

терьянцев, но торжествовала, по крайней мере в идеале, «милость к падшим». В этом художественном мире Петр, веселясь, отпуская вину виноватому, а Екатерина и Пугачев миловали Петра Гринева, видя в нем уже не «чужого», но Человека, заблудившегося в буряне «русского бунта».

Абрамзон Т. Е. Суеверные представления и их осмысление в русской литературе II половины XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.

Билинкис М. Я. Взаимоотношения документальных жанров и беллетристики в русской литературе 60-х гг. XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1979.

Власова М. Русские суеверия: Энцикл. слов. СПб., 2000.

Державин Г. Р. Записки // Державин Г. Р. Избр. проза. М., 1984.

Екатерина II. Соч. Екатерины II. М., 1990.

Екатерина II. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. СПб., 1901.

Кочеткова Н. Д. Лопухин // Словарь русских писателей XVIII в. Вып. 2. СПб., 1999.

Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты. СПб., 2000.

Лопухин И. В. Записки сенатора Лопухина. М., 1990а.

Лопухин И. В. Некоторые черты о внутренней церкви // Русская философия второй половины XVIII века: Хрестоматия. Свердловск, 1990б.

Лотман Ю. М. Классицизм: термин и (или) реальность // Из истории русской культуры (XVIII — начало XIX века). Т. 4. М., 1996.

Майков В. Ода, ищущим мудрости // Масонство и русская культура. М., 1996.

Пиксанов К. Н. И. В. Лопухин // Масонство в его прошлом и настоящем: В 2 т. Т. 1. М., 1914.

Погодин М. Черты старого быта // Москвитянин. 1853. № 13.

Соловьев О. Ф. Масонство: Слов.-справ. М., 2001.

Херасков М. М. Владимир: Эпическая поэма в 2 ч. М., 1809.

Хренов Н. А., Соколов К. Б. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность). СПб., 2001.

Э. М. Афанасьева

ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ И ФЕНОМЕН ЧТЕНИЯ В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Мотив чтения в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, заявленный уже в предисловии к роману, становится не просто сквозным, но и смыслообразующим звеном в понимании его идеи. Лермонтоведы так или иначе подходили к проблеме осмысления этого мотива и его интерпретации. Представим краткий обзор наметившихся концепций. Одно из самых ярких проявлений мотива было осмыслено В. А. Мануйловым, обратившим внимание на ситуацию чтения, присущую героям произведения. Исследователь восстанавливает круг читательских интересов лермонтовских персонажей, рассматривает скрытые цитаты и аллюзии на произведения других авторов [см.: Мануйлов, 1975]. Иной ракурс осмысления про-

блемы представлен в монографии Г. Е. Абеляшевой «Проблемы поэтики портрета» [1997, 8—16], где проанализированы физиогномические мотивы романа, осмыслены труды Галля и Лафатера, интерес к которым известен по эпистолярному наследию и художественному творчеству писателя [см. об этом: Мурьянов, 1981, 240]. В таком ракурсе мотив чтения проецируется на психологическую основу романа, становится фактом провиденциального знания героев. Физиогномическое «чтение» превращается в значимую характеристику персонажей, что, по мнению С. В. Савинкова, соотносится с религиозным контекстом [см.: Савинков, 2002, 166—122]. Отметим также исследовательский дуэт А. М. Штейнгольда и Е. М. Таборисской [2001, 33—42], включившихся в процесс сопоставительного анализа двух предисловий, уже имеющий свою литературоведческую традицию [см.: Крупышев, 1989]. В их статье поднимается вопрос об усложнении авторского «я» в «Герое нашего времени» и критике Белинского; применительно к первому предисловию речь идет о соотношении его поэтики и стилистики с жанром критической статьи, что, в частности, характеризует полемику автора с «читателем-противником, читателем — тупицей и недоучкой» [Штейнгольд, Таборисская, 2001, 35]. О переосмыслении подобного толкования речь пойдет ниже.

