

К. Г. Исупов

доктор философских наук,
профессор Российского
государственного
педагогического университета
им. А. И. Герцена

МЕТАФИЗИКА ЛЕРМОНТОВА*

Молодой Лермонтов был вынужден переводить свои отроческие и юношеские переживания Судьбы на язык далеко не молодого сознания. Предположим, что он был вундеркиндом. Арсеньева, бабушка его, говорила, что у маленького Мишеля была взрослая походка и язвительное выражение лица. Тему ранней старости¹, излюбленной романтизмом, наш поэт унаследовал не литературно, а биологически: он был не детским ребенком, но детским взрослым, как герои Андрея Платонова. Десятилетний человечек, способный влюбиться со страстью двадцатилетнего, а в 23 года написать о Демоне (1837): «И зло наскучило ему», — это нечто из ряда вон выходящее — на самый край маргинальной жизни. По поводу начальной строчки «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет...») одним из самых пронизательных исследователей сказано: «Ст. 1 — непрерывная память, семнадцатилетний мальчик говорит “помню” как старик (вообще у Лермонтова гипертрофия памяти). У него уже есть длинный ряд вступаемого»². В этом центральном тексте ранних философических опытов поэта мы находим не только основную тематический репертуар позднейшей работы, но и специальную акцентуацию ‘судьбы’: «Под ношей бытия не устает / И не хладеет гордая душа; / Судьба ее так скоро не убьет»; «...себе / Отчет мы можем дать в своей судьбе»; «...жажда бытия / Во мне сильнее страданий роковых»; «Увидит он, что мог счастливее быть, / Когда бы не умела отравить / Судьба его надежды»; «Я предузнал мой жребий, мой конец» (1, 333, 335, 236); 23-я строфа в целом являет предварительный «автопортрет» Печорина.

Так что удивляться усиленной, даже гипертрофированной, тематизации ‘Судьбы’ в наследии нашего классика не стоит особенно удивляться. Ниже мы попытаемся понять эту мифологему и универсалию культуры в контекстах разного объема: 1) общемировом³ и 2) в связи с собственно лермонтовским.

* * *

Лично биографическая акцентуация Судьбы возникает на асимметрии ожидания и результата. Рано уясняет для себя онтологический дискомфорт своей исторической реальности («никтолаевское семилетие») и свое крайне неудобное место в зазоре между воз-

можным и сужденным, Лермонтов предался своей основной теме в форме вечного вопроса: «Как же так получается, что одному ему на этом пире жизни не нашлось места?»

Как человек исключительного дарования, он не мог пройти мимо тем, что в коллективной статье «Мотивы» означены в «Лермонтовской энциклопедии» девятнадцатью концептами: ‘свобода’ и ‘воля’, ‘действие’ и ‘подвиг’, ‘одиночество’ и ‘странничество’, ‘изгнанничество’ и ‘Родина’, ‘память’ и ‘забвение’, ‘обман’ и ‘мщение’, ‘покой’, ‘земля’ и ‘небо’, ‘сон’ и ‘игра’, ‘путь’, ‘время’ и ‘вечность’, ‘след’ и ‘любовь’, ‘смерть’ и ‘судьба’.

И как поэт Лермонтов был не то чтобы вконец отравлен, но глубоко заражен байроновским скептицизмом и мизантропией, а как человек быта и медиум общения мало у кого вызвал благожелательное отношение, коль скоро встречной приязнью он мало кого радовал. Лермонтов был тяжел в общении: надменным с людьми, ему неинтересными, и беспощадно язвительным с мелкими позерами вроде Мартынова («Мартышки»), в котором он с глубочайшим отвращением не мог не узнать частицу себя наихудшего⁴.

Просим читателя понять нас правильно; сказанное не делает Лермонтова ни хуже, не лучше, кем он был на деле, вопрос в другом: «А кем же он действительно был?» Понять личность поэта только из его текстов или мемуаров немногих о нем написавших почти невозможно: душа его столь глубоко упрятана то ли в нисходящей хтонике контекста (подтекста), то ли в восходящей метафизике сверттекста (метатекста), что даже самые пронизательные наши лермонтоведы⁵ решались порой лишь зафиксировать самый факт наличия этого не схватываемого такими дефинициями «остатка» без надежды на последний вывод. Лермонтов оставил своим наследникам не только загадку своей личности, но и секрет той новой «небесной механики», средствами которой был осуществлен воистину коперниканский перевод отечественной словесности на новую орбиту: с «солнечной» (Пушкин) на «ночную». Последнему обстоятельству, конечно, поспособствовал и Гоголь, со своей жутковато-гротескной поэтикой Загробья в незавершенной поэме; но даже ему — мистика и визионеру, не дано было откровения о будущем

* Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей»

«сверхчеловечестве», каковое усмотрел Мережковский в поэзии Лермонтова⁶.

У авторов, для которых эссе Мережковского было не только конъюнктурной попыткой завербовать классика в ряды инициаторов «нового религиозного сознания», мы найдем точную аргументацию позиции Лермонтова как первого поэта-метафизика, обладавшего даром общения с мировыми духовными сущностями в полной развертке аксиологической шкалы: от благодатных до демонических.

К таким авторам принадлежал «русский Сведенборг» — Даниил Андреев: «...лермонтовский Демон — не литературный прием, не средство эпатировать аристократию или буржуазию, а попытка художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал в глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь. В противоположность Байрону Лермонтов — мистик по существу. Не мистик-декадент поздней, истошающейся культуры, мистицизм которого предопределен эпохой, модой, социально-политическим бытием, а мистик, если можно так выразиться, милостью Божией; мистик потому, что внутренние его органы — духовное зрение, слух и глубинная память, а также дар созерцания космических панорам и дар постижения человеческих душ — приоткрыты с самого рождения и через них в сферу сознания просачивается вторая реальность: реальность, а не фантастика»⁷.

