
К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

ЛЕРМОНТОВСКИЙ НАБРОСОК “НА БУРКЕ...”:
МОТИВНАЯ СТРУКТУРА И РЕКОНСТРУКЦИЯ ЗАМЫСЛА

© 2014 г. О. Б. Заславский (Украина)

Представлен анализ мотивной и идейной структуры текста лермонтовского наброска “На бурке...”. Его результаты позволяют, в общих чертах, предложить реконструкцию замысла этого неоконченного произведения. Ключевую роль при этом играет проявление в наброске полярной картины мира, характерной для творчества Лермонтова. Приведены аргументы, что в наборе основных оппозиций закодирован в свернутой форме сюжет. Его развертывание предположительно должно было реализовать противоречия, присутствующие в наброске лишь как потенциальные возможности.

The article offers an analysis of motive and conceptual structure of Lermontov's drafted text ‘On a Burka...’. In effect, this analysis allows us to make general suggestions about the author's intention to finish up this fragment. The key emphasis here is on the polar structure of the Lermontov's poetic world. We argue that a set of basic oppositions might be seen as a plot in a contracted form. Its development would supposedly realize the contradictions, which are present in the draft as potential possibilities.

Ключевые слова: набросок, реконструкция, романтический конфликт.

Key words: draft, reconstruction, romantic conflict.

Введение

Набросок Лермонтова, начинающийся строкой “На бурке под тенью чинары”, до самого последнего времени оставался белым пятном в лермонтоведении: написано о нем было мало, а собственно исследовательская литература практически отсутствовала вообще. Совсем недавно ситуация изменилась: в статье А. Бодровой [1] был убедительно выявлен подтекст этого наброска – повесть А.А. Бестужева-Марлинского “Мулла-Нур” [2]. Также там была обоснована связь (ранее обсуждавшаяся в немногочисленной литературе об этом наброске лишь как гипотеза) между двумя строками этого наброска и другим фрагментом, начинающимся “Лилейной рукой поправляя”. В результате, строки обоих отрывков объединяются, давая такой текст:

1
На бурке под тенью чинары
Лежал Ахмет Ибрагим,
И руки скрестивши, татары
Стояли молча пред ним.
2
И брови нахмутив густые,
Лениво молвил Ага:
О слуги мои удалые,
Мне ваша жизнь дорога!

3

.....
Лилейной рукой поправляя
Едва пробившийся ус,
Краснеет, как дева младая,
Капгар, молодой туксус.
.....

Приведение в систему разрозненных, казалось бы, частей, а также выявление источника, от которого отталкивался Лермонтов, позволяет поставить вопрос о реконструкции замысла произведения и о причинах, побудивших Лермонтова обратиться к этому сюжету. Тот факт, что он связан с аналогичным сюжетом повести Бестужева-Марлинского¹, очень важен, однако еще недостаточен. Вряд ли бы Лермонтов просто стал перелагать в стихи сюжет из чужого прозаического произведения. Здесь необходима реконструкция общей идейной и мотивной структуры произве-

¹ Попутно отметим также вероятный источник в “Мулла-Нуре” еще одного лермонтовского произведения (до сих пор, кажется, не отмеченный). “Облака внешние, дети нашего моря! Зачем вы стадитесь по хребтам и прячетесь в ущелья? Или вы, как разбойники лезгины, любите рыскать по утесам и дремать на острие вершин?” [2, с. 186]. С этим соотносится “Утес”, датируемый апрелем 1841, т.е. многим ранее обсуждаемого наброска (май – начало июля 1841 г.).

дения, что, в свою очередь, могло бы прояснить интерес Лермонтова к чужому сюжету и возможный характер его переработки².

Наброски и неоконченные произведения Лермонтова – предварительные замечания

Далеко не каждый набросок, даже если известен его литературный источник, такую реконструкцию допускает. Однако есть основания полагать, что в данном случае попытка реконструкции является правомерной. Это связано как с общими особенностями поэтики Лермонтова, так и их проявлением в данном конкретном случае. Судя по предыдущему опыту реконструкции замысла ряда неоконченных произведений [3–5], Лермонтов зачастую указывал в своих набросках или планах не просто опорные точки будущего сюжета. Одновременно в концентрированном виде там проявляли себя и основные мотивы и коллизии произведения. В результате статус наброска оказывался двояким – с одной стороны, он представлял собой зерно будущего полного текста, содержащее в свернутом виде его основные структурные особенности. С другой – он уже представлял собой миниатюрный художественный текст, подчиняющийся своим собственным закономерностям и доступный анализу при помощи методов, выработанных литературоведением для анализа готовых текстов. (Такая нетривиальная особенность является, разумеется, не универсальной и свойственна отнюдь не всем авторам.)