Несмотря на наметившиеся пути исследовательских поисков, проблема находится на начальном этапе осмысления, и нам представляется, что через детальный анализ данного мотива можно вскрыть новые смыслы одного из самых изученных произведений русской литературы.

Мотив чтения репрезентативно связан с образом читателя, с одной стороны, и объектом чтения — с другой. В этом отношении лермонтовский роман готовит сложную систему читательских парадигм. Прежде всего, это герои-читатели, а также текстуально осмысленная читательская система отсылок к знакомым художественным моделям, именам, сюжетам. Следующий уровень связан с метафорическим прозрением главного субъекта художественной реальности романа — Печорина, способного к «сверхчтению», восходящему к мотиву провидения душевных тайн и тайн мироздания. В этот пласт восприятия мотива входит как стремление «прочитать» судьбы окружающих его людей («Княжна Мери», «Фаталист»), так и желание узнать «написанное на небесах» («Фаталист»), предназначенное свыше. Еще одним смысловым нервом мотива является его непосредственное включение в классическую триаду (автор — произведение — читатель), что образует совершенно особый эстетический контекст. Сошлемся на концепцию Л. В. Чернец, которая определяет три основных формы проявленности читателя в художественном мире произведения: 1) читатель-адресат, имплицитный, или воображаемый; 2) образ читателя, введенный в произведение; 3) реальный читатель, публика [Чернец, 2001, 1205—1206]. Роман Лермонтова представляет собой уникальный образец усложнения читательских функций в многостороннем их освещении.

На первом уровне реализации мотива чтения в романе мы можем говорить о ряде персонажей-читателей, участвующих в сюжете и характеризующихся через их литературные вкусы. Так появляются образы читающего Печорина, странству-

ющего офицера — «автора» путевых записок о Кавказе, Вернера, княжны Мери. Категория чтения вводит нас в круг читательских интересов героев. Кроме того, появляются дополнительные ассоциации с другими художественными мирами, что создает полифонию читательских смыслов.

При описании портрета Печорина странствующий офицер упоминает имя Бальзака: «...он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» [Лермонтов, 1976, IV, 332]¹. Художественное творчество Бальзака входит как в сознание странствующего офицера, так и в сознание читателя-субъекта творческого процесса. В данном случае повествователь сознательно опирается на литературную традицию при характеристике внешности, а через нее — и характера. Отметим сравнение «Журнала Печорина» с «Исповедью» Жан-Жака Руссо, которое ориентирует на рефлексивно-исповедальную природу слова «героя времени» в большей степени, чем публичное откровение французского писателя (339). Так в роман Лермонтова вводится книжная парадигма (используем термин С. В. Савинкова), известная и необходимая «издателю» записок Печорина.

Герои Лермонтова оказываются вовлечены в мир литературных персонажей других произведений. Вернер упоминает об «Освобожденном Иерусалиме» Тасо: «Кстати: Вернер наемни сравнил женщин с заколдованным лесом, о котором рассказывает Тасе...» (421). Самого же доктора молодежь прозвала Мефистофилем. Чтение, его жизненная адаптация в романном мире предстает как особая модель восприятия реальности и жизнеосмысления.

Круг житнетворческого чтения самого Печорина составляет художественный мир Гёте, что настраивает героя на романтический лад: «я вообразил, что нашёл Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения...» (349). Себя автор дневниковых записок сравнивает с персонажем популярной в XIX в. повести: «...есть минуты, когда я понимаю Вампира...» (423). Лермонтов имеет в виду героя одноименной истории, рассказанной Дж. Г. Байроном, но обработанной и записанной его врачом Джоном Полидори (656—657). Непосредственно мотив чтения актуализируется в кризисный момент — в ночь перед дуэлью («Княжна Мери»). Печорин, рассуждающий о возможной смерти, постепенно забывает о ней, увлекаясь «волшебным вымыслом» Вальтера Скотта. Лермонтов воссоздает процесс постепенного вхождения в мир произведения и динамику читательского поведения Печорина: «С час я ходил по комнате; потом сел и открыл роман Вальтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были “Шотландские пуритане”; я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом...» (439). В печоринской модели чтения проступает образец самозабвенного погружения в тайный мир художественного творчества. Эта модель становится одной из характеристик универсального читательского сознания. Это тем более актуально в ракурсе назидательных поучений автора первого предисловия, где представлен со-