Видимо, существует, в рамках метаязыка описания романтической картины мира, ряд категорий, в семантическом поле которых метафизический опыт поддается адекватному осмыслению. Одной из таких категорий является «Судьба».

Игра с Судьбой

Игровое измерение Бытия романтизму было знакомо давно, задолго до рождения Лермонтова. Старинные метафоры «мир=сцена», «жизнь=игра» вновь становятся актуальными, как только девальвируется ценностный статус события.

Здесь полезно разделить «факт» и «событие». Факт — это простейшая наличность повседневной действительности, не вписанная в каузальный ряд, это «жизни пестрый сор» (Пушкин). Но факт, развившийся до способности детерминировать другие факты, начинает бытийствовать в сложных архитекtonиках Бытия, он теперь есть событие в ранге и в функции со-бытия. Событие — это факт, уличенный в смысле. Факт ничего не обличает и ни за что не отвечает, он всего лишь — случайный элемент быстрой и мелкой жизни, частица броуновского движения. Он лишен семиотической природы. Но как только в нем, в этом бестолковом и ни к чему не отнесенном факте, опзрачивается, обнаруживая себя, смыслоозаренный эйдос, мы наблюдаем онтологический метаморфоз,

или, точнее, преформацию глупого факта в умное событие. Иначе говоря, как только факт обогащается значением и прообразуется в событие, само это значение события становится событием значения.

Подобным образом Андрей Болконский, который, по прибытии в ставку Кутузова, пытается разобраться в фактической мешанине военной ситуации, приходит к ее пониманию, когда факты получают в его глазах статус события, т. е. когда они «замечают», мгновение за мгновением, вырезается в свое значение»⁸. Вот эти «свои значения» событий, эйдосы событий, предъявляющие себя как события значений (а не сами события, которых уже нет), и есть история.

Печорин сознает свою кавказскую повседневность как бессобытийную. Перед ним мельтешат ничтожные факты ничтожных происшествий, в которых ничего не цепляет его внимания; этим и объяснима его холодность к старому сотоварищу по военной службе Максим Максимычу. Только волевым усилием самого героя события призываются к Бытию, начинают бытийствовать и со-бытийствовать. События эгоцентрически генерируются не изнутри эмпирической причастности к динамическому плану бытия, а в плане «игры в жизнь»; они маркируются театральными метафорами⁹. Так, в стихотворении «Не верь себе» (1839) встречаем: «Взгляни: перед тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной <...> / Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, / С своим напевом заученным, / Как разурмяненный трагический актер, / Махающий мечом картонным...» (1, 54).

Образы людей-игроков, людей-игрушек и людей-кукол¹⁰ (восходящие к Гераклиту, Платону и Плотину¹¹) связаны у Лермонтова с семантическими гнездами таких комплексов, как «игра судьбы», «мир=сцена» и прочими этого ряда¹².

Но, замыкая на себя факты и фактики несущественной и мелкой жизни, герой мнимо «событирует» ее, сгущая эмпирию повседневного, оплотняя и уплотняя ее столь энергично, что она, эта эмпирия, и впрямь прообразуется во «всамделишную» для тех, кто не играет в придуманную жизнь, а просто живет в ее прозаической обыкновенности. В дурном своем пределе выдуманная Печориным жизнь оборачивается катастрофой или гибелью для тех, кто трагически вовлечен в нее, коль скоро в игре с судьбой обычная и безусловная жизнь перестает быть самоочевидной и становится условной («честные контрабандисты», Бэла, Грушницкий, Вулич).

Печоринский вуайеризм (отмеченный В. Набоковым в предисловии к английскому изданию 1958 г.) вносит сумятицу в чужие жизни, деформирует их фабульное спокойствие и перемещает в некую странную область — между игрой и жизнью, благодаря чему отблески релятивно устроенной игры ложатся на жизни людей, втянутых в орбиту Печорина. Отметим: подглядывания и подслушивания мотивированы героем как уступки Судьбы, позволяющие ему эстетически конструировать судьбы других — вплоть до хладнокровно продуманного убийства на дуэли:

«Судьба вторично предоставила мне случай, который должен был решить его (Грушницкого. — *К. И.*) участь» (4, 113). Этимологически сродненное 'случай' и 'участь' снимает оппозицию случайного (дискретного и непредсказуемого) и детерминированного (неотвратимого и линейно опричиненного) в плане волевых инициатив героя.

Когда исчерпывается и для него очередной спектакль, игра кончается, все возвращается к своей одинокой серьезности, но не в рамках жизни, а в рамках самосознания и на фоне подернутого скукой легкого сожаления: увидел «между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого», Печорин «невольно закрыл глаза» (4, 126). Произошло то, что Томас де Квинси определил в заголовке иронического эссе 1827 г.: «Убийство как одно из изящных искусств»¹³. Таков принцип печоринского (и общеромантического) эстетизма: перенос явлений искусства (т. е., в согласии с кантово-шиллеровой традицией, — игры) на жизнь и обратно.

Герой романа редко покидает рамки игры; чуть ли не единственный случай — когда в пяти верстах от Эссентуков он подле павшего от бешеной скачки коня «упал на мокрую траву и как ребенок заплакал» (4, 129).

Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором — догадываться о своем неотменяемом уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго. Вспомним две ключевые реплики, почти исчерпывающие рефлексию героя по поводу личной судьбы; мы процитируем их пока частично — с пропуском эротических акцентов. Вот первая: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда привела меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?..» (4, 98). А вот вторая: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения <...>» (4, 117)

В первой реплике подчеркнута подневольность поступков («невольно <...> разыгрывал <...> роль»), что, если мы будем мыслить Печорина в предложенной им театральной терминологии, наводит на мысль о трагической вине героя. Во второй реплике в специально античном контексте определяется содержание трагического: это не перипетии от счастья к несчастью (по Аристотелю) и даже не гибель, а главная в жизни ошибка, фундирующая всю совокупность личных катастроф и конечный вывод: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, / Такая пустая и глупая шутка» («И скушно и грустно...», 1836). Эту главную ошибку, обращающую все лично-биографическое в сплошную неудачу, а Божий

замысел о мире — в насмешку, можно определить как неугаданность Судьбы.

Герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе цепочки немотивированной событийности; случайное же в этой цепочке выглядит как экспромт героя-«режиссера». Но в результате, оказавшись в плену сочиненных и разыгранных на сцене жизни сюжетов, герой-«актер», заменяя реальную эмпирическую причинность условно-игровой каузальностью, «невольно», с акцентом на «трагическую вину», обращает эту условную каузальность в безусловную, т. е. в судьбоносную.

Театрализованное поведение героев Лермонтова раздражало первых критиков Лермонтова; Бурачок прямо писал о неискренности «Героя...» и лукавстве автора: «Все герои, героини без исключения, как ни подделываются под тон и манеры высшего круга, так и выглядывают из-под своих маскарадных кафтанов казарменными героями и героинями — ни одного порядочного, сносного человека: решительно все несносны, потому что поддельны, утрированы»¹⁴. Однако, как вовремя напомнил В. Левин¹⁵, Белинскому удалось разгадать двоящиеся планы поведения героев и эстетическую двусмыслицу позиции автора: в природе известного типа людей, склонных к искренней лжи, играть и незаметно для себя — заигрывать: «Истинная или ложная причина их жалоб, — им все равно, и желчная горесть их равно искренняя и непротиворечивая. Мало того: начиная *лгать с сознанием* <...> они продолжают и оканчивают искренне. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их — вопль души или когда они — фразы»¹⁶.

«Игра с Судьбой» — единственная игра, в которой на деле нет ничего игрового, она осерьезнивается, опричинивается в правилах эмпирической и неумолимо серьезной реальности. Это момент перехода игры из сферы прекрасной бесполезности, эстетической «незаинтересованности» и «целесообразности без цели» (Кант) в область необратимо-трагического.

На этом этапе романтический тип игры выявляет свой иронический и даже лукавый характер, откуда уже полшага осталось до реальных трагедий в личных судьбах писателей сентименталистского и романтического направлений их героев: помешательство (не обязательно «творческое безумие»¹⁷), суицид¹⁸ и гибель подстерегают авторов и их героев — инициаторов игры с Судьбой — у врат отчаяния. В игре со смертью Вулич выигрывая проигрывает; в жутковатой этой фабуле Печорин то оракул, то свидетель, и вся она маркирована концептами '(карточной) игры', 'предопределения' и 'Судьбы':

«— Вы счастливы в игре, — сказал я Вуличу...

— В первый раз отроду, — отвечал он, самодовольно улыбаясь, — это лучше банка и штоса.

— Зато немножко опаснее.

— А что? вы начали верить в предопределение?

— Верю, только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» (4, 136).

Предсмертная реплика Вулича («Он прав!») поставлена в симметрию печоринской: «Я предсказал невольно бедному его судьбу» (4, 139–140). Отметим: опять «невольно».

Как в шахматах моделируются военные и просто жизненные стратегии¹⁹, так карточная игра и гадание на картах²⁰ есть поле встречи вероятного и случайного в контексте все той же игры с Судьбой (или, в терминах математической теории игры, «игры на выживание»²¹).

Печорин полагает, что если этот мир — насмешка, маскарад и розыгрыш, то эти его атрибуты должны прямо или косвенно проецироваться из горнего в дальнее, т. е. в обыденную повседневность и в бытовое сознание. Интенция мировой онтологии на игру дает человеку шанс на самореализацию в векторе свободы, ибо игра и есть форма свободы, а свобода есть суть игры как творческого поведения. В высшем онтологическом смысле концепт мировой игры как вселенской свободы явлен религиозному сознанию в образе Софии-Премудрости, играющей «пред лицом Господа» (Кн. пр. Сол 8: 27–31). В этом смысле лукавой креативности мира как игры противостоит мудрая зиждательность игры как демиургии, творчества и воздвиженья нового.

Беда героев Лермонтова в том, что они не в состоянии (или не успевают) выбрать между ценностными полюсами «игры» — они не хотят оставаться ни в состоянии непродуктивного злотворчества, ни в топосе непрерывного креатива. Им, Демону и Печорину, нужно все сразу и немедленно, чтобы пережить процедуры игровых инициаций и убедиться в правоте обоих суждений: «мир есть игра» и «игра есть целый мир». Если бы это им удалось, последняя глубина отвращения к Бытию, т. е. онтоидиосинкразия, стала бы начальной точкой возвратного движения к вечно играющему Творцу, к пляшущей Софии и к мировой радости непрерывно ликующего в своей вечной игре Универсума.

Но Печорину и этого не дано. Он остается в вечном онтологическом зазоре между игровой условностью и безусловной каузальностью Судьбы, т. е. в ситуации непригодной для жизни.

Поэтому он умирает, а с ним умирает (в превращенной форме, «играючи») и классический романтизм лермонтовского извода, — со всеми его онтологическими экспериментами.

