

Созина Е. К. По следу Чижевского: философия Гегеля в культурном сознании России 1840-х годов // Филология и человек : науч. журн. 2009. № 3 [Барнаул]. С. 79—90.

Тургенев И. С. Собрание сочинений : в 12 т. М., 1976—1979.

Тюпа В. И. Аналитика художественного. М., 2001.

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

Уманская М. «Роман судьбы» или «роман воли»? // Рус. лит. 1967. № 1. С. 18—28.

Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.

Чижевский Д. И. Гегель в России. Париж, 1939.

Шпет Г. Философское мировоззрение Герцена. Пг., 1921.

Штейнгольд А. М., Таборисская Е. М. Две рефлексии по поводу романа «Герой нашего времени» (произведение Лермонтова и статья Белинского) // Рус. лит. 2001. № 1. С. 33—49.

Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М. ; Л., 1961.

УДК 821.161.1-312.1 + 130.2:8 + 141.32

А. Г. Овчинников

«ДНЕВНИК ОБОЛЬСТИТЕЛЯ» С. КЬЕРКЕГОРА И «ЖУРНАЛ ПЕЧОРИНА» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ПОСТРОМАНТИЗМА

Интерес к творчеству Кьеркегора в соотношении с различными контекстами русской литературы XIX в. появился достаточно давно, в связи с докладом Л. Шестова «Достоевский и Кьеркегор»; с начала 90-х произошел своеобразный рецидив этого интереса — появились статьи А. Фришмана, В. В. Библихина, В. И. Мильдона, в которых рассматривались разнообразные параллели С. Кьеркегора с Ф. М. Достоевским, Н. Гоголем, М. Лермонтовым, концепцией М. Бахтина [см., например: Фришман, 1994, с. 102—122; 1996, с. 575—591; Библихин, с. 82—90; Мильдон, с. 177—186]. Исследователей привлекает творчество философа именно в плане выявления широких культурологических связей, которые могут быть просле-

жены как на западноевропейском, так и на русском материале. Кьеркегоровское творчество отражает кризис европейского сознания, базировавшегося на гуманистических ценностях Просвещения, и предвещает зарождение нигилистического мирозерцания (Ницше и частично Достоевский). В этом смысле не случайны имена названных художников и мыслителей.

У Кьеркегора кризис выражался в определенных деструкциях как ряда философских доктрин прошлого, прежде всего Гегеля, так и источника своего собственного творчества — романтизма. Экзистенциальное мышление Кьеркегора (по точному определению Б. Рассела, «крайнее выражение романтизма») развивалось под сильным влиянием романтической концепции человека [Рассел, с. 385—386]. Однако одновременно Кьеркегор и противостоял, спорил с ней, так же как и с возникающими в 40-е гг. доктринами реалистического романа. Подобный постромантический контекст может быть очень интересным в связи с Лермонтовым, который к концу 30-х гг. двигался к созданию реалистического романа, в центре которого вместе с тем оказалась личность сверхчеловеческого (и потому вполне романтического) плана, а сам роман «Герой нашего времени», вслед за А. де Мюссе, отразил эпоху духовного упадка и отчаяния, которая сменила эпоху романтических надежд и упований.

Исследователи подходили уже к выяснению культурологической общности Кьеркегора и Лермонтова, главным образом показывая близость лермонтовского мироощущения экзистенциальному сознанию Кьеркегора. Так, В. Мильдон в статье «Лермонтов и Кьеркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели» с удивительной прозорливостью почувствовал эту общность в связи с феноменом сознания Печорина: печоринская «скука неумирания», отчаяние, чувство ничтожности жизни и одновременно жажда высшего развития, по мысли исследователя, как бы объяснены Кьеркегором самым статусом экзистенциального положения человека, который в своих порывах к высшему как возможному всегда находится в неустрашимом конфликте с силами Ничто, с силами необходимого, «общего» или «всеобщего» [см.: Мильдон, с. 183]. Однако возможен и другой подход — исследование общ-

ности образов в конкретных художественных проявлениях обоих писателей. И здесь проблемно-тематическое и жанровое совпадение Кьеркегора и Лермонтова в рамках эпохи 40-х гг. — это два дневника, написанных от лица двух соблазнительей: «Дневник обольстителя» Кьеркегора, часть более обширного труда под названием «Или — или», и «Журнал Печорина», часть романа М. Лермонтова «Герой нашего времени». В более узком смысле совпадение касается не всего дневника, а только его части — «Княжны Мери», где и прослеживается мотив соблазнения. Оба дневника как части подчинены целому более обширных произведений, куда они включены; оба снабжены «негативными» предисловиями неких их издателей; оба созданы практически в одно и то же время: «Или — или» датируется 1843-м, роман Лермонтова (второе издание) — 1841-м.

