о "двойной" измене (первому и второму мужу), с Верой в большей степени связывается мысль о постоянстве, верности одному человеку — Печорину. В отличие от "Двух братьев" и "Княгини Лиговской" в романе нет прямых инвектив против подобного брака, но в подтексте такая мысль явно присутствует. С нею связана скрытая полемика Лермонтова с Пушкиным (Татьяна), начатая еще в "Княгине Лиговской".

Известный автобиографизм отличает и этот роман, однако прототипическая реальность не имеет здесь самодовлеющего значения. Большая степень отстраненности видна уже на сюжетном уровне (у Веры сын от первого брака, ради которого она и вышла замуж за "маленького хромого старичка"), но еще важнее — на уровне структуры образов. Однако Лермонтов не хотел утратить полностью связь с прототипом, он стремился одновременно маркировать и зашифровать ее. Эта функция придана портретной детали, выступающей в роли своеобразной метонимии: "родинка на щеке". Она упомянута трижды, по этому знаку происходит "узнавание" Печориным Веры во время рассказа Вернера о новоприбывших на воды. Известно, что в черновике романа при упоминании "родинки", Лермонтов зачеркнул "над бровью" (как это было в действительности у В. А. Лопухиной) и исправил "на

щеке". Заметим, кстати, что по утверждению П. А. Висковатого, супругу В. А. Лопухиной Н. Ф. Бахметеву казалось, что все, читавшие "Княжну Мери", узнавали в образе Веры и ее мужа чету Бахметевых.²⁰

Вера, как и Печорин, окружена некоторой таинственностью, мы ничего не знаем о ее прошлой жизни. И все же у нее, как и у Печорина, есть своя "предыстория", у него — "петербургская", у нее — начала их знакомства. О "петербургской истории" Печорина мы узнаем из его дневниковой записи о рассказе княгини, переданном Вернером. Ничего более конкретного, чем то, что "история наделала много шума", а княгиня, по-видимому, добавила "к светским сплетням свои замечания" <6, 271>, извлечь из слов Вернера не представляется возможным.

В таком же ключе "метавоспоминания" Печорин заносит в дневник запись о том, как в доме Лиговских он рассказал гостям, изменив имена, "всю драматическую историю" их "знакомства и любви": "Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги; — я в таком выгодном свете выставил ее поступки и характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной" <6, 300>. В обоих случаях запись "рассказа о рассказе" добавляет штрихи к психологическому облику обоих персонажей, но не дает ни малейшего представления о том, что же происходило на самом деле. Для Лермонтова это принципиально важный прием.

Сходным образом создается и психологизированный портрет обоих персонажей. Так же как Максим Максимович "вводит" в роман Печорина, рисуя его портрет, доктор Вернер "вводит" Веру. Примечательно, что его больше всего поразили не "правильные черты лица" и не то, что она "очень хорошенькая", а исключительная "выразительность лица". Печорин отмечает в Вере "глубокие и спокойные" глаза, "милый" голос, и, что, по-видимому, наиболее значимо для него, постоянно окутывающий ее ореол грусти (скорбная поза, выражение грусти или глубокого отчаяния на лице, слезы). В структуре образа Веры существенное место занимает романтическая эстетизация грусти; окутывающая ее дымка печали в какой-то мере связана с непонятной, загадочной болезнью. Доктор Вернер, легко отличающий "мнимых больных" курорта, с первого взгляда отмечает "чахоточный цвет" лица Веры: "... она, кажется, очень больна". Такого же мнения и Пе-

чорин. Для него важно, что она никогда не говорит о своей болезни и не жалуется на нездоровье — знак силы души. Только один раз, надеясь убедить Печорина не стремиться менять характер их отношений, Вера говорит о предчувствии своей скорой смерти. Примечательно, что Печорину, ищущему название для болезни, в голову приходит лишь французское обозначение 'fièvre lente': "...болезнь не русская вовсе, и ей на нашем языке нет названия" <6, 280>. Это реминисценция из "Тридцатилетней женщины" Бальзака, где о болезни Жюли д'Эглемон сказано схожим образом: "Она была поражена тем недугом, зачастую смертельным... для наименования которого у нас еще не появилось слова".²¹ Сама Жюли употребляет слово 'fièvre'. В романе Бальзака эта болезнь, медленное угасание от душевной тоски, приводит глубоко несчастную в замужестве Жюли на грань смерти. Эстетизация грусти, уныния, тоски — лейтмотив "Тридцатилетней женщины." Бальзак подчеркивает притягательную силу грусти: "Нередко встречаются мужчины, которых глубоко трогает страдальческий вид женщины, им кажется, что печаль — порука постоянства в любви".²²