Однако игра Печорина с Судьбой позволяет герою опробовать основные семантические парадигмы этой мифологемы — и в восточных, и в западных концепциях. В категориальной матрице мира Печорина «Судьба» как бы «мерцает» собственными семантическими возможностями; смысловые оттенки «судьбы» всплывают в светлом поле сознания героя (и повествователя) не благодаря их личным ментальным усилиям, а спонтанно и на уровне коллективного бессознательного. Если «Судьба» не только мифологема, универсалия, концепт, но еще и архетип общечеловеческого опыта, то это последнее слово точно ответит собственной многозначности и объ-

яснит совмещение в одном термине «Судьба» плохо совместимые, обусловленные конфессиональными и этноязыковыми нюансами, оттенки.

Игра с Судьбой не приносит Печорину радости. В ней нет, как следовало бы ожидать от романтического характера, креативного восторга и душевной удовлетворенности. Он, рассчитав свою партию, знает результат и ему заведомо скушно от того. «Скука» (= «хандра»²²) здесь — эрзац «мировой скорби»; это того рода внутреннее состояние, что коррелятивно внешнему: немочи и дряхлению («собачьей старости», как прямодушно выразился С. П. Шевырев в упомянутой рецензии).

Чтобы встать над Судьбой (тотально-необоримой силы), надо самому стать судьбой (для кого-то). В античной картине мира выше всех и всего — Тихе, над Судьбой нет Судьбы. Печорин в рамках своей онтологической компетенции сознательно избирает демоническую роль режиссера фабул чужих жизней («роль топора в руках судьбы» <4, 117>), что ставит под сомнение снятие с себя трагической вины. Так, Грушницкий «напоролся на свой рок и убит <...> и рок этот — сам Печорин»²³.

Дефицит Эроса и фобия связанности

«Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежности, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться» (4, 117).

Следует с осторожностью вслушиваться в исповедальные самохарактеристики Печорина: в них нет ценностной точки. Сквозь горделивый афоризм (напр., о дружбе, в которой «один всегда раб другого») сквозит жалкая улыбка отвергнутого от пира жизни. Есть ряд реплик — выяснить его нелегко, но можно, — предъявленных читателю для апофатического опознания, т. е. для инверсивного вспятычтения. Апофатический режим понимания — это понимание тезиса «от противоположного». Именно так, как читают арабские манускрипты, В. Розанов советовал читать первое «Философическое письмо» Чаадаева: от конца к началу. Утопии А. Платонова читаются как антиутопии. Подобным образом, если следовать инициатору апофатики Дионисию Ареопагиту, для Лермонтова герой его времени не есть то-то и то-то, а также не есть то-то и то-то, потому что он есть все это, вместе взятое и нечто сверх того.

Лермонтов — основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики, в полномочиях которой есть и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие).

Романтический характер способен к развитию в обе стороны ценностной шкалы от положительной точки благодатных поступков до отрицательной

предела активного демонизма. Поскольку Мировое Зло несравненно многообразнее, ярче и интереснее всех манифестаций Мирового Добра, герой лермонтовского времени в качестве основной модели поведения выбрал негативную инспирацию поступка и провокативное вовлечение чужих жизней в зону губительной для них авторской режиссуры. Начинается все как игра-забава (напр., с флирта: Мэри), а заканчивается, когда герой играя заигрывается, игрой с Судьбой.

С этого момента вся событийная фактура повествования обретает вторые и третьи планы, а прямые номинации и адекватные предмету высказывания искажаются и релятивизируются; слова описывают не то, что есть, а то, чего нет или мнится. Герой, быть может, и рад бы сказать о себе жизнеутверждающее «да», но его не к кому адресовать. Поэтому, поскольку молчать он тоже не желает, он говорит «да=нет» в надежде на инверсивное понимание его цинических реплик.

Чуждый завершению и овнешняющему оформлению романтический герой боится признания и любви, хотя именно этого и жаждет его одинокая душа. Для любого встречного Эроса у него заранее готово упреждающее равнодушие, оно рождено мизантропией и тотальным недоверием к теплоте сердечной приязни: в этом бесповоротно остывшем мире царит адский холод вселенского недоверия.

Смотреть «на страдания и радости других людей только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую <...> душевные силы» (журнал 3 июня) обречено паразитарное сознание мизантропа-одиночки. Лермонтов выстроил для своего героя удивительный мир без ближнего, без Другого, без Эроса, т. е. некий негативный Универсум, вся онтология которого — даже не зеркальная, а попросту ничтояствующая.

Невозможное сочетание волюнтаристской рациональной поэтики условно существующего мира и негативной психологии романтически мятежной души могло привести только к такому герою, которому не суждено воплотиться. Два человека сказали, не сговариваясь, о жажде и невозможности воплощения печоринской души. Подводя итоги по поэмам 1828–1832 гг., Л. В. Пумпянский увидел в них «приступ к созданию религии воплощения»²⁴; нечто близкое по ходу мысли сказал и В. Н. Ильин²⁵.

В мире Печорина нет Другого (Другой), в этом главный пробел в сопутствующих его жизни обстоятельствах и основа негативной мотивики его поведения.

Поэтому все персоналистское обслуживание «я» берет на себя тот арсенал классического романтизма, которым снабжена поэтика двойничества. В исповедальном самоописании Печорина живущих в нем двух людей сказано достаточно ясно, что Первый — субъект действия и объект суда Второго. Над ними находится Третий — автор в роли свидетеля расщепления «я» героя. Заметим, что и сам Третий предпочитает иронически двоящийся дискурс: «Мир раскололся надвое, и трещина прошла по сердцу

поэта» (Гейне). Коль скоро рядом с Первым, затеявшим игру с Судьбой, неотрывно сопresentствует, не вмешиваясь в происходящее, Второй в инстанции судьбы (судьбы и совести), а над обоими владевает Третий=Автор, утративший первоначальную «андрогинность» (ее расхитили два «я» Печорина), то над всеми тремя (над «Печориним-первым», «Печориним-вторым» и «Лермонтовым») находится Читатель, со-временной Автору и пост-временной ему. Читатель призван оценить управляющую всем этим театром режиссуру Рока с его безразличием к онтологической разнице условно-художественного и историко-биографического.