И «Княжна Мери» из «Дневника Печорина», и «Дневник обольстителя» Кьеркегора, безусловно, похожи тем, что действие в них разворачивается вокруг тематического мотива соблазнения. Совпадает общая схема построения опытов соблазнения: вначале создавая вокруг себя некий ореол загадочности, оба героя постепенно включаются в орбиту своих пассий, затем выстраивают свою игру вокруг притяжения/отталкивания, заканчивается все неминуемой катастрофой для героинь: оба героя так или иначе объявляют свою любовь вымышленной, обманной, ненастоящей. Совпадают некоторые общие мотивы: оба обольстителя должны избавиться от соперников, предварительно их использовав для приближения к девушкам. Правда, в романе Лермонтова этот мотив трансформируется в более грозную и трагическую тему — тему дуэли. Ничего подобного у Кьеркегора нет: прежние соперники даже остаются друзьями. Оба соблазнителья выбирают для своих экспериментов в чем-то сходные объекты: обе героини довольно привлекательны и вместе с тем обыкновенны, включены в консервативную жизнь своего общества, клана, обе наивны, неопытны, вместе с тем с потенциалом внутреннего развития. Общность соблазнительей, совершенно очевидно, еще и в том, что для них героини не более чем способ реализации своих собственных как бы художественных экспериментов, их мало интересует внутренний мир своих пассий. В романе Лермонтова коллизия соблазнения вообще вторична: фор-

мально решение «волочиться за княжной» Печорин принимает в связи с возобновленными отношениями с Верой, которые являются для него более существенными. У Кьеркегора соблазнитель воспринимает девушку как объект, в связи с которым разворачиваются его собственные эстетические переживания.

По сути, оба дневника, при всех их различиях, художественно продуманы таким образом, чтобы как можно многограннее раскрыть сложный мир уникальной личности главных героев, так же как и мотивы их странных духовных экспериментов. Ведь действительно оба соблазнителя, так же как и характер их поступков, достаточно необычны и странны прежде всего тем, что их обоим мало волнуют конечные результаты их усилий, героев занимает не обладание, а сама идея влияния на души их пассий.

Приведем некоторые выписки из «Дневника обольстителя», где Йоганн пытается осознать мотивы своего любовного увлечения Корделией. «Что я делаю? Обольщаю ли я Корделию? — Совсем нет; это меньше всего входит в мои намерения. Хочу ли украсть ее сердце? — Напротив, предпочитаю, чтобы моя возлюбленная сберегла его. Так что ж я делаю? — Я придаю своему сердцу новую форму по образцу ее сердца... Художник рисует на полотне черты возлюбленной, скульптор лепит ее формы; моя работа тоже нечто вроде скульптуры, конечно, в духовном смысле. Сама Корделия не знает, что сердце ее служит мне моделью; я пользуюсь им тайно, и это — единственное лукавство с моей стороны; в этом смысле можно, пожалуй, сказать, что я украл сердце Корделии, как Рахиль украла сердце Лавана, тайно похитив его домашних богов» [Кьеркегор, с. 136].

«Как ни заинтересован я Корделией, но есть все-таки условия, при которых я не согласился бы принять ее “да”. Я совсем не гонюсь за тем, чтобы обладать ею в реальном смысле, моя главная мечта наслаждаться ею в художественно-эстетическом смысле» [Там же, с. 116]. «Остался ли я в своих отношениях к Корделии верен священным обязательствам моего союза? — размышляет Йоганнес — Да, т. е. обязательствам союза с эстетикой. Моя сила в том и заключается, что я постоянно остаюсь верен идее. <...> Обольстить девушку попросту, добиться одного физического обла-

дания ею — для такого дела у меня, пожалуй, не хватит энергии и силы характера; лишь мысль о том, что я служу идее, может придать мне силу быть строгим к самому себе, воздержаться от всякого запрещенного наслаждения и неуклонно идти к цели» [Кьеркегор, с. 191]. Чуть раньше Йоганн объясняет собственно свою «идею», означающую «союз с эстетикой»: «Божественное преимущество эстетики именно в том, что предмет ее исключительно прекрасное: изящная литература и прекрасный пол. Я восхищаюсь, видя, как солнце женственности и красоты, сияя бесконечным разнообразием переливов, разбрасывает свои лучи во все уголки мира» [Там же, с. 181].

