

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Санкт-Петербургский государственный университет

Мир Лермонтова

Под редакцией М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова



Скрипториум
Санкт-Петербург
2015

А. С. Янушкевич
(Национальный исследовательский
Томский государственный университет,
Россия)

Философия и поэтика лермонтовского палимпсеста

В 1982 году в Париже вышла книга одного из виднейших представителей французского структурализма Жерара Жене́тта «Палимпсесты»¹, определившая вхождение этого понятия в филологическую науку. Еще раньше, в 1972 году, в двухтомную монографию «Работы по поэтике. Фигуры» исследователь, апробируя этот термин и концепцию гипертекстуальности, включил статью с характерным заглавием «Пруст-палимпсест». В отечественном литературоведении это слово-понятие получило права гражданства благодаря книге О. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест», в которой автор попытался осмыслить «связи пушкинской поэзии с “чужим словом” как ее внутренний структурный признак»².

Как известно, в античной культуре палимпсест — это «вновь написанная рукопись после смывания (на папирусе) или соскабливания (на пергаменте) прежнего текста»³. Отталкиваясь от этого явления письменной культуры, Жене́тт усматривает «в форме палимпсеста [речь идет о Прусте. — А. Я.] <...> характерную черту одновременно письма <...> структуры его произведения и его видения людей и вещей <...> ею организованы в одно и то же время пространство мира и языка»⁴.

Лермонтовский палимпсест в этом отношении, как очень точно заметил, говоря о внутренней форме «Героя нашего времени» А. В. Михайлов, это поистине «запечатленное мышление»⁵. В отличие от поэзии Пушкина, где «наложение» своего на чужое и взаимодействие с «чужим словом» — публичный акт, у Лермонтова почти девять

¹ *Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré.* Paris, 1982.

² *Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест.* М., 1999. С. 11.

³ *Словарь античности.* М., 1989. С. 407.

⁴ *Жене́тт Ж. Фигуры: Работы по поэтике.* М., 1998. Т. 1. С. 262.

⁵ *Михайлов А. В. Обратный перевод.* М., 2000. С. 301.

лет (1828–1836) лабораторного поиска и уникального публичного поэтического молчания определяют особую природу палимпсеста не столько как подвижного, сколько как экзистенциального. Выбор своего пути был неразрывно связан с переписыванием традиции и ее парадигматического слома. Не решаясь до гибели Пушкина прямо заявить: «Нет, я не Пушкин, я другой...», Лермонтов девять лет последовательно и настойчиво доказывает это самому себе. Образ лирического героя — «свободного прошлеца» становится выражением бесконечного поиска в мире традиции.

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье;
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья...
(I, 34)

— так 15-летний поэт формулирует свою творческую задачу: поиск своего слова и его закрепление в «названьи» образов. Особая частотность в поэтическом лексиконе Лермонтова слов с семантикой «существованья» (около 100) — отражение общего процесса интенсивного самоопределения.

В 1830–1831 годах дважды в словаре поэзии Лермонтова появляется слово «пергамент». Сначала в стихотворении «Оставленная пустынь предо мной...», связанном с посещением летом 1830 года Ново-Иерусалимского монастыря, а затем в третьей редакции поэмы «Демон», традиционно датируемой 1831 годом, один и тот же эпитет «пыльный» сопрягает два этих понятия. Словесно-образные переключки, обусловленные образом монастыря («оставленная пустынь» — «земли пустынные равнины», «священная обитель» — «стена обители святой», «тайнства гробов» и гробницы — «памятник могильный» (I, 115; IV, 243, 246), развалины), определяют позицию лирического героя-повествователя. Оба пергамента обретают новую жизнь. Поэт оживляет их и пытается вдохнуть в переписанное сочинение мир своих мыслей и чувств. В стихотворении

...теснится чувствованье
К нам в грудь того, чему нет слов,
Что выше теплого участия,
Святей любви, спокойней счастья.
(I, 115)

В поэме «какой-то странник», в котором узнается поэт, не просто «поверил» монастырским преданьям, но и «перевел на свой язык / Рассказ таинственный...», не решившись передать эту повесть свету, ибо «Ценить он чувства не привык!» (IV, 246). Поиск своих слов, своего языка — основное направление творческой работы поэта-странника.