Ситуация усложняется тем, что помимо двойников-интровертов (два Печоринных), роман насыщен двойниками-экстравертами; они образуют коррелятивные пары: «Печорин / Грушницкий», «Печорин / Вернер», «Печорин / Вулич» и т. п.

Арсенин в «Странном человеке» (1831) в ответ на вопрос Белинского «Можно ли сравнить свободу одного с рабом?» отвечает: «Один раб человека, другой раб судьбы. Первый может ожидать хорошего господина или имеет выбор — второй никогда. Им играет слепой случай, и страсти его, и бесчувственность других — все соединено к его гибели» (3, 320). Не о том ли в стихах: «Я одинок над пропастью стою, / Где все мое подавлено судьбою...» («К***» <«Дай руку мне, склонись к груди поэта...»>, 1831; 1, 321); «Я чувствую — судьба не умертвит / Во мне возросший деятельный гений / <...> Без пищи должен яркий пламень / Погаснуть на скале сырой...» («Унылый колокола звон...», 1831; 1, 317). Мцыри одолевает мыслью о безнадёжности поединка с Судьбой: «...Тщетно спорил я с судьбой: / Она смеялась надо мной!» — и далее: «Да, заслужил я жребий свой» (2, 92–93).

Весьма проникательно М. Бахтин в рассуждениях в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-е гг.) о двух типах построения характера — классическом и романтическом, использует мифологему судьбы в качестве ключевой константы: «Для первого типа построения характера основой является художественная ценность *судьбы* <...>. Судьба — это всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни; жизнь, таким образом, является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена ее жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и пр., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, т. е. определенность своего бытия, своего лика в бытии. Судьба — это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь, художественное отражение *отложения* в бытии изнутри себя *сплошь осмысленной* жизни. Это отложение в бытии

тоже должно иметь свою логику, но это не целевая логика самой жизни, а чисто художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа»²⁶.

Вместо выводов

Печорин принадлежал к тому психологическому типу людей, которые не доверяют однозначной телеологии. Их не устраивает привычная для всех онтическая детерминистская схема: 'причина → следствие'. Причина могла быть такой и эдакой, а следствия дробятся и умножаются. Событийная режиссура Печорина предполагает технологию альтернативной детерминации. Усилием упреждающей события воли герой насильственно вносит в порядок Бытия сюжетобразующие энергии личной онтологической прихоти по модели «все будет так, как я хочу!» (предчувствие мифотворческой демиургии символистов).

Поступки Печорина эксклюзивны и неожиданны для него самого. «Обстоятельственные» декорации предстоящего события создаются не им, но его Судьбой. Зато в рамках «сцены» герой свободен в выборе так или иначе выстроить сюжет, который, когда выбор состоялся, становится этически неотменяемым, т. е. роковым и для него, и для «персонажей» изобретенной им интриги.

В онтологическом смысле процедура свершения поступка выглядит так: из реального событийного ряда изымается фрагмент действительности, в него внедряется механизм множественных детерминаций, который «снимает» (в гегелевском смысле) угрюмую каузальность и нудящую необходимость как мира имманентного, посястороннего, отяжеленного материальной причинностью, так и мира трансцендентного, руководимого Провидением. Поскольку, согласно христианской телеологии, между личной волей и Промыслом обретается узкий люфт — топос свободного целеполагания, что делает возможным сотрудничество Бога и человека в творчестве Истории (синэргия), постольку в этот топос могут вместиться сценарии наджизненных инициатив Печорина. Мы говорим: «наджизненных», но не «вне-жизненных», коль скоро они задуманы в сфере игровой (т. е. условной) инсценировки. Но, сбываясь здесь-и-теперь, поступки героя, становясь судьбоносными для него и других, неотвратимо вплетаются в орнаменты общей жизни и предваряют негативные деформации в биографических фабулах всех других, вовлеченных в сценарии.

Таковы итоги дурной множественности причин, вносимых в порядок жизни. Она становится дискретной, испещренной прорехами, теряет ценностную определенность; в ее черных дырах Ад размахивает кулаками. Бытие, из которого силой романтического порыва так легко изымается разумно вплетенный в жизнь фрагмент и заменяется условно-игровой инкрустацией (муляжом события, симулякром), не стоит «сочувственного внимания»

(Пришвин) и сострадания. Такой мир отодвигается героем либо на дистанцию ни к чему не обязывающего любопытства («И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?*») <4, 60–61>), либо ложно (и также — «сценически») героизируется на фоне «театральных» амбиций героя (В. А. Лопухиной: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества или гибели моей» («К***») <«Мы случайно сведены судьбою...»>, 1832–4, 427).

Но и та мера зрительского сочувствия, какую способен Печорин уделить результатам собственного вмешательства, до катарсиса никогда не доходит. Лишена катарсиса и кончина Печорина: она так же литературна, как и все житие его («...возвращаясь из Персии, умер» <4, 50>).

Не здесь ли — исток внутренней трагедии героя? Герой лишает себя трагического катарсиса, сублимируя его в иронию, самоиронию и мизантропию.

В Печорине, в его сюжетостроительной воле, таятся огромные запасы творческой энергии, побуждающей его к онтологическим инициативам; беда в том, что на выходе этих фантазмов в жизнь они умельчаются в ценностно ничтожные результаты. Лермонтов последовательно ничтожит и дезавуирует поступательные стратегии своего героя на фоне еще более ничтожной повседневности.