В известном слове о себе Печорина (запись от 3 июня) обольщение также соединено с определенной «идеей», но если для кьеркегоровского героя эта идея состоит в преодолении реального мира посредством эстетики, то для Печорина соблазнение связывается с идеей влияния, власти собственного «я» в мире в отношении судеб других людей, и сама эта возможность влияния становится определенным способом самопознания героя, его собственной судьбы, как бы ответом на вопрос о возможности «высокого предназначения»: есть ли, существует ли оно? Печорин размышляет:

Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я бы завлекся трудностью предприятия... Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости, бросает нас от одной женщины к другой... <...> Из чего же я хлопочу? Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает. <...> А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отно-

шении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость. <...> Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы; полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью, — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие [Лермонтов, т. 4, с. 91—92].

Как мы видим, «идеи» обольщения этих двух соблазнительей во многом разные, но есть и общее — стремление обоих героев жить, выйдя из-под власти обыденности. Это отмечает В. Мильдон: оба героя — и эстетик Кьеркегора, и Печорин — стремятся «находить интересное в жизни», что «сродни необыкновенным вещам»; «интересное и есть необыкновенное, из ряда вон, то есть из этой действительности» [Мильдон, с. 179]. Это означает, что для них гораздо более важной и ценной оказывается жизнь внутренняя, а не внешняя, собственное сознание, собственный ракурс из глубины этого сознания на мир. В каком-то смысле оба воплощают заветы байроновского Каина:

Создай мир внутренний, чтоб внешнего не видеть,
Сломи в себе земное существо
И приобщись к духовному началу [Байрон, с. 112].

Не удивительно, что обольщение для обоих героев становится главным образом средством возмущения гармонии сознания «непосредственности», какими являются Мери и Корделия — героини этих двух дневников. По сути, именно здесь прослеживается общий метасюжет Кьеркегора и Лермонтова — конфронтация уникальной и потому одинокой личности с миром «непосредственности», с миром обыкновенных людей, в конечном счете — с миром так называемых общечеловеческих ценностей.

Интересны в этом плане рассуждения кьеркегоровского Йоганна в связи с предстоящей помолвкой с Корделией, а также в связи с предстоящим разрывом отношений: «Теперь моя задача — направить Корделию так, чтобы она, боясь лишиться моей любви, пренебрегла такой несовершенной человеческой выдумкой, как помолвка, погналась за чем-то высшим и в этом смелом фантастическом беге совершенно потеряла из виду берег действительности. <...> И вот теперь... союз наш порвется, — она сама его порвет, чтобы перейти границы обыденного и унести в высшие сферы» [Кьеркегор, с. 181—192].

Как известно, именно в «высшие сферы» увлекает Тамару лермонтовский Демон. Печорин, конечно, лишен «надмирности» Демона, вместе с тем что-то демоническое в нем осталось: по словам А. Григорьева, Печорин — это «маскированный гвардеец» в том смысле, что в нем еще проглядывает Демон: «Едва только еще отделился поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему “царем немимым и гордым”, в общежитийские сферы...» [Григорьев, с. 2]. Лермонтов намеренно наделяет своего героя чертами подлинной, а не мнимой, как у Грушницкого, необыкновенности. Именно эта необыкновенность и оказывается столь притягательной для Веры, которая любит, несмотря на все страдания и зло, которые тот ей причинил («Даже зло в тебе притягательно»), так же как и для Мери, которую особенно трогает известный монолог героя «Да, такова была моя участь с самого детства!», и глаза ее наполняются слезами. Конечно, лермонтовский герой творит зло, причиняет многим страдания, это чувствует Мери: «Или вы меня презираете или очень любите... Может быть, вы хотите посмеяться надо мной, возмутить мою

душу и потом оставить. Это было бы так подло, так низко, что одно предположение...» Но, как писал Б. Удодов, «зло Печорина, как и Демона, — это добро, оскорбленное злым началом жизни... Как и его прежний демонический собрат, он “сеял зло без наслажденья”» [Удодов, с. 551]. Несомненно, как нам представляется, тот факт, что лермонтовский герой в своих поступках, так же как и Йоганн Кьеркегора, оказывается вне этики именно в прямом смысле: невозможно его действия, поступки оценивать именно в этическом смысле. И можно бесконечно много рассуждать о нравственных злодеяниях Печорина, как это делается в ряде случаев в нашем литературоведении, к сути романа это не продвигает. Все-таки Лермонтова, по-видимому, интересовало не нравственное осуждение зла, а его причины, истоки «нравственной болезни» времени, которую он не отвергал, а исследовал. Эта задача и выстраивала достаточно сложный образ, одна из граней которого — намеренная притягательность зла. Лермонтову хотелось показать «надмирное», или, по Д. С. Мережковскому, «сверхчеловеческое», начало в обычном человеке. И происходило это именно потому, что «надмирное» начало существовало в самом Лермонтове. Конечно, так же как для обольстителя у Кьеркегора, для Печорина страдания и радости других не более чем пища для самопознания, самопостижения, с той лишь разницей, что для Йоганна это художественно отвлеченное, созерцательное самопознание, оно совсем не похоже на «аналитическое» самопознание Печорина, осуществляющееся всегда как бы на границах «другого», иногда даже попирающее эти границы.