В некоторых случаях второе обстоятельство оказывалось реализованным с такой полнотой, что подробное развертывание оказывалось ненужным, а набросок приобретал статус полноценного (хотя и недоработанного) произведения. Соответственно, Лермонтов, по-видимому, мог просто терять к задуманному интерес, не превращая набросок в окончательный текст [3]. Но есть также интересный пример иного рода, когда противоречивый статус наброска как незавершенного текста, обладающего тем не менее некоторыми свойствами завершенного, был доведен до предела, так что оба свойства непосредственно совместились. Как нами обосновано в другой работе [6], повесть “Штосс” (если говорить об известном ее тексте), является *одновременно* законченной и незаконченной, но содержащей в себе структурный механизм, порождающий последующий сюжет!

² Этого в работе [1] сделано не было – несмотря на словосочетание “реконструкция замысла” в ее названии.

Помимо внутренней структуры того или иного наброска, в данном случае важны еще два обстоятельства. Во-первых, это характер изменений, сделанных Лермонтовым по сравнению с первоисточником. Во-вторых, существенно еще и то, что на небольшом пространстве наброска оказались представлены не окказиональные мотивы, а входящие в самое ядро его поэтического мира и прослеженные ранее исследователями на богатом материале его завершенных произведений.

Учет всех этих обстоятельств отчасти позволяет как понять интерес Лермонтова к данному сюжету, так и выдвинуть гипотезу, как этот сюжет мог быть далее развернут. Разумеется, краткость наброска не позволяет развернуть сколько-нибудь подробное и конкретное описание замысла. Однако проследить за общим ходом мысли Лермонтова и поставить этот набросок в общий контекст его творчества оказывается, по нашему мнению, возможным.

Особый статус 3-й строфы

Первые две строфы являются “зачинными” [1] и в этом смысле занимают свои места в предполагаемой сюжетной цепочке. Однако 3-я строфа носит существенно иной характер. В ней напрямую не дано никаких элементов сюжета и, более того, очевидно, что в будущем полном тексте она не может следовать подряд за 2-й. Между ними находится зияние, автором не заполненное. Как мы увидим, функция 3-й строфы – другая. В ней содержится чрезвычайно высокая концентрация смысловых компонент, которые с общим сюжетом связаны не линейной последовательностью событий, а структурными особенностями (такими, как значимая концентрация контрастных сущностей – см. далее). В этом отношении она ярко иллюстрирует общие черты работы Лермонтова над набросками, описанные выше: Лермонтов указывал такие опорные точки, которые воплощали основные коллизии и с самого начала приближали набросок к полноценному художественному тексту. Причем это бывало даже в тех случаях, когда в этих фрагментах ничего особенного с точки зрения сюжета не происходило. Кроме того, Лермонтов вполне мог жертвовать в наброске рядом промежуточных сюжетных звеньев.

Сюжет о преодолении засухи: выбор героя

В 3-й строфе важна не только ее внутренняя структура. Хотя напрямую сюжетных элементов в ней нет, ее соотнесение с сюжетом претекста позволяет извлечь важную информацию о сюжете

лермонтовском и отличии между ними. В повести Бестужева-Марлинского в качестве средства борьбы с засухой “чистый душой и телом юноша” должен “набрать снегу с темени Шахдага в кувшин, и молиться за своих ближних с теплою верою, и принести этот кувшин, не ставя его на землю, в Дербент, и вылить растаявший снег в море” [2, с. 195]. Связанные с этим сюжетом близкие текстуальные соответствия между лермонтовским наброском и повестью “Мулла-Нур” были просто и убедительно выявлены Бодровой [1]. Однако здесь важны не только сходства, но и отличия. Одно из принципиальных отличий связано с тем, кому и как поручается эта важнейшая миссия.