Лермонтов пытается метафизическими аргументами оправдать своего героя, ссылаясь на классическую традицию. Знаменательна аллюзия в «Журнале Печорина»: «Идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение уже дает им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует» (4, 92).

«Кто-то» — это, конечно, Платон с его учением об идеях (эйдосах), а «форма есть действие» — это вывод из рационалистической транскрипции платонизма у Аристотеля, который в трактате «О душе» связал «материю» с «формой»: «Материя есть возможность, форма же — энтелехия» (Кн. 2, гл. 1, 412а, 9–10)²⁷. Придуманная Стагиритом «энтелехия» (действительность и завершенность всякой вещи) логикой динамической телеологии связана у него с «энергией» (в «Метафизике»: кн. 9, л. 4, 1047а, 30–33)²⁸. Но и эта отсылка к авторитету античной мысли никого не спасает.

Герой «нашего времени» не героичен — таков авторский аксиологический диагноз Печорину (посмертный, а потому интонационно хладнокровный, если не нейтральный). Отсюда же и удвоенное самовосприятие Печорина: он — 1) гений онтологических разверток и 2) профан относительно вне его воли результирующей живой жизни, для которой он теперь — по сбытию события, оказывается лишним в самом прямом смысле.

Лермонтов и его герой живут в мире, пораженном безволием; диагноз примененный к современности в «Думе», повторен почти дословно прозой в романе (4, 137–138). Социальной анемии противостоит герой, с фаустианским энтузиазмом перекраивающий фабулы жизни в сюжетику личного-волевого поступания.

Но энтузиазм Печорина подпитывается источниками темных, деструктивных сил, а попросту — Мировым Злом. В этой «злой жизни»²⁹ герой вовлечен в эскалацию злого, и этому процессу он отдается не без сладострастия («зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» — 4, 92). Злыми оказываются и мотивы поступка, и его результаты, и всякое воление теперь — исполнение злого. Печорин вольно или невольно усиливает имманентную миру некротическую агрессию Мирового Зла, становясь его орудием, или «Судьбой». Обычные (для героя) поступки обращаются в магию поступания и воли, в которой нет уже и капли добра. Негативная стихия злого целиком охватывает существо Печорина, превращая его в марионетку собственных намерений. Аксиология дурного и доброго безнадежно перепутывается до такой степени, что Мцыри говорит о себе в том смысле, что ему нечего старику рассказать, так как «людям я не делал зла, / И потому мои дела / Немного пользы вам узнать» (2, 80). Согласно этой логике, исповедь интересна лишь нарративной долей в ней чего-то дурного (уж не парафраз ли это известной приталики: «Не согрешишь — не покаешься?»).

Печорину нравится играть «роль топора в руках судьбы» (4, 117), но эта его игра демонически пуста, позерство и актерство оставляет его в ситуации безблагодатного одиночества, в которой «и жизнь, и слезы и любовь», как в известном шедевре Пушкина, никогда «не воскреснут вновь». Эротическая тема в романе решается трагически. Коль скоро герой заявляет: «Я смотрю на страдания и радости других <...> как на пищу, поддерживающую мои душевные силы» (4, 91), становится ясным, что это позиция наивного, но неодолимого эротического вампиризма. Прямо сказано: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира...» (4, 107).

Предлагаем читателю подумать над полезным соседством Печорина и почти двойника его — Николая Переслегина в одноименном романе Федора Степуна (1929). В этом стилистически роскошном тексте, своего рода художественном манифесте самого крайнего и безоглядного эстетизма, герой влюбляет в себя женщин, одну за другой сводя их в могилу. В романе, как и в философских опусах Степуна, развивается идея «эстетической самоорганизации личности», основанной на игровом начале и сплошной театрализации жизни. Вот один из тезисов Переслегина, слишком напоминающий сентенцию Печорина: «Безмерность нашей любви не только мера нашего счастья, и мера страдания самых дорогих нам людей»³⁰. Жизненные трагедии других хладнокровно обращены в «образ, иероглиф, в памятку <...> в служебное средство»³¹.

Добавим, что в романе, перенасыщенном великими именами, цитатами и аллюзиями, именно Лермонтов не упомянут ни разу. В одном из лучших мемуаров Серебряного века, «Бывшее и несбывшееся», Степун прямо признается, что роман его автобиографичен; это делает текст «Николая Переслегина» жутковатой парафразой ставрогинской исповеди.

Классика не наследуется выборочно — и в этом ее огромная заслуга перед будущим и столь же огромная вина за наши проступки в море страстей человеческих.