Лермонтовский роман в целом пронизан многоплановым действием, сосредоточенным вокруг главного героя. Только благодаря этому действию и осуществляется печоринское самопознание на границах «другого». Благодаря подобному повествовательному решению мы попадаем в мир страстей, мир яркого действия, «тревог и битв», и именно этим в нашем субъективном восприятии нивелируются «злодеяния» героя, что не случайно: по мысли Б. Эйхенбаума, Печорин в романе предстает героем, который мог бы быть способным на подвиг высокого гражданского служения, однако его порывы реализовались в «пустые страсти» и авантюры. Перед нами, таким образом, роман с «подавленной героикой», и по бурной жиз-

ни героя, как считал исследователь, можно ощутить потенциал героического начала Печорина. Это героическое начало, однако, в соответствии с концепцией Фурье о «возвращающихся страстях», извращено: высокие страсти подавлены, как бы возвращены в виде страстей мелких, далеко не возвышенных [Эйхенбаум, с. 143—145]. Лермонтовский герой мог бы быть настоящим, подлинным героем, какими были герои в произведениях декабристов и сами декабристы, или мог быть подобным героям-титанам английского романтизма, в образах которых трансформировалась борьба античного героя с роком. Однако от борьбы с роком остались лишь отголоски: сам герой, который, чтобы не чувствовать себя жертвой в марионеточном царстве людей, чувствует себя топором в руках судьбы, его приглушенный цивилизацией фатализм, его игра со смертью, которая была и у самого Лермонтова. Таким образом, Печорин — обыкновенный человек с огромным личностным потенциалом, но и с подавленным героическим началом, действительно, именно герой, но своего времени — негероического, нигилистического времени, эпохи разочарованности в возможности реализации высоких идей. Он как бы герой, героическое начало которого в кривом зеркале обыденности оборачивается лишь духовным экспериментаторством над собой и другими людьми, что выглядит не менее отталкивающе, чем эстетизм обычного человека.

Э. Керн в монографии «Экзистенциальная мысль и художественная техника» рисует кьеркегоровского оболъстителя в достаточно зловещих тонах, как бы первоначально вглядываясь в этот образ как образ человека из обыденности: «Мы узнаем в соблазнителе упорного и безжалостного интригана, добивающегося женитьбы на девушке, разжигающего ее страсть, вынуждающего ее впоследствии... расстроить ее свадьбу, приводя все к полному недомению. В финале мы понимаем, что, возмущив до основания всю ее жизнь, Йоганн заявляет, что просто соблазнил и бросил ее» [Керн, р. 25]. Однако эстетические реакции героя явно нивелируют эти характеристики. Герой Кьеркегора посредством своего дневника (который и сам есть некое художественное произведение) погружает читателя в мир эстетического созерцания, влюбленности и любования объектом данной привязанности. Это эстетическое созер-

цание скорее даже какого-то пушкинского, если вспомнить мысль И. Анненского о созерцательно-отвлеченном восприятии красоты у Пушкина, а вовсе не лермонтовского плана [см.: Анненский, с. 530]. Кьеркегоровский герой пытается эстетически насладиться всякой минутой соприкосновения с тем прекрасным, чем для него является эта девушка. Высшим же моментом экстаза для него становится момент, когда он в своем собственном внутреннем мире осознает некую общность их мирозерцания (как ему кажется). Благодаря различным духовным воздействиям Йоганна Корделия оказывается насильно вовлеченной в эстетическое обозрение мира — в то романтическое «царство возможностей», куда уносится прежде всего душа поэта. Это, конечно, для нее катастрофа, потому что она не является поэтом, она обыкновенная девушка, которая ждет чуда любви, а не чуда существования в мире поэтического воображения. Этой в общем-то нехитрой оппозицией Кьеркегор в духе романтиков отъединил артистический мир от убогой тривиальной действительности, но одновременно и от мира поступка и действия. В отличие от романа Лермонтова, в «Дневнике обольстителя» вообще очень мало действия, все влияние Йоганна на Корделию сосредоточено в письмах, что тоже является эстетической реальностью, зато в дневнике много анализа, автокоммуникации, выявляющей собственную позицию обольстителя — поэта и эстета. В дневнике как бы сосредоточены многообразные в о з м о ж н о с т и будущего, вероятно, вовсе не реализующегося никогда с т а н о в л е н и я х у д о ж н и к а.