В “Мулла-Нуре” народ обсуждает и отвергает одного из потенциальных кандидатов “Взять бы Сафар-Кули, говорили иные. Он стыдлив словно красная девушка” [2, с. 196]. У Лермонтова же такая стыдливость и сравнение с девушкой приписаны не *отвергнутому кандидату*, а *главному герою*, который, надо полагать, и должен был отправиться в это сложное и небезопасное путешествие для исполнения столь необходимого магического ритуала. По-видимому, сравнение героя с красной девицей означает здесь, что он еще – не вполне мужчина, так как у него еще нет возлюбленной, – и именно поэтому он и будет избран подходящим кандидатом для выполнения миссии. Соединение в одном целом контрастных признаков – девичьих качеств и признаков мужественности – заставляет предположить, что такое сочетание неустойчиво, и в ходе выполнения миссии эти противоречащие друг другу качества разойдутся в тексте между двумя соответствующими им персонажами. Это означает, что именно тогда, еще *до завершения миссии*, он и встретит возлюбленную³. (Напомним, что в “Мулла-Нуре” возлюбленная у героя уже есть, и именно успех в добывании воды и давал ему шанс заполучить ее в жены.) Но тогда перед героем открылся бы выбор. Успех в любви неизбежно нарушил бы качество (“невинность”), необходимое для успеха миссии и избавления города от засухи.

Роль властителя

Есть еще одно принципиальное отличие лермонтовского наброска от своего претекста. У Бестужева-Марлинского выбор подходящего кандидата осуществляет коллектив, причем это происходит совещательным образом. У Лермонтова же, очевидно, все решает повелитель,

вокруг которого стоят “слуги”. Начало произведения имеет “зачинный характер” и вписывается в общую, типичную для романтизма схему [1]. Бодрова перечислила несколько таких примеров: “Граф Гапсбургский”, “Перчатка” Шиллера – Жуковского, лермонтовская “Перчатка” (“Из Шиллера”), “Абидосская невеста” Байрона, “Бахчисарайский фонтан” Пушкина, “Песня про ... купца Калашникова...” Лермонтова. Однако Бодрова не сделала напрашивающиеся здесь следующие шаги – учесть изменение по сравнению с претекстом и соотнести его с предполагавшимся далее сюжетом.

Ситуации, которые представлены в указанном списке, можно разделить на четыре категории. 1) Властитель сам является одним из главных героев, конфликт строится, в том числе, вокруг его переживаний. Ярким примером здесь является “Бахчисарайский фонтан” и хан Гирей [7, с. 53–69]. 2) Властитель не является участником основного конфликта, играя лишь вспомогательную роль. Так обстоит дело в “Перчатке”, где конфликт происходит между другими персонажами – рыцарем и его возлюбленной. 3) Властитель принимает участие в судьбе героя, причем – благотворное. Пример – “Граф Гапсбургский”. 4) Властитель и главный герой являются антагонистами, причем такое противостояние чревато смертельным исходом. Примеры – “Абидосская невеста” и “Песня про ... купца Калашникова...”. В обсуждаемом наброске от того, к какой категории относится ситуация с властителем, зависит очень многое.

Какие бы изменения относительно повести “Мулла-Нур” ни были уже произведены Лермонтовым и предполагались в дальнейшем, они должны были строиться вокруг основного сюжета претекста. Поэтому вариант 1) отпадает практически сразу как не имеющий отношения к делу. Это же относится к варианту 3). Более того, такой благостный вариант вообще противоречил бы миру Лермонтова с его острыми конфликтами и контрастами. Остается выбор между вариантами 2) и 4). Здесь существенно, что Лермонтов *изменил обстоятельства предполагаемой отправки героя*. Поскольку теперь выбирает не народ, а властитель, роль властителя резко повышается, так что вариант 2) тоже отпадает. Остается вариант 4), который и сам по себе хорошо вписывается в поэтический мир Лермонтова и имеет аналог в “Песне про... купца Калашникова”.

Это имеет принципиальное значение. Получается, что здесь возникает противостояние, аналога которого не было в претексте, – там с врагом, угрожающим жизни, герой сталкивался

³ Ср. с эпизодом в “Мцыри”, где герой видит грузинку.