¹ Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

бирательный портрет «невоспитанной публики», не способной угадать басни, если у нее нет нравочения (275).

Сопоставим модель идеального самозабвенного чтения Печорина с другим вариантом, воссозданным в романе. Это — застывшая мечтательная поза княжны Мери, одновременно читающей и не читающей книгу: «Она сидела неподвижно, опустив голову на грудь; перед нею на столике была раскрыта книга, но глаза ее неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробежали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко...» (430—431). Эйхенбаум обратил внимание на пушкинский подтекст этого эпизода, восходящий к 8-й главе «Евгения Онегина» [см. об этом: Эйхенбаум, 1969, 271]. В «Герое нашего времени» обе читательские модели (печоринская и княжны Мери) основаны на сопоставлении двух реальностей — художественной и жизненной. В первом случае побеждает творческий вымысел (отрешение от смертельной опасности усиливает художественный эффект), во втором — отстранение от процесса чтения мотивирует выход к жизненной реальности (пусть даже через «работу мысли»), а чтение выступает как предлог, видимость действия.

Кроме образов читающих персонажей, в романе актуализирован и образ имплицитного читателя через авторское представление. Воображаемый читатель, публика в «Герое нашего времени» появляются в предисловии ко всему тексту: «Но обыкновенно читателям (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Э. А.) дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий» (275). Тут же возникает образ читателя, уже рефлектирующего по поводу первого издания романа: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей...» (276). Собираательные черты читательского сознания формируются при отсылке к обывательскому отношению читающей публики к творчеству и, в частности, к данному произведению. Все это настраивает на воссоздание особой модели чтения, которая требуется для данного текста. «Герою нашего времени» нужен иной читательский взгляд, иное отношение к реальности романа, чем тот, что представляет маловоспитанная публика.

На этом не прекращается формирование авторско-читательского диалога в романе. В своих заметках странствующий офицер также обращается к воображаемому читателю: «Большая часть из них (речь о путевых записках. — Э. А.), к счастью для вас, потеряна, а чемодан с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел» (277). Повествователь допускает мысль, что у читателя появится желание как можно скорее узнать последующие события, распорядиться течением сюжета по-своему: «Итак, погодите или, если хотите, переверните несколькостраниц, только я вам этого не советую, потому что переезд через Крестовую гору достоин вашего любопытства» (307). Ситуация возможного небрежного, фрагментарного чтения, сообразного концепции занимательности сюжета, выступает как читательское своеволие, противоречащее художественному замыслу. Несовпадение акта письма (встроенного в сюжет) с актом чтения [см.: Чернец, 2001, 1205] обнаруживает возможный разлад в творческом союзе автора с адресатом творчества.

Даже в исповедальном контексте журнала Печорина, где есть установка на автокоммуникацию, на то, что записки пишутся для себя: «этот журнал я пишу для себя и, следовательно, все, что я в него ни брошу, будет со временем для меня драгоценным воспоминанием» (402), — разыгрывается ситуация «случайного» знакомства воображаемого читателя с тайными откровениями героя: «Что, если когда-нибудь эти записки попадутся на глаза женщине?» (420). И далее моделируется ситуация спора с непрошеным читателем. Таким образом, проникаясь особенностью лермонтовского художественного мира, мы обнаруживаем удивительный парадокс, соотносящийся с интригой читательского присутствия в романе. Рукопись в определенный момент осмысливается как открытый текст для возможного читателя, а книга, в свою очередь, отсылает к рукописи, которая мыслится как относительно замкнутый вариант творчества, абстрагированный от читательского сознания. И в том и в другом случае читательская позиция предстает не совсем обычной, речь может идти о множественности точек «прозрения» текста, постоянной пульсации эстетической дистанции. На этом фоне выстраивается своеобразный читательский сюжет постижения тайной природы романа.