Э. Керн достаточно последовательно связала внутреннее пространство кьеркегоровского «Дневника» с опытом немецких романтиков, выразившимся в попытках создания *Kunstlerroman'a* — романа о становлении художника. Подобный тип романа разрабатывали два друга Ф. Шлегеля — Новалис и Тик, в то время как сам Шлегель теоретически предзнаменовал появление этого жанра. Кьеркегор был знаком с «Люциндой» Ф. Шлегеля, к которому относился резко негативно — «как к иронику, поэтически воспроизведшему в своем романе самого себя, так же как и свое окружение, с такой поэтической свободой, какая только возможна, и который тем не менее жил полностью гипотетически и субъективно, так что

его жизнь в конце концов теряла всяческую непрерывность, пока он всецело не попал под влияние своих чувств и настроений. <...> Жизнь обольстителя — аналогия жизни иронического поэта, по Кьеркегору, драма. То, что захватывает иронического поэта, так же очаровывает и Йоганна, а именно “вечно меняющееся продолжение этой драмы”, в которой “он сам постановщик, даже когда он играет какое-нибудь действие”» [Kern, p. 28]. Понятно, что такое отношение Кьеркегора к Шлегелю и эстетизму собственного героя-обольстителя было связано с его общим отрицанием романтизма, хотя полностью отказаться от романтизма он не мог, очень хорошо понимая, какой огромный вклад внес романтизм в раскрытие субъективности человека, его внутреннего мира. Следует отметить, что позиция Кьеркегора уже с самого раннего творчества выстраивалась как позиция, во многом сходная с позицией автора романтического произведения — позиция «субъективного мыслителя», который может проявлять только свое собственное частное сознание с его внутренней правдой вне какого-либо «общего», которое ассоциировалось с систематикой Гегеля. Эта позиция была бы вполне естественной, если бы Кьеркегор был только писателем наподобие романтиков. Но именно позиция последних его также не устраивала, поскольку внутренняя сторона истины в их произведениях сводилась к признанию в качестве высшего начала самой субъективности, прорывающейся в идеальный, более совершенный и умозрительный мир. Кьеркегору же человек мыслился зажатым тисками обыденности, обстоятельств земного мира и прорывающимся к трансцендентному. Человеческое бытие открылось датскому мыслителю как «экзистенция», которая раскрывает существование человека в его трагической проблематичности, и потому оно предстает, по словам П. Леннинга, «неизбежным и неприемлемым» [Lenning, p. 152]. Таким образом, Кьеркегор должен был разрешить дилемму: как, оставаясь в рамках субъективности, одновременно воплощать «общее», то, что характеризует человека вообще, — экзистенцию именно в религиозно-этическом понимании?

Попытку устранения этой дилеммы можно найти в уже ранней кьеркегоровской концепции иронии («Понятие иронии», 1841). Кьеркегор принимает иронию как универсальный механизм текс-

топорождения, утверждающий субъективность, но резко отрицательно относится к романтической иронии, уводящей всецело в «царство возможного». Такой взгляд позволил Кьеркегору, не отказываясь от субъективности, представлять ее альтернативной какой-либо другой — внутри отдельно взятого текста с «автором-героем» (в терминологии Э. Керн), который «превзойден» другим текстом с другим «автором-героем», но все они вместе являются анонимными авторами общего «сверхтекста» с единым автором — Кьеркегором. Так это и происходит в «Или — или», где антагонистические позиции своих персонажей и одновременно авторов собственных текстов Кьеркегор представляет равно возможными, но никогда не единственно верными или общезначимыми. Казалось бы, точка зрения на мир эстетика (и автора «Дневника обольстителя») преодолена в рамках общей концепции «Или — или» точкой зрения «этика», асессора Вильгельма, от лица которого написан нравоучительный трактат, опровергающий эстетический способ существования. Однако в «Ультиматуме», заключительной части «Или — или», и эта точка зрения подвергается сомнению. Таким образом, Кьеркегор показывает позиции своих героев как альтернативные, но без какого-либо суммирующего итога, как это начинали делать в 40-х гг. авторы реалистических романов в финалах своих произведений. Судя по заявлению редактора «Или — или» Виктора Еремита, Кьеркегор отрицательно воспринимал этот тип художественной модели с противоборством двух точек зрения, объективированным примирением в финале и «повествованием как историческим результатом» [см.: Керн, р. 44, 56—58].