лишь в самом процессе добывания воды (причем тот затем превратился в друга). Здесь по-видимому ключевой момент содержится во фразе “мне ваша жизнь дорога”. С учетом власти повелителя над жизнью подданных, упоминание здесь цены жизни по-видимому не только содержит прямой смысл, но и является предвестником того, что герой может поплатиться жизнью. А это, в свою очередь, означает, что он может сорвать выполнение миссии – других причин для этого здесь нет.

Даже из самых общих соображений следует полагать, что если Лермонтов в самом начале внес новый элемент в экспозицию по сравнению с претекстом, то это – не орнаментальный довесок к сюжету, а важный его элемент. Поэтому противостояние героя и повелителя должно было войти и в сам сюжет произведения – иначе это было бы малосодержательным усложнением. Тем более, подчеркнем это еще раз, дело не только в структуре текста и его общей логике, но и в особенностях творческого процесса: Лермонтов записывал в качестве опорных элементов незавершенных набросков только то, что реально было важно для сюжета и проявляющихся там коллизий.

Таким образом, в первой и последней строфах наброска представлены два главных антагониста. В средней же содержится высказывание повелителя по поводу жизни слуг. Все это дает стройную композицию и служит намеком на то, что жизнь героя существенно зависит от властителя, причем это себя проявит в сюжете. А поскольку сюжет связан с добыванием воды, то что-то должно произойти в ходе этого предприятия, что согласуется с выводами, сделанными выше из других соображений.

Противопоставление героя и властителя по-видимому должно было получить также пространственное выражение, некоторые следы которого просматриваются уже в имеющемся тексте. Путешествие за водой должно было состояться в горы, т.е. с героем и его деянием оказалась бы связана зона верха. Между тем, Ахмет Ибрагим именно лежал (а не сидел) на бурке – с властителем здесь связана зона низа. Слуги же пред ним стояли. Более того, Ахмет Ибрагим находился *под* тенью чинары. Это становится особенно значимым с учетом того, что такое сочетание встречается у Лермонтова и в другом варианте. В “Споре” Казбек упоминает, что сонный грузин находится “в тени чинары”. С другой стороны, в описании положения Ахмета Ибрагима можно увидеть противоречивое сочетание низа и верха (“на бурке”), причем соответствующий предлог открывает произведение, будучи в нем первым

словом. Можно думать, что смысловая игра категориями верха и низа получила бы дальнейшее воплощение в тексте.

“Египетские ночи”

Сказанное выше позволяет предположить значимость еще одного важного по смыслу подтекста (в списке Бодровой отсутствующего). Это – “Египетские ночи” (имеется в виду не пушкинское произведение в целом, а только стихотворение в нем о Клеопатре), по отношению к которому данное произведение Лермонтова выглядит в основном контрастным. У Пушкина речь шла о том, что можно получить любовь ценою жизни. У Лермонтова же, если принять приведенные выше соображения, речь должна была идти о том, что можно получить жизнь ценою любви (если отказаться от любви и спасти город от засухи). В обоих случаях смертельно опасного предприятия добывается герой, молодость которого подчеркнута. Причем это сделано с указанием на растительность на лице. У Пушкина: “Его ланиты Пух первый нежно отенял”. У Лермонтова – молодой тускус с едва пробившимися усами.

У Лермонтова в “Тамаре” уже обыгрывался сюжет этого пушкинского произведения. Но если там это была его вариация [8, с. 559–560], то теперь, согласно приведенным выше соображениям, ему предстояла радикальная трансформация.

Контрасты в одном

Тексту наброска свойственна такая структурная особенность, как близкое сведение контрастов или даже их сочетание в едином целом. В 3-й строфе герой находится на грани состояний (невинный юноша и мужчина), соединяя признаки того и другого. Кроме того, соединяется мужское и женское: юноша краснеет как дева. Он назван тускусом – такое наименование является двусмысленным. Здесь стоит привести процитированный в [1] отрывок из работы [9]: “Тускус” – отрок, безбородый юноша, в том числе о юношах, содержащихся в гаремах, наряду с девушками-наложницами; “наперсник в специфически-восточном смысле”⁴. И хотя, разумеется, в лермонтовском наброске никакого “специфического” смысла не предполагалось, представляется неслучайным, что внимание Лермонтова привлекло слово с двусмысленными коннотациями.