Образ «возможного читателя», воображаемого субъекта творчества представлен у Лермонтова с позиции отстранения от (воспользуемся современным термином) линейной направленности чтения [ср.: Деррида, 2000; Субботин, 1993]. Читатель может не читать предисловия, переворачивать непрочитанные страницы, читать чужие записки. В таком случае текст произведения теряет свою сюжетную направленность от начала к финалу в читательском сознании; возникает ситуация читательского своеволия (наравне с уже обозначенным в лермонтоведении несопадением фабульного и сюжетного пластов [см., например: Мануйлов, 1975, 38 — 58; Удодов, 1989, 139—154; и др.]).

Еще одним фактом преодоления традиционной модели чтения является мотив перечитывания, который оказывается важным для понимания сути произведения. Он связан в первую очередь с образом Печорина, который постоянно обращается к своим дневниковым заметкам, размышляя над ними («П е р е ч и т ы в а я последнюю страницу, я замечаю, что далеко отвлекся от своего предмета...» (402). Личные записки для Печорина имеют рефлексивную природу. Мотив вторичного прочтения актуален не только для раскрытия образов героев (вспомним княжну Мери, в сотый раз пробегающую глазами страницу), но и для самого произведения, что акцентируется в предисловии к роману. Оно было написано для второго издания книги и оказалось адресовано публике, уже познакомившейся с текстом, поэтому оно выступает как разъяснение того, что не было понято при первом прочтении: «Эта книга и с п ы т а л а н а с е б е еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» (276). При отстранении от временной привязанности предисловия к современности писателя мы обнаруживаем, что роман парадоксальным образом начинается не с ситуации чтения текста, а с ситуации его перечитывания.

Вводя читателя в парадигму перечитывания, писатель с самого начала настраивает его на серьезную работу над текстом. По мнению М. Л. Гаспарова, при пер-

вочтении читатель подступает к тексту без каких-либо априорных ожиданий, каждое слово вносит в сознание что-то новое и перестраивает то старое, что отложилось в памяти из предыдущих слов. В акте перечитывания текст уже и знаком, и незнаком одновременно, в нем открываются новые смыслы; слово воспринимается в его связях не только с прочитанным, но и непрочитанным, ориентируясь на узловые моменты дальнейшего словесного события [Гаспаров, 1997, 461].

Чтение в данном случае предстает как эстетический труд, необходимый для понимания книги. Подобная модель диалога с первоисточником воспринимается как наиболее полный вариант постижения его сути. Учтем, что в начале XIX в. идея чтения получает философскую мотивацию. Исследователь западно-европейского романтизма О. Б. Вайнштейн заключает, что в это время формируется образ идеального читателя, который перестал быть абстракцией, а стал собеседником и соавтором, способным к сотворчеству [Вайнштейн, 1994, 408; ср.: Лотман, 2000, 123]. Именно на эту модель сотворческого диалога, думается, ориентировано (в идеале) эстетическое событие романа. Хотя пример стократного перечитывания одной страницы княжной Мери и здесь дает возможность «упустить» читательское внимание публики.