Что касается «Дневника обольстителя» (если смотреть на этот текст изолированно), то, по всей видимости, антиромантические тенденции в нем выразились прежде всего в дистанцировании от эстетической позиции обольстителя, который никоим образом не может быть воспринят как романтическое *alter ego* автора, но показ его не является и реалистическим, как в романах 40-х, где бы он был просто персонажем с возвышающимся над ним «всеведущим автором». Вместе с тем как автор собственного текста и одновременно герой, он, как и в реалистических романах, предстает обыкновенным человеком, связанным с действительным миром, с обы-

денностью, и, как в романтической литературе, его идеологический мир освещен достаточно субъективно. Именно поэтому, по-видимому, образ героя у Кьеркегора выстроен в двух плоскостях: Йоганн — обычный человек, и он существует в обыденности, которую, так же как и лермонтовский герой, отвергает; в то же время он хочет жить в эстетической реальности подобно поэту, так же как лермонтовский герой хочет быть именно Героем, но это невозможно: «поэтическая экзистенция» (так же как и «героическая») в обыденности оборачивается эстетизмом, который отвратителен, как считает кьеркегоровский псевдоним асессор Вильгельм, ведь отвергается самое главное для человека — поступки, ответственность, этика. Заметим, что именно для обыкновенного человека эстетизм так плох, что касается существования художника, поэтическая экзистенция может быть всецело или сущностно сферой его существования. По-видимому, Кьеркегор считал так же. В соответствии с концепцией Керн, под видом борьбы с эстетизмом, которая так хорошо ощутима в «Или — или», Кьеркегор боролся с собственной «поэтической экзистенцией» во имя этики, в конечном счете — во имя «рыцаря веры». Как автор ряда художественных произведений, он, конечно, не мог отказаться от эстетики в полной мере, поскольку прекрасно сознавал важность поэзии, которая посредством иронии, как он писал, «отрицает несовершенную действительность во имя высшей и более совершенной действительности и, таким образом, смягчает и уменьшает ту глубокую боль, которая затемнена и скрыта во всех вещах» [цит. по: Керн, р. 20]. Он считал только, что эстетика не имеет ничего общего с миром реального действия и поступка, это умозрительно-бессобытийный мир. В этой связи он ощущал разлад между собственным поэтическим мироощущением и требованием своей природы к готовности на религиозный подвиг. «Кьеркегоровское использование объективных коррелятов, мифологизация собственной жизни, ее ироническое преломление, — пишет Э. Керн, — все это служило способом для растворения собственной его идентичности посредством поэзии. Но поэзия, открывая экзистенциальному автору огромное царство возможностей, в то же время требовала от него быть внутренне страстным и дистанцированным, в конечном счете примирять собственную

проблему с действительным бытием. Он не хотел быть поэтом, скорее, он хотел стать “рыцарем веры”. Верно, что в некотором смысле он хотел примирить эти два статуса человеческой экзистенции. <...>... Это было беспокоящим парадоксом его жизни, что в действительности он не только был поэтом, но также жил в “поэтической экзистенции”. <...> ... Все его бытие было, как кажется, выбором в пользу эстетики, и вместе с тем он отвергал ее как что-то превзойденное, нечто подчиненное этике и даже, более того, религии» [Kern, p. 20—21].

По сути, и Лермонтов, во многом так же как и Кьеркегор, в своей эволюции развивался от абсолютной внутренней субъективности (что сказалось в прочтении им текста романтизма, а это был прежде всего Байрон) к признанию альтернативных источников мироустройства. В понимании Д. С. Мережковского, от «богоборчества» — к «богосыновству» [Мережковский, с. 68—69]. И здесь на одном полюсе разорванность бытия на идеальный, но недоступный мир и противоречивый «мрак земли могильный» с «его страстями», любимый и одновременно ничтожный, вынужденная «надмирность» и одиночество лирического героя, а на другом полюсе — пантеизм, смирение перед земным миром, столь малым и ничтожным, попытки понять его «правду», как и «правду» народа.

Если говорить о ценностных координатах концепции демонического, из которой в конечном счете вырастают и Демон, и Арбенин, и Печорин, то весьма интересен в данном случае субъективный психоконтекст юного Лермонтова, выразившийся в «очарованности» Демоном, или, говоря словами И. Роднянской, «загипнотизированности “неземными очами”... демона-спутника» [Роднянская, с. 261]. В ранних стихах «демонического» цикла этот комплекс выражается не чем иным, как противоречивым единством доверия и открытости Демону (Хаосу) («Как демон мой, я зла избранник...») и одновременно страха за себя, свое «я» в мире. Впечатляющий комплекс романтического артистизма, лермонтовский юношеский психоконтекст безусловно связаны со стремлением всякого художника к выходу за пределы наличного бытия, навстречу вечности, «царству возможного». В то же время страх приковывает к предель-