Своеобразным прологом к лермонтовскому концепту пергамента, с которым связана внутренняя свобода личности, служит его появление в пространстве первой драмы «Испанцы», написанной летом-осенью 1830 года. Уже в самом ее начале на приказание Алвареца показать «пергаменты свои», подтверждающие благородство происхождения, мятежник Фернандо решительно заявляет:

О, если б только я хотел молчать
Заставить вас (*трогая шпагу*), то без пергаментов
Я б это мог.

(V, 17)

Одним словом, палимпсестный образ пергамента в ранних лермонтовских текстах не случайная деталь, а существенный миромоделирующий факт.

Два «пыльных пергамента» в поэтических произведениях выступают как связь времен и вместе с тем как творческий акт, связанный с переписыванием на свой язык таинственных рассказов прошлого, их очеловечивания через новые чувствования и новые слова. В драме «Испанцы» он репрезентант внутренней свободы героя, его решительного отказа от предрассудков, утверждения того, что «...благородство не в бумагах, / А в сердце» (V, 10).

Очевидна генетическая связь этого палимпсестного образа с «пергаментным истлевшим свитком» из цикла «Подробных отчетов о луне» Жуковского, где заключено предание о древней Герсике и «о любви чудесной какой-то девы неземной...»⁶. Селенологические образы третьей редакции «Демона», прежде всего «багровой луны» (IV, 246), связанной с Демоном, и «ясной луны», которая смотрела на деву «участием полна» (IV, 247), конкретизируют эту связь. Столь же значим этот образ и в рефлексии демонического Фернандо. Он превращается в поэта, воспевая луну как символ памяти:

⁶ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 165.

Луна! — как много в этом звуке чувств —
Что будет, что теперь и что прошло, все в нем
Соединяется и что прошло!

(V, 33)

Лунный свет у раннего Лермонтова, как и в поэзии Жуковского, не просто натурфилософская реалья. В нем высветляется эстетическое содержание образа пергамента как важной реалии творческой позиции героя⁷.

Но важнее другое: в пространстве поэтической рефлексии юного Лермонтова палимпсестный образ наполняется жизнетворческим и мирозидательным смыслами. Показательна в этом отношении своеобразная антропологизация «пыльного пергамента» через настойчивое варьирование образа-символа скелета. Если в стихотворении «Ночь. П», написанном под влиянием байроновской «Тьмы», «*Скелет неизмеримый*» (I, 86; слово написано с заглавной буквы и дано курсивом) воссоздает образ смерти, праха и забвенья, то уже в оригинальной «Ночи» («Один я в тишине ночной...») происходит его оживление и очеловечивание:

И там скелеты прошлых лет
Стоят унылою толпой;
Меж ними есть один скелет —
Он обладал моей душой.

(I, 163)

А затем в лирическом монологе «1831-го июня 11 дня» возникает мотив возрождения через смерть, сотворения новых образов через оживление «скелетов прошлых лет»:

И сердце полно, полно прежних лет,
И сильно бьется; пылкая мечта
Приводит в жизнь минувшего скелет,
И в нем почти все та же красота.

(I, 182)

В этом же ряду и актуализация образа-концепта «призрак» с вариативным ударением на первом и втором слоге. Любопытно,

⁷ Подробнее см.: Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–61.

что традиционное ударение фиксирует жизненность, точнее, оживотворение образа через эпитеты «светлый», «печальный», «драгоценный» и мотив памяти: «Все жив печальный призрак прежних дней» (I, 179). Поэт, возрождая к жизни скелеты и призраки, пытается выявить через них свой взгляд на мир и человека.

В философии лермонтовского палимпсеста происходит последовательное моделирование мира как жизнотворческого процесса: образы пергамента и скелета-призрака обнажают характер поэтического мышления, поиск своей формы и своего стиля. Лабораторный палимпсест Лермонтова в отличие от пушкинского более откровенен: он не боится почти явного плагиата, но зато временная дистанция и ситуация «поэта из подполья» позволяют молодому поэту решительно стирать письма своих предшественников и творить новый мир и нового человека, формируя свой мирообраз и создавать свой поэтический язык. Молодой поэт не боится переписывать других, повторять самого себя, он стремится

К тому, что обещал нам Бог
И что б уразуметь я мог
Через мышления и годы.