Примечания

- ¹ В поэме «Сашка» (1835–1836): «Не правда ль, кто не стар в осьмнадцать лет, / Тот, верно, не видал людей и свет» (Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1975–1976. Т. 2. С. 375. Далее в ссылках на это издание указываем в скобках том и стр.). Еще в 1832 г. 18-летний автор скажет: «Ужасно стариком быть без седин» («Он был рожден для счастья, для надежд...» — 1, 454).
- ² Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 605. Вспомним резонный вопрос о Печорине С. П. Шевырева: «Что это за мальчик, покрытый морщинами старости?» (Шевырев С. П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840. // Михаил Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, вступ. статья В. М. Марковича, комм. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. СПб., 2002. С. 88)
- ³ Здесь только в самом общем виде надо отметить, что если человек дохристианских культур призван был спокойно и стоически принять свою судьбу, не споря с ней, то для христианской теологии Провидения важно понять человека как тварь, созданную свободной и приглашенной к сотрудничеству с Богом в зодчестве истории (См.: Горан В. П. Древнегреческая мифология судьбы. Новосибирск, 1990; Понятие судьбы в контексте разных культур. Сборник. М., 1994). Лермонтов чаще сближает, чем разделяет Судьбу и Промысел, но ему дорога мысль о волевой и даже мятежной свободе поступка.
- ⁴ В. Н. Ильин, назвавший «Героя нашего времени» «духовно-символической автобиографией», точно описал Грушницкого как сублимированного Лермонтова (здесь: и Печорина): «Повесть о преследовании Грушницкого Печориним, о его вызове и убийстве на поединке есть не что иное, как пророческая автобиографическая повесть о той жестокой и мучительной внутренней “диалектике сознания”, где лучшая часть “Я” Лермонтова торжествует над худшей и прямо-таки пошлой его частью. Это, в сущности говоря, даже повесть о самоубийстве» (Ильин В. Н. Тайновидение у Пушкина и Лермонтова (1962) // В. Н. Ильин. Пожар миров. Избранные статьи из журнала «Возрождение» / Сост. и вступ. статья А. П. Козырева. М., 2010. С. 339). Некорректное отождествление автора и героя началось еще в прижизненной критике Лермонтова. Непримиримый противник сублимативных опытов романтизма, С. О. Бурачок, хозяин и критик журнала «Маяк современного просвещения и образованности», снискавший славу ретроградного, поучал поэта в статье «Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. (Письмо автору)» (1840. № 12. Отд. 4. С. 149–171): «Поставьте человека между зверем и ангелом, как оно и есть: чей вкус ему должно иметь? Согласитесь, от скотского вкуса ему надо малопомалу переходить ко вкусу ангела. Это путь его образованности» (Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 117). Через сто двадцать с лишним лет В. Н. Ильин, романтик и метафизик, подчеркнет в Лермонтове как раз ангельское: «Природа Лермонтова была несомненно ангельская. Показать это трудно, хотя бы исходя из любимых тем Лермонтова, где ангелы и демоны (т. е. те же ангелы, только падшие), являются как бы оккультно-метапсихическими “излучениями” его собственной, тоже ангельской, природы» (Там же). Ангельское в Лермонтове настойчиво подчеркивали Д. Мережковский и С. Дурьлин.
- ⁵ Их имена перечислены в книге Эммы Герштейн «“Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова» (М., 1976).

