

«Reader's Reflections», ambivalence, intertext, interpretation, author's intention, short story, article.

### References:

1. Varlamov, A. N. *Andrey Platonov* (Andrey Platonov). Moscow, 2011.
2. Vyugin, V. Yu. *Andrey Platonov: Poetika zagadki (Ocherk stanovleniya i evolyutsii stilya)* (Andrei Platonov: Poetics of the Enigma (Essay on the formation and evolution of style)). St. Petersburg, 2004.
3. Malygin, N. M. "Progress chelovechnosti" (*Zabytye retsenzii Platonova v zhurnalakh "Literaturnyy kritik" i "Literaturnoe obozrenie"* ("The progress of humanity" (Platonov's forgotten review in the magazines "Literary critic" and "Literary Review")), *Russkaya literatura*, 1989, no. 1, pp. 184–192.

В. Ю. Новикова<sup>1</sup>

## ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПОЛЕМИКЕ Г. АДАМОВИЧА И В. НАБОКОВА

В статье сравниваются взгляды на творчество М. Ю. Лермонтова двух представителей литературы русского зарубежья: Георгия Адамовича и Владимира Набокова.

**Ключевые слова:** эмигрантская литературная критика, Парижская нота, «Герой нашего времени».

Фиксация ностальгии по русской литературе как части утраченного «золотого века» давно стала неким абстрактным общим местом в работах, изучающих деятельность русских эмигрантских культурных сообществ. Нередко создается впечатление, что даже для литературных кружков и групп, сосредоточившихся вокруг какого-либо периодического издания или издательства, не существует разницы между их литературными предшественниками, независимо от личностей этих предшественников, их взглядов и принадлежности к определенной художественной школе. Все утраченное восхваляется и оплакивается без разбора, при этом одинаково

<sup>1</sup> **НОВИКОВА** Валерия Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и иностранного языков и литературы Краснодарского государственного университета культуры и искусств, Краснодар, Россия. Электронная почта: gandzi@yandex.ru.

слабо подвергаясь критическому осмыслению, – обычно таков взгляд профана на взаимоотношения любой эмигрантской творческой группы с русской литературной традицией. Однако этот подход совершенно неверен. Художественная среда русской эмиграции постоянно порождала споры о трактовке не только современного русского и советского литературного процесса, но и литературы прежних лет, и чем крупнее были фигуры, оставленные в прошлом, тем более неоднозначно они часто воспринимались [5].

Казалось бы, главная борьба, которую должны были вести литераторы-эмигранты, – это сражение за «правильную» интерпретацию творческого наследия представителей «золотого века русской литературы» с существовавшими параллельно трактовками советского литературоведения, где личность и творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя по возможности подавались под соусом классовой борьбы. Но для эмигрантской литературной галактики, представлявшей собой некое ответвление от некогда общего ствола русской культуры, чем дальше, тем больше были актуальны не внешние идеологические столкновения, а внутренние творческие разграничения. Ярким примером таких разногласий может, на наш взгляд, служить оценка творчества М. Ю. Лермонтова, с одной стороны, литераторами – представителями группы Парижской ноты (Б. Поплавским, Л. Червинской, А. Штейгером, И. Чинновым и, конечно, ее духовным лидером Г. Адамовичем), а с другой стороны – В. Набоковым.

Как пишет Вадим Крейд, «Парижская нота – одна из тех страниц поэзии, которую пропустить невозможно. Что же касается литературы эмиграции, то в ней “нота” – не просто страничка, а целая глава, притом из самых концептуальных» [3, с. 124]. Для лириков Парижской ноты Лермонтов был в какой-то степени эталоном образа русского поэта – классичен и в то же время «зелен» в своем творчестве, последователен в своей «странной естественности», но психологически правдоподобен, потому что всегда неожиданен. Эта двойственность и сумбурность лермонтовского творческого «я» воспринималась как нечто противоположное поэтическому миру Пушкина – миру эстетически выверенному и гармонически выстроенному. Г. Адамович, как многие другие и до, и после него, отмечал:

«В духовном облике Лермонтова есть черта, которую трудно объяснить, но и невозможно отрицать, – это его противостояние Пушкину. В детстве все мы спорили, кто из них “выше”, поумнев, спорить перестали. Возникли другие влечения или пристрастия, да и отпала охота измерять то, что неизмеримо. Замечательно, однако, что и до сих пор в каждом русском сознании Лермонтов остается вторым русским поэтом, – и не то чтобы такое решение было внушено величиной таланта, не то чтобы мы продолжали настаивать на каких-нибудь иерархических принципах в литературе, – дело и проще, и сложнее: Лермонтов что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами» [2, с. 17]. При этом Г. Адамович подчеркивает, что полагать, будто Лермонтов чаще бывает любим молодыми поклонниками поэзии, а к глубинному пониманию лирики Пушкина человек обычно приходит в зрелости, не всегда правильно, так же, как и сдвигать Лермонтова как самобытного и самоценного автора с высшего пьедестала русской классики на «почетное» второе место, сразу за Пушкиным. Лермонтов «сам себе господин, сам себе голова: он врывается в пушкинскую эпоху как варвар и как наследник, как разрушитель и как продолжатель, – ему в ней тесно и, может быть, не только в ней, в эпохе, тесно, а в самом том волшебном, ясном и хрупком мире, который Пушкиным был очерчен» [2, с. 17]. В статье «Поэзия в эмиграции» Адамович неизбежно вновь возвращается к двум самым известным русским поэтам, чье творчество сформировало сознание не одного поколения литераторов. «О Пушкине, кстати, – и вопреки досужим упрекам со стороны, – никогда, вероятно, так много не думали, как в тридцатых годах двадцатого века в Париже. Но не случайно в противовес ему было выдвинуто имя Лермонтова, не то чтобы с большим литературным пиететом или восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью, с большим трепетом, если воспользоваться этим неплохим, но испорченным словом... Пушкин и Лермонтов – вечная русская тема, с гимназической скамьи до гроба» [1, с. 216].