⁴ Статья [9] была опубликована без указания фамилии автора. А. Бодрова приводит аргументы в пользу того, что автором этой статьи был выдающийся тюрколог Н.К. Дмитриев.

Андрогинные мотивы проявляют себя и в “Мулла-Нуре”. Жена разбойника одета в мужское платье, выглядит как юноша и демонстрирует мужское поведение – обезоруживает спутника героя [2, с. 232–234]. Главный герой “Муллы-Нура” Искандер пробирается к невесте, переодевшись женщиной [2, с. 256]. Однако в повести Бестужева-Марлинского эти обстоятельства остаются внешними деталями сюжета⁵. Тогда как Лермонтов, судя по такой концентрации противоположностей, собирался извлечь существенный смысл из такого соединения несовместимых начал.

В 3-й строфе лермонтовского наброска контраст затрагивает также цветовые характеристики: белое (лилейная рука) и черное (ус, имя героя Капгар), белое и красное. Такое обилие контрастов разных свойств в небольшом пространстве строфы позволяет ретроспективно предположить контрастное соединение и в деталях 1-й строфы (которые иначе казались бы случайностью), где татары (т.е. мусульмане) стояли, скрестив руки (жест как намек на христианство). Дополнительным косвенным аргументом является повышенная “теснота” пространства и здесь, где совершается такое объединение противоположностей – “татары” и жест скрещения рук упоминаются в одной и той же строке. Этот намек на христианские мотивы (жест со скрещенными руками) увязывается с мотивом жертвы, что согласуется с высказанными выше соображениями о том, что, выполняя свою миссию, герой мог оказаться перед экзистенциальным выбором с потенциально смертельным исходом.

Кроме того, можно полагать в 1-й строфе еще один контраст. Повелитель находится в тени чинары – т.е. здесь контраст света и тени, светлого и темного, солнца (в данном контексте губительного) и прохлады. Сделанное выше предположение о том, что повелитель и герой являются антагонистами, вписывается в общую картину, давая еще один важный контраст. Сюда же относятся противопоставление верха и низа, бегло намеченное в 1-й и 2-й строфе (о чем уже было нами сказано).

Обсуждаемая структурная особенность наброска высвечивает также соответствующие свойства и в сюжете первоисточника (которые иначе могли бы остаться непроявленными). В сюжете “Мулла-Нура” ключевой момент ритуала состоял в выливании воды, полученной из горного снега, в Каспийское (т.е. соленое) море. Вода, еще не при-

годная для питья, соединяется с водой, уже для этого непригодной, а горное – с дольным: соединяются контрастные сущности.

Растительность

Перейдем теперь к рассмотрению мотивной структуры произведения. Можно заметить, что во всех трех строфах присутствует мотив растительности. Начальная сцена происходит, когда Ахмет Ибрагим лежит под тенью чинары. В самом начале 2-й строфы он обращается к слугам, нахмутив брови, – здесь упомянут элемент растительности на лице. 3-я строфа начинается с того, что герой поправляет свой ус, причем на этом делается акцент, так как об этом уже сообщаются дополнительные сведения. Определение героя – туксус – означает безбородый: мотив растительности реализован в негативном виде. Имя героя – Капгар – означает “черноволосый” [1]. Его рука названа лилейной, что неизбежно актуализирует представление о лилии – т.е. растении. Такая концентрация мотива в небольшом тексте, причем с использованием столь разных средств и даже языков и, что особенно важно, воплощение его в имени главного героя, – все это указывает на принципиальную значимость этого мотива.

Она получает объяснение, если учесть подтекст наброска – упомянутую выше повесть “Мулла-Нур” – и стоящую перед жителями Дербента задачу победить засуху. Такая задача стоит и в данном наброске, и именно в связи с этим обращается к слугам Ахмет Ибрагим [1]. В этом контексте мотив растительности (и воды, с которой растительность неизбежно связана) противостоит засухе и смерти как неотъемлемый элемент жизни.

В повести Бестужева-Марлинского растительность на лице также упоминается при описании бород жителей и обсуждении кандидатов на путешествие (“У того нет пуху на щеках”, а у того “пушок на рыльце есть” [2, с. 196]), однако остается орнаментальной деталью, которая растворяется в толще объемного текста повести. У Лермонтова же в небольшом пространстве текста это выглядит деталью значимой, которая, надо полагать, должна была стать одним из основных элементов смысловой структуры. Причем это относится не только к внутренней структуре текста, но и упомянутому выше интертекстуальному соотношению с “Египетскими ночами”.