В глубинной основе постижения природы мотива чтения мы ориентируемся на его сверхсмысл. Лермонтова интересует читатель как субъект творчества, который, знакомясь с печатным текстом книги, прозревает «историю души» [Уразаева, 1995]². Заметим, что мотив «чтения души» рождается на стыке смены авторизованных повествователей: записки странствующего офицера завершаются образом «закрытой души»: «Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...» (338), журнал Печорина предваряется определением «истории души человеческой» (339). Таким образом, «история души» получает следующую развернутую парадигму, реализующуюся в художественном мире: она не только записана (журнал Печорина), но и опубликована (странствующим офицером, который стал случайным владельцем рукописей) и, следовательно, прочитана читателем. За каждым из этих текстовых событий закреплены ролевые функции: Печорина — автора журнала, издателя — «публикатора» дневника, читателя — субъекта, рефлексивно переживающего эстетическое событие. В этой авторской находке кроется грандиозный творческий импульс оживающего текста, внутренняя самопорождающая тайна художественного мира.

В читательском сюжете существует еще один авторский ход, к которому прибегает Лермонтов. «Герой нашего времени» — это не только «цепь повестей и новелл», о чем не раз говорилось, но и книга, оформленная совершенно особым образом. Она состоит из объединенных «редакторской» волей рукописей: путевых заметок странствующего офицера и тетрадок Печорина. Прием «сшивания» рукописей под книжной обложкой и снабжение их предисловиями создают уникальный вариант печатного текста, воссоздающего самую сердцевину творчества,

² См. концепцию М. М. Бахтина об эстетическом подходе к внутреннему миру «другого» [Бахтин, 1988, 122—124].

его лабораторию, рукописную праисторию. К тайне тайн, к рукописям, оформленным по законам печатного произведения, по замыслу Лермонтова приобщается читатель, тем самым включаясь в со-творческий процесс на его начальной стадии реализации замысла.

После определения сложной мотивации читательской позиции в романе Лермонтова обозначим сложность ее реализации. Именно на читателя, знакомящегося с печатным аналогом рукописи, рассчитана текстовая неоднородность, игра со шрифтом, пропуски в печоринском дневнике, нетрадиционное композиционное решение. Роман Лермонтова не только «фрагментарно-целостен» [см., например: Герштейн, 1976, 31—36; Удодов, 1989, 139—154; и др.], но и текстологически неоднороден. Произведение структурирует сложную смысловую иерархию, в которой очевидно стремление преодоления не только линейности чтения, но и письма. В данном случае подвергается ломке сама идея идеального механизма чтения слева направо, «от» и «до». В линейной направленности чтения в «Герое нашего времени» возникают перебои, знаковые текстологические и хромотопические паузы, умолчания. Уделяя чуть больше внимания текстологическим уловкам Лермонтова, мы обнаружим один из знаковых парадоксов романа. Несмотря на ставшую общим местом формулу смены субъектов повествования, когда каждому из рассказчиков принадлежит «свое видение» того или иного события, текст «Героя нашего времени» имеет единый внутренне выдержанный авторский пунктирный слой курсива.

Слова, выделенные курсивом, появляются и в рассказе странствующего писателя, и в повествовании Максима Максимыча, и в журнале Печорина (нет их только в предисловиях!). Смена шрифта — знаковая авторская пауза, когда линейность текста тяжелеет глубиной смысла. Исследование подобного явления маркировано двумя крайними вариантами отношения к нему: в предисловии к роману находим упрек в адрес читателей, тяготеющих к «буквальному значению слов» (276), в «Княжне Мери» представлен процесс онтологизации одного слова, которое приравнено к «целой истории» (369).

Впервые курсивный сбой встречаем в «Бэле» в момент начального, своего рода спонтанного рождения рассказа Максима Максимыча о Печорине. Этот рассказ следует за размышлением странствующего офицера о путешествующих и записывающих людях и не лишеном иронии замечании: «Я знаю, старые кавказцы любят поговорить, порассказать; им так редко это удается: другой лет пять стоит где-нибудь в захолустье с ротой, и целые пять лет ему никто не скажет *здравствуйте* (потому что фельдфебель говорит *здравия желаю*)» (283). Слова «здравствуйте» и «здравия желаю», тяготея семантически к одному полюсу (приветствия при встрече), ситуативно антонимичны, как антонимичны война и мир, военный и мирный образ жизни. Мы имеем дело с процессом расхождения смыслов при внешнем намеке на их единство. Выделенный фрагмент, акцентируя на этом приеме внимание, станет проекцией на один из художественных законов бытия словесных миров в романе. Его условно можно назвать приемом внутренней цитации, он состоит в том, что знаковые фразы-идеи, стилистические приемы или даже

ситуации подвергаются отраженной мотивации в словах нескольких персонажей, а иногда и в процессе сюжетного дублирования. Герштейн определила это явление как «параллелизмы и контрасты» [Герштейн, 1976, 74—88]³.