Облик печали, по Бальзаку, — важный знак, по которому "узнают" друг друга близкие души: "Уныние и печаль — самые красноречивые толкователи любви и передаются от одного страждущего к другому с невероятной быстротой. У страдальцев развито какое-то внутреннее зрение, они полно и верно читают мысли друг друга".²³

Эстетизация страдания важна для поэтики "Княжны Мери", роман "Тридцатилетняя женщина", на наш взгляд, из всех произведений Бальзака наиболее значителен для Лермонтова. Косвенное подтверждение тому — вторая реминисценция из этого романа в "Герое нашего времени", сравнение Печорина, сидящего на скамье, с тем, "как сидит бальзакова 30-летняя кокетка" <6, 243>.²⁴

Другая эмоциональная доминанта в восприятии Печориным Веры — абсолютное убеждение в ее искренности. В его представлении, все водяное общество — своеобразный театр. Каждую сцену он воспринимает как бы в театральном ракурсе (авансцена, задник, реквизит, антураж). Он убежден, что здесь каждый играет свою роль, а вовсе не один Грушницкий, драпирующийся в романтические одежды. Играет он сам, о чем постоянно свидетельствует в дневнике, играет "циника" доктор Вернер, способный

плакать над умирающим солдатом, играет Мери, принимающая "равнодушный и строгий вид" в момент счастья, играет драгунский капитан, произнося трагическую фразу, "едва удерживаясь от смеха", играют свою роль мамыши девиц на выданье. Не играет одна Вера. Ее реакции он всегда воспринимает как искренние, спонтанные, естественные. Не привыкший верить словам, всегда стремящийся уловить их скрытый смысл, Вере он доверяет полностью; поэтому он не позволит себе ни малейшей насмешки над ее мужем, поймет ее ревность, и главное, никогда не усомнится в силе ее чувства.

При всей самостоятельности образа Веры все же его главное предназначение в структуре романа — функциональное, он "высвечивает" личность Печорина. Любовь к Вере, так же как и отношение к природе, раскрывают героя с новой стороны, внутренне обогащают его, он предстает перед нами гораздо более глубокой и значительной личностью, чем мог бы показаться на первый взгляд. Столь характерный для Лермонтова "экзамен любовью" раскрывает в натуре Печорина все самое лучшее: способность к глубокому переживанию, живому движению души, чуткость и тонкость чувства. Хотя и в любви он остается верен себе, все же в отношениях с Верой свойственные ему эгоцентризм и сухость души проявляются в наименьшей степени. Он сам как бы в постоянном изумлении перед неожиданным воздействием на него этой встречи: "... Сердце мое болезненно ждалось... О, как я обрадовался этому чувству! Уж не молодость ли со своими благодетельными бурями хочет вернуться ко мне опять..." <6, 280>. И уж совсем он не мог за собой подозревать способности к такому порыву страсти, который овладел им после получения ее прощального письма: "... ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния! При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, — дороже жизни, чести, счастья!" <6, 332>.

Неистовая скачка в Пятигорск — это и, казалось бы, невозможный для него по силе чувства порыв любви, и осознание своей вины — она погубила себя ради него, — в этом порыве — что-то первозданное, от дикой природы, но и — изысканно рыцарственное — от цивилизации, — он мчится получить прощальный взгляд и последнее пожатие руки.

Прекрасное прощальное письмо Веры, "каждое слово" которого "неизгладимо врезалось" в его памяти, занима-

ет в структуре романа особое место: это одновременно кульминация, развязка и финал "их" истории и в то же время — заключительный штрих к психологическому портрету Веры. Письмо, которое она сама называет "исповедью", проливающее ретроспективно свет на все ее поведение и поступки, неизмеримо обогащает в наших глазах Веру, делает ее значительнее и крупнее. И она способна к той высокой рефлексии, когда, по словам Печорина, "душа, страдающая... дает во всем себе строгий отчет" <б, 295>. Редкое по искренности и эмоциональному накалу исповедальное письмо — своеобразный аналог дневнику Печорина, при всей разнице в масштабе и значении, вместе они составляют как бы один текст, в котором сфокусировано взаимное отражение в мирах друг друга.