Вода и сюжет “Мулла-Нура”

Засуха является опасной недостаточей воды. Соответственно, вода в сюжете “Мулла-Нура” игра-

⁵ Хотя андрогинные мотивы попадают там даже в авторские отступления [2, с. 202, 203].

ет принципиальную роль. Хотя в лермонтовском наброске напрямую вода не появляется, можно думать, что именно место воды в лермонтовском поэтическом мире (см. подробнее ниже) оказалось одной из основных причин, привлечших внимание Лермонтова к повести Бестужева-Марлинского и послуживших стимулом к написанию нового произведения. Но прежде чем переходить к обсуждению этого обстоятельства, напомним некоторые дополнительные моменты из повести “Мулла-Нур”, где вода напрямую никак не связана с засухой, но тем не менее в сюжете себя проявляет (что, вероятно, не ускользнуло от внимания Лермонтова).

Одну из основных ролей в сюжете играет разбойник Мулла-Нур, именем которого названа повесть. Вначале он является врагом главного героя (Искандера) и вступает с ним в поединок. Неожиданно разбойник проваливается в момент поединка под снег (т.е. воду в другой форме) [2, с. 237–238]. Искандер спасает бывшего врага, и тот превращается в верного помощника. Сначала Мулла-Нур помогает Искандеру советом в добывании снега с вершины, т.е. его миссии, из-за которой Искандер отправился в горы. Потом Мулла-Нур нейтрализует происки муллы Садека, который попытался расстроить свадьбу Искандера с Кичкене – возлюбленной Искандера. Причем Мулла-Нур заставляет Садека отказаться от злого замысла во время переправы через бурную реку [2, с. 275].

Искандер согласился на путешествие в горы, призванное вернуть воду в город, с условием, что опекун Кичкене отдаст ее ему в жены. То обстоятельство, что именно “отворение воды” становится для главного героя условием обладания невесты, устанавливает определенный параллелизм между водой и самой невестой.

Вода и поэтический мир Лермонтова

У Лермонтова дело, по-видимому, должно было обстоять прямо противоположным образом: вода и добывание невесты не обуславливали бы друг друга, а исключали бы. Это связано с общими свойствами воды как одной из основополагающих стихий в мире Лермонтова. В нем вода связана с неопределенностью, двусмысленностью или враждебностью и смертью. В стихотворении “Белеет парус одинокий...” неясно, куда устремлен парус. В “Морской царевне” царевна появляется из неясной и чуждой стихии. В “Тереке” вода принимает к себе убитую девушку. В “Трех пальмах” именно желание пальм предоставить воду

людям становится источником их гибели. Стихия воды чревата гибелью в “Тамани” и наброске “Я в Тифлисе...” [3].

Однако в сюжете из повести “Мулла-Нур”, послужившим основной для обсуждаемого наброска, вода, очевидно, выступает в своей традиционной роли источника жизни. В результате между общими, физическими свойствами воды как элемента реальности и ее ролью в поэтическом мире Лермонтова возникало существенное противоречие. Можно думать, что именно такое противоречие и привлекло внимание Лермонтова к данному сюжету – в соответствии с его общим интересом к непримиримым и контрастным сущностям (см. далее). Причем Лермонтов, судя по всему, собирался обострить и довести противоречия до предела, столкнув между собой противоположности – как потенциально содержащиеся (но не актуализованные) в сюжете повести Бестужева-Марлинского, так и привнесенные им самим.

Переплетение мотивов

Отдельные мотивы соединяются в единое целое, и это также позволяет несколько продвинуться в понимании произведения, задуманного Лермонтовым. Растительность объединяет в себе признаки как жизни (для которой необходима вода) и спасения, так и мужественности. С другой стороны, по условиям задачи (подробно объясненной в “Мулла-Нуре” и по-видимому предполагавшейся в обсуждаемом произведении), мужественность как свойство, противопоставленное невинности, оказывалась препятствием для ее выполнения. На пересечении обоих ответвлений получаем комплекс “жизнь – любовь – мужественность”.