Вернемся к начальному курсивному фрагменту «Бэлы». Сопоставление светского и военного вариантов приветствий служит текстовым прологом не только истории знакомства Максима Максимыча с Печориным, но и далее — странствующего писателя, а также читателя романа с героем времени. Слово «здравствуй-те» включено в потенциально возможную диалогическую ситуацию (в то время как военизированный словесный штамп «здравия желаю» — упраздняет ее). Так в игре слов подчеркивается уникальность казалось бы обыденного фрагмента, слово превращается в событие, которое к тому же противостоит сквозной идее «болезни века». Об аллегорической болезни говорится в предисловии к роману, целая система больных героев, лечащихся на Кавказских Водах, появится в «Княжне Мери», две части произведения уравновешены дублетным образом лекаря (врача): лекарь в «Бэле» и доктор Вернер — в записках Печорина. Первый же словесно выделенный фрагмент текста противостоит (с достаточной долей условности) мотиву «болезни», так как помимо функции приветствия он несет на себе некогда магическую силу пожелания здоровья [см.: Гребенщикова, 2004, 90—116].

Курсив ориентирован на заострение читательского внимания, что создает условие для объемного видения сюжета. Лермонтовские курсивы полифоничны, они концентрируют в авторском слове целую систему голосов, принадлежащих разным стилистическим системам, языковым сферам, а также «голосам» героев [см.: Бахтин, 1975, 75].

Курсивом в романе выделяется иноязычный контекст, он проявляется в тюркских фразах главы «Бэла»: «...У меня же была лошадь славная, и уж не один кабардинец на нее умильно поглядывал, приговаривая: *якши тхе, чек якши!*» (288), «*Йок*, не хочу, — отвечал равнодушно Казбич» (290). Отсылка к канцелярскому стилю иронично используется при характеристике Максима Максимыча: «...бедный старик, в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы для *собственной надобности*, говоря языком бумажным...» (338). Прорыв в библейский контекст в «Тамани» также цитатно выписан наклонным шрифтом.

В романе выделяются слова, акцентированные в речи других персонажей: «...Грушницкий из тех людей, которые, говоря о женщине, с которой они едва знакомы, называют ее *моя Мери, моя Sophie...*» (377) или «Мать не обращает на это внимания, потому что он *не жених*» (388).

Еще один прием — акцентуация душевного волнения, значимости отдельных фраз или слов, например, для Печорина: «Возвратясь домой, я заметил, что мне чего-то не хватает. *Я не заметил ее! Она больна!*» (415); «но над мною слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть...» (427).

³ Ср. наблюдения над дублетной ситуацией «конь и всадник» [Ходанен, 1995, 37—40].

В «Княжне Мери» возникает отсылка к факту диалектного свойства при упоминании «местного наречия», а речевые характеристики переносятся на моду: «Спускаясь в один из таких оврагов, называемых на здешнем наречии *балками*, я остановился, чтоб напоить лошадь... Дамы в черных и голубых амазонках, кавалеры в костюмах, составляющих смесь *черкесского с нижегородским...*» (384). Переосмысленная цитата из первого действия комедии «Горе от ума» («смешенье языков: французского с нижегородским» [Грибоедов, 1995, 25]) дополняется в лермонтовском фрагменте отсылкой к французскому подтексту цитируемого источника в выделенном чуть раньше курсивом *en piquenique*. Таким образом, курсивный блок в «Княжне Мери», в который входит французское выражение, «местное наречие» и ироничное замечание по поводу стиля одежды отдыхающих на водах, через интертекстуальные связи отсылает к смысловым акцентам комедии Грибоедова, где говорится о подражательной европеизации светского общества. У Лермонтова тот же мотив превращается в еще более сложный коктейль европейско-азиатского подражания русского человека.