(I, 79)

И за этим эмоционально напряженным действием уже не столько разрушение традиции, сколько попытка определить новое направление литературного развития, выход в ту ситуацию, когда, по известному выражению Белинского, Лермонтов оказался поэтом «совсем другой эпохи», а его поэзия — «совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»⁸. Около 310 стихотворений, 20 поэм, шесть драматургических текстов, несколько прозаических опытов, написанных в течение девяти «подпольных» лет, характеризуются юношеским романтическим максимализмом и соответствуют кризисной эпохе русской общественной мысли и словесной культуры. По точному наблюдению А. И. Журавлевой, «в сознании человека русской культуры подобный форсированный драматизм, напряженная конфликтность в поэзии воспринимается именно как лермонтовская традиция, лермонтовская линия в литературе»⁹. «...все созданное им за семь лет, — замечает

⁸ *Белинский В. Г.* Стихотворения М. Лермонтова. Санкт-Петербург. 1840 // *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 503.

⁹ *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 11.

Г. П. Макогоненко, — было поиском своего, лермонтовского, голоса в литературе»¹⁰.

Постепенно образ «пыльного пергамента» сменяется образом тетради «с давно известными стихами» (I, 123) или книги, развернувшейся «в пространстве бесконечном» (I, 293). Лермонтовский палимпсест постепенно обретает мирозидательную силу. Слом поэтики школы гармонической точности и формирование экспрессивной риторики, фиксация мгновенного поэтического переживания и его дисгармонизация позволяют говорить о своеобразном метаимпрессионизме Лермонтова, который характеризует природу его стилевых экспериментов. Гипертекст многочисленных неопубликованных и скорее всего не предназначавшихся к печати произведений — поле экспериментов для выявления «своего» через «чужое». Вместе с тем чужое «я», внедряющееся в общее пространство палимпсеста, по точному замечанию В. Э. Вацура, «это аксиологическая шкала, иерархически паритетная с некогда доминировавшей»¹¹, намечающая путь к полифоническому мышлению через диалогическое слово.

Происходит своеобразное очищение поля для нового типа поэтической рефлексии. «Борение дум» требует иного мышления и иного слова. Появление в 1830–1831 годах стихотворений с заглавиями, сначала фиксирующими время суток («Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III»), а затем напоминающими хронометраж дневниковых записей («1830. Мая. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «1831-го января», «1831-го июня 11 дня»), — прорыв не только в пространство безжанровой лирики, но и утверждение поэзии как вероисповедания. Это уже не столько исповеди, сколько летописи духовного и умственного развития поэта новой эпохи.

Лермонтовские ночи антиромантически: в них редуцированы настроения таинственности и экзальтации, характерные для эстетики немецкого романтизма. Это прежде всего царство смерти, разложения, «судорожной боли». Поэтика некоторых картин восходит к натуралистической эстетике «неистовых». Вот лишь один пример:

Здесь кость была уже видна — здесь мясо
Кусками синее висело — жилы там
Я примечал с засохшего в них кровью...

¹⁰ Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин. Л., 1987. С. 173.

¹¹ Вацура В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Вацура В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 315.

<...>

Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп...
(I, 83)

Страшные сны лирического героя формируют пространство бездорожья и безвременья. «...я мчался без дорог», «тусклое, бездушное пространство», «жизни гнусные деянья», «...летел, летел я // Далеко без желания и цели...», «полетел к своей могиле», «я сошел в темницу» (I, 82–84) — все эти хронотопные реалии из стихотворения «Ночь. I» получают развитие в других «Ночах», наполняясь экзистенциальным смыслом. Эсхатологические мотивы, отчетливо выраженные в этих текстах, выросли из сделанного в это же время прозаического перевода стихотворения Байрона «Darkness» («Тьма»). Финал этого опыта прочтения Байрона не случайно насыщен словами с приставкой «без»: она фиксирует общее состояние безвременья:

Мир был пуст, многолюдный и могущий сделался громадой безвременной, бестравной, безлесной, безлюдной, безжизненной, громадой мертвой, хаосом, глыбой праха; реки, озера, океан были недвижны, и ничего не ворочалось в их молчаливой глубине; корабли без пловцов лежали гния в море, и их мачты падали кусками; падая засыпали на гладкой поверхности; скончались волны; легли в гроб приливы, луна, царица их, умерла прежде; истлели ветры в стоячем воздухе, и облака погибли; мрак не имел более нужды в их помощи — он был повсеместен.