Важный момент состоит здесь в том, что отдельные элементы этого комплекса не составляют друг с другом гармоничного целого, а, как аргументировано выше, содержат противоречия. В повести Бестужева-Марлинского они остались на периферии смысловой структуры. Учитывая же особенности лермонтовского мира в целом, в котором существенную роль играют непримиримые контрасты, можно думать, что Лермонтов заострил бы противоречия (и так в полускрытом виде присутствующие в сюжете претекста) до предела, сделав их непримиримыми. Тот, кто полюбил (а тем более вступил с женщиной в связь), уже не может спасти свой город, поскольку теряет невинность. Возникает противоречие между любовью и жизнью, а также между частным и общим. В этом – последнем – отношении есть еще один потенциальный оттенок смысла. Речь

идет о мотиве растительности: волосы (как нечто целое) составлены из отдельных волос, каждый из которых трудно различим. (Дополнительно, в таком контексте становится значимым и упоминание бурки – одежды из шерсти. Тем более, что о бурке упоминается в самом начале произведения, т.е. структурно отмеченном месте).

Обострение романтического конфликта

Таким образом, в самых общих чертах вырисовываются следующие контуры сюжета. Капгар должен был, для избавления города от жажды, отправиться в горы за снегом и совершить с ним предписанный магический ритуал. Однако еще до возвращения он, по-видимому, должен был встретить в горах девушку, которую бы полюбил⁶. Это сразу поставило бы его перед выбором – любовь или общее благо. Также перед ним открылся бы выбор – любовь или смерть за срыв попытки избавления города от засухи.

На приведенные выше соображения стоит посмотреть с более общей точки зрения. Дело в том, что реконструированный в самом общем виде сюжет означает резкое противопоставление человека коллективу. Между тем, сюжет об отпадении человека от своего коллектива, противопоставление ему – это общий признак сюжета русского романтизма [7]. Подчеркнем, что описанные выше реконструированные элементы сюжета получены без всякой ссылки на общие схемы – целиком из анализа имеющегося текста в сочетании с общими свойствами поэтики Лермонтова. И то, что полученные выводы столь “удачно” вписались в общую типологическую схему, можно рассматривать как еще одно (хотя, разумеется, косвенное) подтверждение правильности предложенной реконструкции.

Причем, в отличие от романтических стандартов, противопоставление героя своему обществу в данном случае должно было, судя по всему, возникнуть в ходе попытки максимально ему послужить. Это только заостряет противоречие между общим и индивидуальным и обнажает глубину пропасти между ними.

Вопрос о роли романтизма в творчестве Лермонтова (особенно позднем) не раз становился предметом обсуждений [10]. В частности, “Штосс” (последняя повесть Лермонтова) носит в себе явные признаки романтизма (ранние мнения о ее якобы антиромантической природе давно уже убедительно опровергнуты в работах

В.Э. Вацура [11, с. 246, 249] и Ю.В. Манна [12, с. 593.]). Можно думать, что обсуждаемый набросок также оказался бы свидетельством того, что романтизм продолжал сохранять для Лермонтова всю свою значимость.

Полярность лермонтовского мира

“Устойчивой константой лермонтовского мира” была, по словам Ю.М. Лотмана, “абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема” [13, с. 19]. Причем в позднем лермонтовском творчестве наблюдается синтез полюсов и появляется срединная сфера. Примером может служить стихотворение “Выхожу один я на дорогу”, где, в частности, предстает “совершенно необычное” для Лермонтова “слияние крайностей мирового порядка в некоей картине единого синтеза” [13, с. 20]. Эти глубокие наблюдения Ю.М. Лотмана не покрывают, однако, всей сложности поэтического мира позднего Лермонтова. Наряду со сближением полюсов, там наблюдаются и другие их отношения – в целом картина остается весьма разнообразной. В частности, это затрагивает отношение индивидуального и коллективистского начал [3].

Рассматриваемый набросок, по-видимому, должен был представить собой новый шаг в самой внутренней логике отношений между противоположностями. Изначально структурные полюса были сведены вместе, и это было неестественным или, во всяком случае, неустойчивым сочетанием. Разделение этих полюсов и должно было запустить сюжет стихотворения (баллады).