Мотив «местного наречия» повторяется в записи Печорина от 12 июня: «Верстах в трех от Кисловодска, в ущелье, где протекает Подкумок, есть скала, называемая *Кольцом*; это ворота, образованные природой» (421). Отметим, что этот курсивный фрагмент является преломленным отражением темы кольца, с которой связан образ княжны Мери (Грушницкий заказывает кольцо, где выгравировано имя возлюбленной). Романские «кольца» предваряют любовный сюжет, но в то же время определяют поспешность скоропалительных сердечных признаний героев.

Наклонное выделение тюркских фраз, местных названий, канцелярского стиля создает возможность восприятия Слова в разных речевых, языковых и стилистических аспектах наравне с другими приемами его онтологизации [см.: Михлевич, 1976; Москвин, 2000; Попов, 1997]. Внешний уровень существующих закономерностей курсивного ряда дополняется внутритекстовой интригой бытия Слова. Уделим чуть больше внимания уже цитируемой фразе, где упоминаются овраги, называемые «на здешнем наречии *балками*». Абзац, о котором идет речь, начинается также с текстового выделения: «Я думаю, казаки, зевающие на своих *вышках*, видя меня скачущего без нужды и цели, долго мучались этой загадкой, ибо, верно, по одежде приняли меня за черкеса» (383). Курсивом отмечена высшая и низшая точки наблюдения в пейзажной раме фрагмента: с *вышки* и с *оврага*. Обе точки зрения сливаются в едином сюжете обманного восприятия: и казаки со своих наблюдательных пунктов, и «водяное общество», в частности Грушницкий и княжна Мери, чей маршрут лежит через овраг, принимают Печорина за черкеса. Напомним, что в «Бэле» при описании крепости и ее окрестностей уже был представлен тот же словесный комплекс: балка — овраг (313). И в том и в другом случае пейзажный фрагмент — фон к развитию разбойничьего сюжета. В «Бэле» он связан с неожиданным появлением Казбича, в «Княжне Мери» — с обманным ходом: Печорина принимают за разбойника-черкеса. Текстовые паузы заостряют внимание на внутрисюжетных аналогиях.

Интересно, что и сама фамилия «героя времени» в романе выделена курсивом: «Его звали... Григорием Александровичем *Печориным*» (284). Получается, что в системе двойного существования текста герой находится вне традиционного печатного слова, встраиваясь в некий надтекстовый семиотический круг. Интересна текстовая параллель. Среди курсивных имен в романе выделяются *Мери* (этот прием проецируется в сферу наблюдений Печорина над поведением Грушницкого) и фокусник *Анфельбаум*. Ассоциативное сопоставление *Печорин* — *Анфельбаум*, как представляется, имеет в произведении отраженный смысл. Первый герой присутствует в романе как иллюзия реальности (ибо из предисловия мы узнаем, что он — собирательный портрет всего поколения), второй — как реальность иллюзии, ибо это есть необходимое условие любого фокуса.

Помимо приема курсивного утяжеления смысла отдельного слова или фразы, ситуация преодоления линейности письма и чтения реализуется с помощью всевозможных пропусков, отточий и т. п. Особенно примечательна в этом отношении глава «Княжна Мери». Например, запись от 3 июня начинается философскими размышлениями Печорина, прерывается отточием, после чего описывается встреча с Грушницким и прогулка с Мери. Отточие в данном контексте по семантической функции приближено к пропускам строк в «Евгении Онегине» Пушкина, усиливающих, по наблюдению Ю. Н. Тынянова, словесную динамику [см.: Тынянов, 1977, 60]. С одной стороны, оно отделяет философский контекст записи от описания обыденного жизненного события, с другой — объединяет разрозненные фрагменты в единый авторский текст.