Значимость письма в структуре романа определяется его интеллектуализмом (Лермонтов отдал Вере многие свои мысли) и особенностью поэтики: оно представляет собой как бы сгусток мотивов ранней лирики. Мотив "врастания" любви в ткань души, сердце — жертвенник, сгоревший от огня чувства — "моя любовь срослась с душой моей: она потемнела, но не угасла" ("Ночевала тучка золотая... ", "1830 год. Июля 15-го"). Мотив "волшебства" голоса, в письме он обыгран и в метафорическом смысле — голос страсти — "мое слабое сердце покорилось снова знакомому голосу", и в прямом — "... в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая" ("Демон", "Она поет и звуки тают", "Слышу ли голос твой", "Звуки и взоры"). Мотив "очарования" взгляда — "ничей взор не обещает столько блаженства" ("Демон", "К...", "Н. Ф. И... вой", "К С."). Очень важный для лирики и прозы Лермонтова мотив "памяти": "... я никогда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища..." ("Я не люблю тебя...", "Песня", "Стансы"). В письме эти мотивы отданы "женскому голосу", в отличие от лирики, где они звучали в исполнении "мужского", "женский" оставался безгласен. Столь важный для Лермонтова мотив "демонизма" также отдан здесь Вере: "... в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное... ". Ей Лермонтов отдал мысль и о фатальной связи "демонизма" с "несчастливостью": "... никто не может быть так истинно

несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном".*

Письмо композиционно распадается на две части, из которых первая — аналитическая, а вторая — объяснение причины внезапного отъезда Веры. С предельным лаконизмом обрисована здесь ситуация "скандала", столь важная впоследствии для Достоевского, когда герои не помнят, что делали, что говорили, и "проговариваются" в самом секретном: "... я не знаю, что он мне говорил, не помню, что я ему отвечала... верно, я ему сказала, что я тебя люблю". Здесь обрисовано в то время мало изученное в психиатрии и еще редко исследуемое в литературе состояние "полуаффекта", то что Стендаль назвал "demifolie" ("полубезумие"), описав ощущения Жюльена Сореля в момент выстрела в г-жу де Реналь. Как уже отмечалось, связи романа с "Красным и черным" вообще глубоки и разнообразны, в частности, исповедальное письмо Веры живо перекликается со словами г-жи де Реналь, обращенными к Жюльену в канун казни: "Стоит мне тебя увидеть, как всякое чувство долга исчезает, я вся обращаюсь в одну любовь... У меня к тебе такое чувство, какое я должна питать к одному только богу, — это уважение, любовь, покорность, все вместе..."²⁵

Выше уже отмечалось, что письмо Веры — своеобразный аналог рефлексии Печорина. Одновременно оно, видимо, ориентировано и на самораскрытие пушкинской Татьяны (письмо Онегину, заключительное объяснение), так же как и в целом "Герой нашего времени" преемственно связан с "Евгением Онегиным". Как известно, усвоение Лермонтовым пушкинской традиции часто принимало форму отталкивания. С точки зрения интересующей нас проблемы, элемент полемики определялся сложным комплексом причин: изменение этических норм, читательских вкусов, тот факт, что "героиней" времени постепенно становится "неверная жена". Не случайно в "Княгине Лигвской" появляется пародийный образ дамы 30-ти лет "в малиновом берете" (деталь, повторенная трижды), слышней "неприступной добродетелью" <6, 161>.²⁶ В романе описан ее комический ужас при виде картины, вызвавшей несколько фривольный комментарий Печорина. Эта сцена

* На сходство мотивов письма Веры и ранней лирики Лермонтова обратил мое внимание Р. Г. Лейбов, которому мне бы хотелось выразить благодарность.

близка эпизоду из "Красного и черного", когда в салоне великосветской ханжи маршалши Фервак Жюльен замечает белые пятна на картинах и узнает, что их сюжеты "показались хозяйке не совсем приличными, и она распорядилась, чтобы их подправили".²⁷ Позиция Лермонтова гораздо ближе к стендалевской и к точке зрения Пушкина, отразившейся в прозаических отрывках, фрагменты которых начали издаваться с 1839 г. и вполне могли быть ему знакомы.