ному, ограниченному земным наличному бытию. В дальнейшем эти переживания предельно объективируются (правда, пройдя вариативность множества редакций) в эпической истории о Демоне и Тамаре: партии героя и героини здесь предельно разведены, «правды» каждого из персонажей, хотя и взаимосвязаны, предельно альтернативны. Хотя партия Тамары воплощает некий общежизненный земной закон (Бог), в то время как Демон представляет от лица грозных космогонических сил хаоса, философский и этический итог этого противостояния Лермонтов намеренно не представил, ограничившись общим христианским ориентиром, касающимся «высшего смысла любви»:

«...Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!»

<...>

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!.. [Лермонтов, т. 2, с. 75]

Таким образом, общий итог может быть воспринят и в духе В. Мильдона — в рамках экзистенциальных векторов в любой человеческой судьбе: все земное алчет невозможного и несбыточного, все отчужденное в бессобытийном и безбытном стремится к земному как к «добру». И это положение вполне соотносимо с «экзистенцией» в понимании Кьеркегора, о чем мы уже говорили выше. В дальнейшем «демонический» сюжет обыгрывается в «Маскараде» и, наконец, находит свое преломление в «Герое нашего времени» — в образе «демона в гусарском костюме», Печорина. Остается ли здесь та же альтернативность героев и их «правд», как в «Демоне»?

Печорин предстает в романе, и об этом писали ученые, в частности Ю. М. Лотман, как уникальный действующий субъект, освещаемый или просматриваемый сквозь зеркала чуждых ему сознаний других героев, которые предстают в ряде случаев рассказчиками, издателями, так же как у Кьеркегора. И в романе нет ника-

кого «финализма», никакого суммирующего итога, который так не любил Кьеркегор. Можно согласиться с Лотманом, что перед нами один из опытов создания своеобразного полифонического романа — до Достоевского [Лотман, с. 156].

Наиболее важной стороной оппозиционности «я» «другому» оказывается у Лермонтова фальсифицированное жизнью героическое начало Печорина и общежизненная практика. И это совершенно в духе Кьеркегора: практика духовного экспериментаторства Печорина вполне сопоставима с эстетическими экспериментами Йоганнеса. Между тем альтернативной уникальному «я» становится природа и природность (простота): природа становится источником постоянного трансцендирования для Печорина, для его мятежного духа; становится важной простота как условие согласия с миром, хотя бы в ее архаичных патриархальных формах (Максим Максимович). Критик Ю. Айхенвальд считал Максима Максимова даже более человечным по сравнению с «безлюбивым и потому своим прикосновением убивающим других» Печориным [см.: Айхенвальд, с. 424—426]. Конечно, в романе Лермонтова нет той изоляции героя от «другого», которая достигает абсолюта в «Или — или», где Йоганн, автор и одновременно герой собственного дневника, ограничен горизонтами только собственного сознания и совершенно не пересекается с альтернативными ему в диалоге, что вытекало из тезиса Кьеркегора об абсолютной этической изолированности каждой личности. Представление о «другом» достигало у Кьеркегора непомерной, почти шаржированной узости. «Наши взаимоотношения, — говорит Йоганн о Корделии, — не имеют тенденции, в них нет преданных объятий, взаимопонимания; это конфликт непонимания. Мое отношение к ней — просто ничто, оно чисто интеллектуальное, которое равным счетом ничего не значит для девушки» [цит. по: Kern, p. 36]. В «Герое нашего времени», напротив, много диалогов, в которых главный герой входит в соприкосновение с альтернативными ему сознаниями, позициями, «правдами», однако эти диалоги говорят о не меньшей изоляции Печорина, чем героя Кьеркегора. Потому что они выявляют разноязычие субъектов, принципиальное непонимание ими друг друга. Можно

вспомнить яркие в этом плане сцены с Максимом Максимовичем, Верой, Мери. Формально контактируя со всеми героями своего окружения, Печорин каждому из них в чем-то чужд. Уже в экспозиции «Княжны Мери» это хорошо обозначено. Говоря о Грушницком, Печорин отмечает: «Я его... не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге». Говоря о Вернере, акцентирует, что не способен к дружбе. Узнав, что Вера в Пятигорске, Печорин размышляет о власти над ним прошлого («Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть»). Мери привлекает его лишь внешними формами красоты, он рассуждает о ней, по словам Грушницкого, как об английской лошади. Печоринская изоляция, таким образом, не в меньшей степени абсолютна, чем у Кьеркегора, и все это в силу враждебности к обыденности.