(II, 242)

Но тема поиска пути во тьме, оживотворения мертвого, идеи богоборчества становятся оригинальным постскриптумом к общей байроновской картине конца мира. Каждая из трех «Ночей» Лермонтова последовательно стирает с байроновского пергамента мрак и тьму. Если первая «Ночь» заканчивается желанием «изречь хулы на небо» (I, 84) и пробуждением героя, то вторая «Ночь» — выход из царства смерти, разрушения мрака и обозначение своего пути «на север»:

Туманом облачился образ смерти,
И — так пошел на север. Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,

Я на творца роптал, страшась молиться!..
(I, 88)

Третья «Ночь» — акт самосознания, обретения своего «я» в мире «наших дум» и «наших бурь». «Он здесь», «Кто ж он? кто ж он, сей нарушитель сна? / Чем эта грудь мятежная полна?» (I, 118) — это явление «таинственного посетителя» автопсихологично. «Свеча горит», «блеск ее с лучом луны в стекле / Мешается...»; «Огонь живой с презрением в крови!» (Там же) — все это воспринимается как свет во тьме, как внутренний свет. Из байроновской «Тьмы» (в лермонтовском переложении — «Мрак. Тьма») поэт через три «Ночи» мучительно идет к своим русским дням. В «Отрывке» (1831), являющемся монологом Мстислава Черного из задуманной исторической поэмы, воспоминание об «ужасных трех ночах» («Три ночи я провел без сна...»; «...одна, одна слеза / Была плодом ужасных трех ночей...») воспринимается как акт самосознания и выход в пространство жизни и свершений. Звучит утверждение своего пути:

Свой замысел пускай я не свершу,
Но он велик — и этого довольно;
Мой час настал — час славы, иль стыда;
Бессмертен, иль забыт я навсегда.
(I, 246)

Это утверждение отчетливо проявилось в палимпсестной рефлексии Лермонтова на пергаменте байроновского перевода «Тьмы. Мрака». Прозаический перевод — почти не расчлененный поток сознания. Эсхатологическое пророчество стирается через живой голос индивида, творящего свой мир уже в пространстве дня.

Датированные поэтические тексты Лермонтова 1830–1831 годов — монологи, но в них принципиальное значение имеет диалогическое слово. Это диалоги с жизнью, судьбой, с предрассудками и традицией. В стихотворении «1830. Маия. 16 число» еще живы образы и отчетливо слышатся интонации третьей «Ночи». Черда вопросов обращает взор поэта через образ физической смерти к теме своего предназначения и поэтической судьбы. Московские впечатления и их последствия обретают мирозидательный смысл в монологе «1830 год. Июля 15-го (Москва)». В текстах, датированных 10 и 30 июля 1830 года, поэт расширяет пространство исторической рефлексии. Наконец, в стихотворениях «1831-го января», «1831-го июня 11 дня», «Сентября

28» он последовательно пишет летопись своей духовной и творческой жизни. 32 октавы второго стихотворения — поэтическая симфония «боренья дум», «страстей возвышенных», «глубоких дум», «напряжения душевных сил», страданий и радостей, желаний и тоски. И в этом пространстве жизни звучит и набирает силу тема своей поэтической судьбы, своего предназначения, своего голоса. «...все образы мои», «слов / Не нахожу», «неведомый пророк / Мне обещал бессмертье...», «...я каждый день / Бессмертным сделать бы желал...», «Я предугадал мой жребий...», «И как я мучусь, знает лишь творец», «арфы звук в молчании ночей» (I, 177, 178, 183, 185, 186) — все эти слова, понятия, образы, максимы формируют прорыв к своему слову и жанру.

От «Ночей» к датированным стихотворениям идет поиск и обретение своего времени. Рассеивается мрак и тьма байроновского палимпсеста. 1831 год становится переломным в поэтическом самоопределении. Стихотворения «Мой дом», «Слава», «К себе» формулируют одновременно и философию жизни, и эстетические принципы.