В любом случае, как бы ни решались эти структурные проблемы в каждом отдельно произведении, можно думать, что именно нетривиальное соотношение между такими полюсами, содержащимися в “Мулла-Нуре” и представленной там легенде, привлекло внимание Лермонтова в силу резонанса с его собственным поэтическим миром. Он собирался раскрыть семантический потенциал этой легенды (мимо чего, в общем, прошел Бестужев-Марлинский) в соответствии с особенностями индивидуального сознания и существенно трансформировав исходный материал. В “Мулла-Нуре” трудная задача, которую решает

⁶ Ср. с грузинкой, которую в горах встречает Мцыри.

герой, вписывает его в окружающий коллектив, нарушенное ранее равновесие восстанавливается. Ранее отшельник, он повышает свой социальный статус и получает руку любимой девушки⁷. В противоположность этому, в лермонтовском произведении, согласно нашей реконструкции, между такими категориями, как личность и коллектив, любовь и жизнь, должны были возникнуть неразрешимые противоречия.

Заключение

Предлагаемая работа по существу состоит из двух компонент. Одна представляет собой анализ текста лермонтовского наброска. Этот анализ выявляет его общую структурную особенность – сведение воедино непримиримых контрастов.

Вторая компонента носит предположительный характер, однако эти предположения опираются на результаты проведенного анализа в связи с общими свойствами поэтического мира Лермонтова. Сведение несовместимых противоположностей воедино свидетельствует, по нашему мнению, о том, что по ходу развертывания сюжета они должны были выйти из этого единого конгломерата и заявить о себе как сущности, находящиеся друг с другом в непримиримом противоречии. А поскольку соответствующие оппозиции включают в себя пару “любовь и жизнь”, произведение должно было (в отличие от своего претекста – повести Бестужева-Марлинского) носить трагический характер.

Существенно, что несколько различных подходов и соображений (соотнесение с первоисточником, мотивный анализ, выявленные внутренние контрасты) дали взаимно согласованную картину и привели к сходным выводам.

Данный набросок стал бы, будь он завершен, еще одним этапом эволюции не только поэтического мира Лермонтова в целом, но и, более конкретно, лермонтовской логики противоречий. Можно думать, что в целом эволюция основных структурных принципов его творчества отнюдь не протекала лишь в направлении от полярной несовместимости к установлению гармонии между изначальными противоположностями, как это утверждалось Ю.М. Лотманом. Точнее, общая картина оказывалась существенно богаче и разнообразнее. И поиски, и утверждение гармонии (безошибочно проанализированные Лотманом) сочетались с совсем другими тенденциями, где

продолжал воспроизводиться острый и дисгармоничный мир. В частности, в рассмотренном наброске Лермонтова, согласно предложенной частичной реконструкции, собирался обострить до предела то, что в первоисточнике было смазано и приведено в равновесие, или мимо чего Бестужев-Марлинский просто прошел. Соответственно – наряду с развитием реализма, в творчестве Лермонтова продолжалось и активное развитие романтизма, свидетельством чего, по-видимому, и является данный набросок.

Высокая степень структурности, связности набросков, не доведенных Лермонтовым до конца, позволяет надеяться на то, что удастся, хотя бы отчасти, прояснить и некоторые другие его замыслы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрова А. К реконструкции одного поэтического замысла Лермонтова // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Bodrova.pdf
2. Бестужев-Марлинский А.А. Кавказские повести. Спб., 1995.
3. Заславский О.Б. Художественная структура наброска Лермонтова “Я в Тифлисе...” // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010, № 3, с. 46–51.
4. Заславский О.Б. Между драмой “Два брата” и романом “Княгиня Лиговская” (Об одном лермонтовском наброске) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2011, № 6, с. 37–43.
5. Заславский О.Б. “Штосс”: идейная структура и сюжет // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. № 4, с. 27–39.
6. Заславский О.Б. Закончен ли “Штосс”? // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012, № 4, с. 52–59.
7. Манн Ю. В. Динамика романтизма. М., 1995.
8. Вацуро В.Э. “Тамара” // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
9. “Об одном стихе Лермонтова” // Восток. 1923. Кн. 3. С. 181–182.
10. Гуревич А.М., Коровин В.И. Романтизм и реализм // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
11. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979.
12. Манн Ю.В. Фантастическое // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
13. Лотман Ю.М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. М., 1985.

⁷ Правда, потом начинается второй сюжетный ход, когда дядя девушки пытается нарушить свое слово.