Кьеркегор и Лермонтов как бы поместили своих героев с явно остаточными «траекториями» романтизма, используя при этом известные архетипы Художника и Героя, в некую сферу или замкнутый круг обыденного течения жизни, чтобы эти траектории в стороны не расходились, никаких высших, трансцендентных сфер не затрагивали, существовали бы сами в себе, для себя, сторали внутри. Кьеркегор особым образом оградил это пространство — посредством тщательно акцентированной экзистенциальной автономии — экзистенциальной изоляции. В то время как Лермонтов особым образом акцентировал оппозиционность сознания своего героя, выявив ограниченность обыденного мира: Грушницкий — пошлость, Вера — прошлое, Максим Максимович — простота, Мери — наивное сознание, Вернер — критицизм мысли и т. д. Таким образом, полностью не отвергая романтических установок своей эпохи, оба писателя их в значительной степени погасили, их уникальные, загадочные герои таковыми и остались. Однако в той или иной степени взаимодействующие с сознаниями других героев, воспринимающиеся «на границах» этих сознаний (у Кьеркегора это редакторы и издатели, другие авторы-герои, у Лермонтова, кроме издателя-повествователя, рассказчика (Максим Максимович), другие герои, сюжетные положения, которые меняют ракурсы восприятия на

Печорина), их сознания оказались разомкнутыми для различного рода понимания, что как раз характерно для постромантической ситуации выхода на просторы понимания «другого» (о чем и свидетельствует художественная модель полифонического романа), но пока этот «другой», как бы лишенный окончательного слова о себе, сам предстает ограниченными горизонтами чуждых ему сознаний.

В дальнейшем в истории литературы монологизм экзистенциального типа и построение текста вокруг становления личности художника отзовется в произведениях М. Пруста и Ж. П. Сартра, а лермонтовский специфически самопознающий на границах «другого» герой отзовется в творчестве Достоевского («подпольный человек», Ставрогин) и технологиях построения самопознающих героев Толстого.

Айхенвальд Ю. И. Заметка о «Герос нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Стихотворения и поэмы. Герой нашего времени. М., 1996.

Анненский И. Ф. Символы красоты у русских писателей // Анненский И. Ф. Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. А. В. Федорова. Л., 1988.

Байрон Дж. Г. Избранное. Стихи и поэмы. М., 1978.

Бибихин В. В. С. Кьеркегор и Н. Гоголь // Русские и датские интерпретации творчества С. Кьеркегора. М., 1994.

Григорьев А. Лермонтов и его направление // Время. 1862. № 10.

Кьеркегор С. Дневник обольстителя // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д., 1998. С. 33—200.

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. М., 1975—1976.

Лотман Ю. М. Учебник по русской литературе для средней школы М., 2001.

Мережковский Д. С. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Литература в зеркале критики : хрестоматия лит.-крит. материалов. Екатеринбург, 1993.

Мильдон В. Лермонтов и Кьеркегор: феномен Печорина : об одной русско-датской параллели // Октябрь. 2002. № 4.

Рассел Б. Мудрость Запада : ист. исслед. зап. философии в связи с общественными полит. обстоятельствами. М., 1998.

Роднянская И. Б. Демон ускользающий // Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М., 1989.

Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

Фришман А. О Кьеркегоре и М. Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» // Рус. и дат. интерпретации творчества С. Кьеркегора. М., 1994.

Фришман А. Достоевский и Кьеркегор: диалог и молчание // Достоевский в конце XX века : сб. ст. М., 1996.

Эйхенбаум Б. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962.

Kern E. Existential Thought and Fictional Technique. Kierkegaard, Sartre, Beckett. L., 1970.

Lenning P. Existentia // Concepts and alternatives. Kierkegaardiana. Copenh. 1979. Vol. 3.

УДК 821.161.1-31 + 82.06

Н. В. Пращерук

«РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ» ВАРИАНТ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: О ПРОЗЕ И. А. БУНИНА

В ряду художников конца XIX — начала XX в. Бунин известен своей открытой приверженностью классической традиции, репутацией «последнего классика» в русской литературе. И этому способствовали даже не столько сами произведения художника с внешней простотой сюжетов, «прозрачностью» формы, контрастирующие с современными модернистскими текстами, сколько его резко критические выступления в адрес представителей авангардной литературы — символистов, футуристов, акмеистов и т. п. Опираясь на суждения и оценки самого художника, а также исследуя проблематику и поэтику его произведений, отечественные литературоведы долгое время считали его творчество реалистическим, признавая при этом «новое качество» бунинского реализма, обусловленное его взаимодействием с нереалистическими течениями, углублени-