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно

— заявляет он в «Моем доме» (I, 291).

Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства

— говорит он в «Славе» (I, 306).

На фоне поэзии Пушкина и поэтов пушкинского круга, в контексте декабристской традиции Лермонтов разрушает гармонию звучания и жанровые каноны. Его свободолюбие обретает драматизм и максимализм, возвышаясь до философии богоборчества. К идеалам добра он прорывается через демонизм и этику сверхчеловечества. Экспрессивная напряженность, ритмические сбои и орфоэпические неологизмы формируют не особый образ лирического героя, а особый тип поэтического мышления. Молодому Лермонтову тесно в рамках традиционных жанров и стилей. Его «ночи» и «дни» не столько хронотопичны, сколько мирозидательны: это монологи экзистенциального сознания, «запечатленное мышление».

Философия «категорического императива» получает в монологах 1830–1831 годов поэтическое выражение. Но образные концепты, типа: «мне нужно действовать», «я преузнал мой жребий», «жажда бытия», «я хочу», «я должен», «мой час настал», «утонул деятельным умом» — не просто слова. Это последовательное утверждение своей творческой экзистенции в скрытой или явной полемике с традицией. Написав в 1832 году: «Нет, я не Байрон, я другой...», 18-летний поэт максималистски заявляет о своих притязаниях на бессмертие: «Я — или бог — или никто!» (II, 33). Философия палимпсеста неотделима от экзистенциальной философии и философии категорического императива.

Около 240 стихотворений, написанных в 1828–1831 годах, несмотря на различие жанровых установок (послание, романс, песня, элегия, стансы, посвящение, эпиграмма), безжанровы. В них разрушены композиционные рамки, стилевые особенности, содержательная основа канона. В посланиях, посвящениях на первый план выходят «мои минувшие сужденья», «мой ум» («К П...ну»), «плоды моей небрежной музыки», «оттенок чувств», «души моей жар», «слова мои» («Посвящение. N. N.»), «мой дух» («К...»), «порыв дум живых» («К другу»). В песнях, романсах, «русской мелодии» с неистовой силой звучат образы и мотивы внутренней жизни. Элегии превращаются в философские монологи. Определяющей темой всех текстов становится выбор пути, диалог с судьбой. «Творческая дума» — эти слова из стихотворения «Один среди людского шума...» (1830), пожалуй, с предельной точностью формулируют природу жанровых поисков юного поэта. Палимпсестные вкрапления в эти своеобразные гипержанры — важный прием самоопределения. В «чужом» Лермонтов отыскивает близкое ему; трансформируя «чужое», он создает «свое». Его метаимпрессионизм отражает драму сознания, передает его вспышки для запечатления мгновений как элементов нового бытия.

Ранняя лирика Лермонтова — богатый материал для отыскания литературных источников. Причем, каждое, даже самое небольшое стихотворение — комбинаторика отдельных стихов из самых разных русских поэтов, а нередко с подключением их переводного материала из Парни, Шиллера, Байрона. Достаточно перелистать несколько страниц текстов 1828–1829 годов. В послании «К Д...ву» (Д. Дурнову) слышатся отзвуки посвящения Рылеева к поэме «Войнаровский». Стихотворение «Пир» пронизано образами «Беседки муз» Батюшкова, послание «К друзьям» — настроениями

гусарского гимна Дениса Давыдова «Я люблю кровавый бой...», а 12-стишная «Война» буквально соткана из стихов и мотивов Пушкина и Батюшкова. «Романс» — парафраз на тему «Бедного певца» Жуковского. «К Нине» — вольный перевод из Шиллера — восходит «К Эмме» Жуковского. «Баллада» с подзаголовком «Из Байрона» накладывается на образный строй перевода того же Жуковского из «Замка Смальгольма» Вальтера Скотта. Эта амальгама из стихов, мотивов, образов, настроений поэтов различных направлений и стилевых систем не причуда поэта, а осознанный прием творческого соревнования, опробование поэтики диалогического слова. Каждое стихотворение — поиск новой интонации.