Примечательно, что для Л. Н. Толстого неоконченные прозаические отрывки Пушкина послужили важным импульсом к созданию "Анны Карениной": "Я как-то... взял этот том Пушкина и, как всегда... как будто вновь читал. И там есть отрывок "Гости съезжались на дачу". Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...".²⁸ Таким образом, сам Толстой наметил важную для русской литературы типологическую линию от "верной" жены к "неверной". В русле этого развития оказались и прозаические отрывки Пушкина, предвосхищавшие появление героини нового типа, и "Герой нашего времени" — важный промежуточный этап на пути к созданию Л. Н. Толстым романа о "неверной" жене.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лермонтов Ю. М. Соч.: В 6 т. — М.; Л., 1955. — Т. 5. — С. 317. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи в ломаных скобках с указанием тома и страницы.
- 2 В монографиях Л. Я. Гинзбург, У. Р. Фохта, Б. Т. Удодова, Е. Н. Михайловой Веры посвящено несколько строк. В книге Joe Andrew. *Women in Russian literature. 1780–1836* (1988) автор рассматривает образ Веры как малоинтересный и банальный.
- 3 См.: Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981. — Статьи: "Автобиографизм" и "Лопухина В. А.". В дальнейшем: Лермонтовская энциклопедия.
- 4 "Москвитянин". 1841. — Ч. 1. — С. 25.
- 5 О значении для Пушкина романа Стендаля "Красное и черное" см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980; Е е же.

- Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности) // Пушкин: Исследования и материалы. — Л., 1986. — С. 200—224.
- 6 Balzac H. *Physiologie du mariage*. — Bruxelles, 1834. — P. 19.
- 7 См.: Моруа А. Прометей или жизнь Бальзака. — М., 1983. — С. 172.
- 8 Бальзак Оноре. Собр. соч.: В 15 т. — М., 1952. — Т. 2. — С. 132. В дальнейшем: Бальзак.
- 9 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1937—1959. — Т. 2. — С. 121. В дальнейшем: Пушкин А. С.
- 10 Пушкин А. С. — Т. 8. — С. 4.
- 11 Пушкин А. С. — Т. 8. — С. 37.
- 12 Пушкин А. С. — Т. 8. — С. 39.
- 13 Пушкин А. С. — Т. 8. — С. 37.
- 14 Там же. — Т. 6. — С. 191.
- 15 Цит. по : Лермонтовская энциклопедия. — С. 265.
- 16 Цит. по : Вюрмсер А. Бесчеловечная комедия. — М., 1967. — С. 528.
- 17 Бальзак. — С. 255.
- 18 Там же.
- 19 См.: Вольперт Л. И. Лермонтов и Стендаль ("Княгиня Лиговская" и "Красное и черное") // Михаил Лермонтов. 1814—1898. / Под ред. Е. Эткинда. Нортфильд, Вермонт, 1992. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. III). — С. 131—146. В дальнейшем: Михаил Лермонтов. Другой вариант реконструкции концовки "Княгини Лиговской" предложен О. Б. Заславским в статье "Сюжет "Княгини Лиговской" и проблема демонизма в творчестве Лермонтова" (*Wiener Slawistischer Almanach*. — 1992. — Bd. 29. — S. 31—44.) Однако на наш взгляд, "демонизм" Красинского недостаточно аргументирован, и реконструкция концовки представляется спорной.
- 20 Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. // Лермонтов М. Ю. Собр. соч. — М., 1891. — Т. 6. — С. 30.
- 21 Бальзак. — С. 87.
- 22 Там же. — С. 68.
- 23 Там же. — С. 94.
- 24 У Бальзака: "Маркиза опиралась на подлокотники кресла, и вся ее фигура... и то, как утомленно склонялся в кресле ее стан, гибкий, и изящный и словно

надломленный..." (Бальзак. — Т. 2. — С. 139). О Печорине: "Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; <...> он сидел как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала" <6, 243>.

- 25 Стендаль. Красное и черное. — Л., 1941. — С. 481. Перевод Г. П. Блока.
- 26 Мотив "малинового берета" в "Евгении Онегине" и "Княгине Лиговской" был затронут мной в докладе "Княгиня Лиговская" и "Красное и черное", сделанном в июне 1989 года на юбилейном симпозиуме "Михаил Лермонтов" в Норвичском университете, США (Михаил Лермонтов. — С. 138). Этому мотиву посвящена также статья И. С. Чистовой "Кто там в малиновом берете...?" в "Княгине Лиговской" // Русская речь. 1989. — № 5. — С. 12–16.
- 27 Стендаль. Красное и черное. — Л., 1941. — С. 405.
- 28 Цит. по: Бычков С. М. Л. Н. Толстой. — М., 1954. — С. 252.