- 6 Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.
- 7 Андреев Даниил. Роза Мира. М., 1991. С. 183.
- 8 Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1984. Т. VI. С. 280.
- 9 См.: Манн Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова // Известия ОЛЯ АН СССР. М., 1977. Т. 36. № 1; Билински Я. С. «Война и мир» Л. Толстого и исторические судьбы искусства игры в XIX в. // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX вв. (Ученые записки РГПИ им. А. И. Герцена. Т. 414). Л., 1971; Кисасавили Н. Скрытая метафора «мир как сцена» как структурный элемент «Гамлета» // Шекспировские чтения — 1978. М., 1981; Сейбель Н. Э. «Жизнь есть театр». Эволюция тезиса от XVII века к XX столетию // Мировая культура XVII–XVIII вв. как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. С. 67–68; Доброхотов А. Л. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А. А. Тахо-Годи / изд. подг. Е. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 18–27.
- 10 Ср.: Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 295–330.
- 11 Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 306–314.
- 12 См. раздел «Игра» в составе статьи «Мотивы»: Лермонтовская энциклопедия / Глав. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 305–306. Автор — Ю. В. Манн. См. также: Ефимов А. А. Игровое начало в прозе М. Ю. Лермонтова. Автореф. <...> канд. филол. наук. Таганрог, 2009; Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 191–262.
- 13 Новейшее издание: Квинс Томас, де. Убийство как одно из изящных искусств / Пер. С. Л. Сухарева. М., 2000 (серия «Литературные памятники»). В одной новелле В. Ерофеева герой хоронит свою любовницу, убитую им с помощью другой женщины — будущей жертвы, также присутствующей при погребении.
- 14 Бурачок С. О. «Герой нашего времени» М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 (Разговор в гостиной) // Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 62.
- 15 Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1841. М., 1964. С. 276–282. См. также: Силади Ж. Тайны Печорина // Slavica tergestina. 1995. № 3. S. 55–71.
- 16 Белинский В. Г. Собр. соч.: В 13 т. М., 1954–1964. Т. 4. С. 241. Не утомляя читателя перечнем бесчисленных исследований артистической лжи и самообмана, назовем самые необходимые исследования: Бердяев Н. А. Парадокс лжи // Современные записки. Париж, 1939. Т. 69. С. 272–279; Гусейнов Г. Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. М., 1989. № 11. С. 94–86; Дубровский Д. И. Проблема добродетельного обмана // Философские науки. 1989. № 6. С. 73–84; Колеватов В. А. «Мысль изреченная есть ложь» // Философские науки. М., 1990. № 2. С. 43; Ландау Г. А. Культура слова как культура лжи // Числа, 1932. Кн. 6; Левин Ю. И. О семиотике лжи // Материалы симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1 (5). С. 245–247; Лотман Ю. М. О Хлестакове // Ю. М. Лотман. В школе поэтического текста. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 293–325; Секацкий А. К. Онтология лжи. Автореферат <...> канд. филос. наук. СПб., 1995; Свинцов В. И. Полууправа // Вопросы философии. 1990. № 6; Hill Th. E. Autonomy an benevolent liens // Journ. of value inquiry. Dordrecht, 1984. № 4. Vol. 18. Новейшие работы анализируются в кн.: Егоров Б. Ф.
- 17 Антошук Л. К. Концепция и поэтика безумия в русской культуре и литературе 20–30 гг. XIX в. Автореф. <...> канд. филол. наук. Томск, 1996; Селезнева А. В. Эстетика безумия в традиции русского романтизма. Автореферат <...> канд. филос. наук. СПб., 2005; Семиотика безумия. Сб. ст. М., 2005; Зимина М. А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму. Автореф. <...> канд. филол. наук. Барнаул, 2007; Иоскевич О. А. На путях к «безумному нарративу» (Безумие в русской прозе первой половины XIX в.). Гродно, 2009; Тернова Т. А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Вестник Челябинского государственного университета, 2010. Факультет искусствознания. № 21 (202). Вып. 45. С. 134–139.
- 18 Чхартшвили Гр. Писатель и самоубийство. М., 1999; Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999.
- 19 Воробьев Н. Н. Философские аспекты теории игр // Вопросы философии. 1968. № 8. С. 24–31; Линдер И. Эстетика шахмат. М., 1981; Каспаров Г. Шахматы как модель жизни. М., 2007.
- 20 Виноградов В. В. Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы // В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176–203; Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992. С. 389–414; Шевцов В. А. Карточная игра в России: Опыт историко-культурного анализа: конец XVI — нач. XX в. Автореф. <...> канд. истор. наук. Томск, 2002; Дасько А. А. Семантические особенности лексики простых пасьянсов // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 153–167.
- 21 Нейман Дж., фон, Моргенштерн О. Теория игр и экономическое поведение / Пер. с англ., под ред. и добавл. Н. Н. Воробьева. М., 1970.
- 22 Лермонтов мог знать такие тексты, как: Вяземский П. А. 1) Хандра // Северные цветы на 1823 г.; 2) Тоска // Там же; Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и в поэзии (опубл. 1856) // В. А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 188–200; Обрезков А. Е. Утехи меланхолии. М., 1802; Логинов М. А. Меланхолия // Русские записки. 1916. № 5; Победоносцев П. С. Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца. М., 1796. Ч. 1–2; Ростовцев Я. И. Тоска души // Московский вестник. 1828. № 10; Сковорода Г. С. Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира (Картинки изображенного беса, называемого грусть, тоска, скука). 1774 // Г. С. Сковорода. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1; Титов В. П. Радость и печаль // Московский вестник. 1827. Ч. 2. См.: Барт Ф., де ля. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев, 1905; Жане П. Страх действия как существенный элемент меланхолии. 1928 // Психология эмоций. Хрестоматия. М., 1984; Барзах А. Е. «Тоска» И. Анненского // Russian Studies. СПб., 1996. № 2; Т. П. Батов В. Пушкин: От экзальтации до меланхолии // Прикладная психология и психоанализ. 1999. № 1; Калашников С. И. Гоголевский мотив «уныния» в контексте религиозно-учительной литературы // Гоголевский сборник. СПб., 1993; Ключевский В. О. Грусть. Памяти М. Ю. Лермонтова // Русская мысль. 1891. Кн. 7; Котляревский А. А. Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве. М., 1914; Любомирова Н. В. Магия русской хандры // Этическая мысль — 1991. М., 1992; Ролло Мэй. Смысл тревоги (1977) / Пер. М. И. Завалова и А. Ю. Сибуринной. М., 2001; Фрейд З. Печаль и меланхолия // З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе. М.; Пг., 1923.
- 23 Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 645–646.
- 24 Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 604.
- 25 «Жизнь Лермонтова, этот краткий и печальный поэтический мартиролог, есть лютое страдание от насильственного воплощения своего духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорее развоплотиться и уйти» (Ильин В. Н. Указ. соч. С. 340).
- 26 Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 235. И далее: «Судьба — это индивидуальность, т. е. существенная определенность бытия личности»; «... возможно глубокое доверие, воспринимающее ее как промысел Божий; промысел Божий приемлет мною, но стать формой, упорядочивающей мою жизнь для меня самого, он, конечно, не может. (Можно любить свою судьбу заочно, но созерцать ее как необходимое,

внутренне законченное, художественное целое так, как мы созерцаем судьбу героя, мы не можем.) Логика Понятия мы не понимаем, мы только верим в нее, логику судьбы героя мы понимаем, но отнюдь не принимаем его на веру <...> Судьба как художественная ценность трансгрессирует сознанию»; «Судьба — это не я-для-себя героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался. Это не форма его заданности, а форма его данности. Классический характер и создается — как судьба». «Судьба — форма упорядочивания смыслового прошлого; классического героя мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может» (Там же. С. 236–237). Ср.: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479–480).

²⁷ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 394.

²⁸ Там же. Т. 1. С. 239.

²⁹ См. у Тютчева: «Иль злая жизнь недаром / <...> Через порог заветный перешла?» («Итальянская villa», 1837). Начиная, видимо, с И. С. Аксакова, регулярно имена эти ставятся рядом. Для примера: Зырянов О. В. Эволюция поэтических систем Лермонтова и Тютчева (Точки соприкосновения, самостоятельность развития) // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 5–22; Либман А. Лермонтов и Тютчев // Михаил Лермонтов, 1814–1989: Норвичский симпозиум. Норфильд, 1992. С. 99–116. Мотив злой жизни от Достоевского до Ф. Сологуба («О, злая жизнь, твои дары...», 1904) культивируется и исследуется людьми Серебряного века. См.: Ильин В. Н. Бунин и злая жизнь // Возрождение. Париж, 1969. Ноябрь. № 216. С. 77–89.

³⁰ Степун Ф. А. Николай Переслегин. Томск, 1997. С. 110.

³¹ Там же. С. 154. Подробнее см.: Исупов К. Г. Фёдор Августович Степун // Литература русского Зарубежья. СПб., 1911. С. 249–272.