Но нередко средь веселья
Дух мой страждет и грустит,
В шуме буйного похмелья
Дума на сердце лежит.

(I, 19)

Это заключительное четверостишие из послания «К друзьям» обретает жизнетворческий смысл. «Дума на сердце», «дух мой страждет и грустит», «тяжкому я предаюсь мечтанию», «полный весь тоскою», «предсмертное страданье», «слабеет жизни дух» — концентрация этих образов и настроений в общем контексте эсхатологических настроений обостряет столь важный для юного Лермонтова мотив действия, получивший свое философское обоснование в стихотворении-манифесте «1831-го июня 11 дня»:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдохнуть.

(I, 183)

Эпитет «деятельный» не просто внедряется в палимпестные тексты, но и получает оригинальную орфоэпическую огласовку через сдвиг ударения на второй слог: «деятельный»: «С деятельной и пылкою душой...» (I, 59); «И утонул деятельным умом / В единой мысли...» (I, 247). Ударение на «я» в эпитете «деятельный» — принципиальная установка Лермонтова в утверждении действия как потребности времени и самоутверждения. Это уже даже не действие,

а *деяние* как акт почти сакрального предназначения, проекция на «Деяния апостолов». Достаточно выписать из палимпсестных текстов юного поэта все слова, обозначающие временные отрезки, чтобы почувствовать экспрессию их переживания как мгновений вечности и вспышек-прозрений безвременья. «...я минутами лишь жил; И те мгновенья были мук полны...», «...в краткий час / Я жил века...», «...и в этот миг готов / Пожертвовать собой...», «...влачу мучительные дни / Без цели...», «Грядущее тревожит грудь мою» (I, 177, 178, 180) — эти и многие другие поэтические максимы отражают обостренное чувство времени.

Лермонтов формирует свою философию времени как процесс самопознания и акт размышления. Как справедливо замечает исследователь, «Лермонтов достигает этого тем, что стремится не просто сообщить мысль, изложить ее, а показывает ее в возникновении и движении. Иначе говоря, философский монолог Лермонтова содержит не мысли, а размышление»¹². В поэтике палимпсеста важен и сущностен не столько момент стирания «чужого», сколько диалог с ним в процессе сотворения своей «думы». Для Лермонтова дума не жанр, как это было у Рылеева и Кольцова. Это состояние поэтической рефлексии. По существу, каждый из его монологов — дума.

Характеризуя пространственно-временной палимпсест Пруста, Женетт говорит о парадоксе его «Поисков»: «...они представляются одновременно как произведение и как подступ к произведению, как завершение и как генезис, как поиск утраченного времени и как дар обретенного времени»¹³. Поиск нашего времени в ситуации безвременья — важный момент в структуре лермонтовского палимпсеста.

Для поэтического самоопределения не менее важен был и поиск своего пространства как реализации философии действия и деятельного характера. Две его юношеские, по существу первые поэмы, стали реализацией этого поиска в обретении кавказского топоса как своего личного пространства. Палимпсестная структура поэмы «Черкесы» — причудливая смесь хронотопных моделей русских поэтов-предшественников. Предполагавшийся эпиграф из эпилога «Кавказского пленника» Пушкина вводит образ «преданья темные молвы». Затем через наложение отдельных стихов и целых строф из поэмы «Освобожденная Москва» И. И. Дмитриева,

¹² Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. С. 61.

¹³ Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 1. С. 97.

«Славянки» Жуковского, «Сна воинов» (перевода отрывка из поэмы Э. Парни «Иснель и Аслега») Батюшкова, поэмы «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» И. И. Козлова — произведений, не имеющих никакого отношения к кавказскому мирообразу, — Лермонтов творит оригинальную этнографическую поэму о жизни и нравах черкесов. Исключив из повествования любовный сюжет, он ведет поиск в области повествовательного стиля.