Самый большой пробел в дневниковых записях относится к описанию событий дуэли. Печорин фиксирует свои чувства и мысли непосредственно накануне поединка. О том, как прошла дуэль и что последовало за ней, рассказывается спустя полтора месяца: «Вот уже полтора месяца, как я в крепости N... Скучно! Стану продолжать свой журнал, прерванный столь странными событиями» (439). Можно сделать предположение, что эта пауза в произведении, графически обозначенная как отчерк, имеет прямое отношение к психологическому состоянию героя. Полуторамесячное молчание Печорина становится фоном переживания развязки дуэли, во время которой погибает Грушницкий.

Более важным, чем догадки о значении пауз, для текста оказывается сам факт существования пропусков и отточий. Именно они — импульс в сферу читательских домыслов и в то же время читательского незнания целостности жизни. Так что история души человеческой оказывается в своей истинной глубине непостижимой, «не переводимой» в печатный ракурс записанной жизни.

Образ читателя и мотив чтения у Лермонтова получает многоплановое освещение и реализацию. Только на поверхностном уровне он ориентирован на унижение читательской позиции, при стяжении всего разнообразия смыслов мы выходим к более глобальной проблеме формирования уникального читательского сознания, способного прочесть «книгу жизни». Такими универсальными моделями становятся модели самозабвенного чтения, внимательного перечитывания и постижения сущности вещей. Лермонтовский идеализированный читатель, по сути,

должен обладать способностью провиденциального чтения, подобного чтению душ Печорина и доктора Вернера («Доктор! решительно нам нельзя разговаривать: мы читаем в душе друг у друга» (370)), иначе он останется на одном уровне с «дурно воспитанной публикой». Отсюда и сверхзадача читательской позиции, которая заключается в сотворческом процессе диалога с книгой, направленном на возможность прочитать «историю души» Печорина как героя «нашего времени».

Абеляшева Г. Е. Проблемы поэтики портрета: (На материале романа «Герой нашего времени»). Симферополь, 1997.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1988.

Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 2. О стихах. М., 1997.

Герштейн Э. Г. «Герой нашего времени» Лермонтова. М., 1976.

Гребенщикова Н. С. История русского приветствия (на восточнославянском фоне). Гродно, 2004.

Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. СПб., 1995.

Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.

Крупышев А. М. О предисловиях в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Филол. науки. 1989. № 6. С. 63—66.

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1976.

Лотман Ю. М. Литература и читатель: жизнь по книге // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). М., 2000. С. 106—123.

Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1975.

Михлевич Я. Расшифровка некоторых сокращений в «Герое нашего времени» // Вопр. лит. 1976. № 4. С. 209—218.

Москвин Г. В. Библийские реминисценции в повести «Княжна Мери» // Вести. Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. 2000. № 3. С. 7—17.

Мурьянов М. Ф. Лафатер // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 240.

Попов О. П. Церковнославянизмы в языке М. Ю. Лермонтова // Рус. речь. 1997. № 6. С. 3—8.

Савинков С. В. Книжная парадигма в «Герое нашего времени»: Тамань // Вести. Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. 2002. № 2. С. 116—122.

Субботин М. М. Теория и практика нелинейного письма // Вопр. философии. 1993. № 3. С. 36—45.

Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52—77.

Удодов Б. Т. Роман Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

Уразаева Т. Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск, 1995.

Ходанен Л. А. Поэтика Лермонтова: Аспекты мифопоэтики. Кемерово, 1995.

Чернец Л. В. Читатель // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. К. 1205—1206.

Штейнгольд А. М., Табориская Е. М. Две рефлексии по поводу «Героя нашего времени» // Рус. лит. 2001. № 1. С. 33—49.

Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969.