Шестая строфа — комбинаторика нарративных стратегий Козлова и Жуковского в области пейзажных зарисовок; девятая и десятая — прямые, почти буквальные реминисценции из Дмитриева и Батюшкова в сфере батальной живописи. Павловский топос и осенний хронос «Славянки», путешествия по садам Романтизма, переносятся на берега Терека и окрашиваются «весенней свежестью». Лермонтов нарушает порядок следования строф элегии Жуковского, шестистопный ямб заменяет четырехстопным, меняет ударение в слове «сорван». Но главное для него — искусство пейзажа. Отдельные выражения Жуковского он оставляет без изменения, завершая свою картину известным стихом о падающем листке: «Смущая тишину паденьем» (III, 11). Батюшковский отрывок из 11 стихов он практически не меняет, редуцируя лишь эмфатику через изъятие восклицательных знаков. Любопытно, что в конце строфы память о батюшковском искусстве баталиста закрепляется знаковой рифмой из элегии «Пленный»: «Дона — Рона» (III, 14). Одним словом, палимпсест «Черкесов» по сути своей экзистенциальный. Идет интенсивный процесс поиска своего стиля и нарратива через отбор разнообразных форм повествования. Одно стирается, другое вступает в диалог, «чужое» накладывается на «свое». Поиск «новых чувствований», «образов иных существований» определяет пространственно-временной палимпсест молодого поэта. Поэзия Золотого века не просто вступает в диалог с лермонтовскими поисками. Она переплавляется в горниле его мышления как память о другом времени и другом поэтическом стиле.

Традиционно разговор о «Кавказском пленнике» Лермонтова сводится к сюжетным различиям с Пушкиным, особенно ощутимым в финале поэмы: гибель обоих героев. Но думается, главное отличие двух «Кавказских пленников», проявляющееся уже на разных уровнях организации текста, связано с нарушением пушкинского канона свободолюбивой поэмы. Коллективный образ пленников молодых, лишенных надежд, души которых «Тонули в думе роковой», видящих «гроб перед очами» (III, 19, 18), формирует общую атмосферу неволи

как судьбы. «Они в цепях, они рабами!» (III, 18) — эти слова звучат как приговор. И в этом контексте история кавказского пленника, его гибель воспринимаются как образ поколения и трагедия безысходности.

Он слышал слово «навсегда!»,
И обреченный тяжкой долей,
Почти дружился он с неволей.
(III, 23)

Эти стихи предвосхищают финал поэмы. Гибель героя не случайно сопровождается образами охлаждения, оцепенения, онемения. Пушкинский герой, освобожденный пленник, уходит в жизнь, он вспоминает, как «...в горах черкес суровый / Свободы песню запевал»¹⁴. Открытый финал пушкинской поэмы, герой, уходящий в жизнь, и мучительный вопрос «Где?» с последующим многоточием в конце лермонтовской поэмы (III, 36), смерть героя — две вариации на тему героя века.

Появление почти одновременно первой редакции «Демона» — путь к своему герою. Стихотворение «Мой демон», созданное в это же время, — палимпсестный вариант одноименного пушкинского произведения. Но то, что для Пушкина было выражением духовного кризиса 1823 года и по существу отказом от демонического героя¹⁵, для Лермонтова — акт своеобразной приватизации традиционного образа. Если в редакции этого стихотворения 1829 года поэт в одной 16-стишной строфе фиксирует облик своего героя, то уже в автопалимпсесте 1830–1831 годов в четвертой строфе воссоздает процесс постижения демона как автопсихологического явления:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства

¹⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.: Л.], 1937. Т. 4. С. 128.

¹⁵ Показательно, что первоначальное заглавие «Мой демон» (Мнемозина. 1824. Ч. 3) уже через два года в «Стихотворениях Александра Пушкина» (1826) обретает канонический вариант «Демон». Пушкин решительно и принципиально отказывается от связи этого героя с своим лирическим «я» и объективирует его как этап своей творческой эволюции.

И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда.

(I, 319)

Следующие этапы лермонтовского палимпсеста: шиллеровский, байроновский, формирующие поэтику драматургии и поэзный мирообраз, — обостряют проблему героя нашего времени. Последние пять лет жизни и творчества — утверждение «внутренней формы» и путей развития русской прозы на пути к Достоевскому и Толстому — своеобразный автопалимпсест, но это уже особый и специальный разговор.

Палимпсест как отражение «запечатленного мышления» и поиска своего поэтического стиля через диалог на пути к новому лермонтовскому направлению — любопытнейший феномен авторского миромоделирования и уникального житнетворчества юного гения.