В отличие от зрелости, которая со второй половины 20-х годов XIX века начинает звучать в пушкинской лирике, даже поздний лермонтовский стих словно бы вопиет о своей

незрелости, неотшлифованности, и для поэтов Парижской ноты это не минус, а, наоборот, плюс к оценке лермонтовского творчества, повод вспомнить о том, что поэт погиб в неполные 27 лет, практически, еще мальчиком. Поэтому так нередки в критических заметках Г. Адамовича мысли о том, что Лермонтов мог свершить, но не успел, словно для поэта-эмигранта кажется более важным возможное, но не состоявшееся, то, что открыл пушкинский опыт, но что в стихах Лермонтова осталось лишь в намеках, скрытых за риторической велеречивостью и порывистостью юношеского максимализма. «У Лермонтова поразительна в стихах интонация, поразителен звук, а вовсе не тот тончайший подбор слов, которыми пленяют Пушкин и Тютчев. В лучшем случае Лермонтов бывает остер в выборе выражений, хотя и почти всегда склоняется к внешним эффектам. Но источник его вдохновения так глубок, сила напева так могуча, что после его стихов трудно вспомнить другие, которые не померкли бы рядом. Стихи эти, бесспорно, хуже пушкинских по качеству, но они не менее их значительны своим общим смыслом – вот что все чувствуют, как бы Лермонтова ни оценивали. В стихах этих есть какой-то яд, от которого пушкинский поэтический мир вянет, какой-то яд, от которого он распадается, и если не свершения, то стремления лермонтовской поэзии тянутся дальше пушкинской» [2, с. 19]. В лирике Лермонтова нет ничего похожего на легкость и игривость пушкинского стиха, нет беззлойной иронической насмешки над несовершенным миром вокруг него, понятной во взглядах человека, жизнь повидавшего, и невозможной под пером угрюмого юноши, мало видевшего и презиравшего все, уже увиденное. Не случайно, как отмечает Г. Адамович, Лермонтов-поэт «нас не забавляет, не прельщает – он с нами говорит серьезно, печально, будто глядя прямо в глаза, дружески без заискивания, сдержанно без высокомерия, искренне без слезливости, – и это-то и потрясает, это и потрясло когда-то всю Россию, никогда ничего такого до Лермонтова не слышавшую. Пушкин остался богом, Лермонтов сделался другом, наедине с которым каждый становился чище и свободнее» [2, с. 20].

Если стихи Лермонтова Г. Адамовичу кажутся нередко демонстрирующими «пустозвонство» и «донкихотство» мо-

лодого поэта, то его проза, подчеркивает он, говоря о «Герое нашего времени», необыкновенно ценна, она ему кажется просто невероятной: «Что это, кстати, за чудо, этот “Герой”! Что за гениальная вещь! Ища какую-то справку, я раскрыл “Княжну Мери” и перечел повесть, казавшуюся мне все-таки чуть-чуть одеревенелой, слегка поблекшей, – перечел с изумлением, росшим с каждой страницей. О “Тамани” нечего говорить. “Тамань” стала в русской прозе образцом поэтической прелести: это ведь первый русский рассказ, в котором каждое слово пахнет морем, влагой, ночью, чем-то зеленым, южным, прохладным. Вспомним тоже, что до Лермонтова никто всего этого у нас не уловил» [2, с. 21]. Для Г. Адамовича несомненно, что при всей наивности и шероховатом несовершенстве лермонтовской поэзии, его проза – а для Г. Адамовича понятие «проза М. Ю. Лермонтова» включает в себя прежде всего роман «Герой нашего времени» – удивительно зрела и интеллектуальна так же, как умен и душевно взросл сам главный персонаж – Григорий Печорин. И каким мистическим предвидением кажется поэтам «Парижской ноты» описание судьбы героя и его смерти в контексте биографии самого Лермонтова! Поэтому при всем обилии критических ремарок в адрес «невызревшей» лирики поэта красной нитью проходит через зарубежное лермонтоведение основная мысль, сформулированная в среде Парижской ноты Г. Адамовичем, после анализа прозы М. Ю. Лермонтова: «Какое несчастье смерть того, кто ее писал!» [2, с. 22].

На фоне аккуратной критики лермонтовской поэзии и откровенного воспевания прозы, свойственным Г. Адамовичу и авторам Парижской ноты, совершенно иначе воспринимается взгляд на наследие М. Ю. Лермонтова, отраженный в литературоведческих трудах Владимира Набокова. Еще в 40-е годы, переехав в США, Набоков публикует несколько собственных переводов стихов Лермонтова и других русских поэтов XIX века. Но самым большим достижением, по его собственным словам, становится работа над русской классической прозой, ранее переводимой слабо или обрывочно, а то и вовсе неизвестной англоязычному читателю. В течение 50-х и первой половины 60-х годов Набоков работает над собственным переводом пушкинского «Евгения Онегина» на английский

язык и пишет обширные комментарии к своей работе, необходимые для современного ему читателя, не знакомого с условиями русской действительности первой трети XIX века и тонкостями перевода отдельных конструкций пушкинского языка. В эти же годы он вместе с сыном Дмитрием переводит «Героя нашего времени», и в 1958 году выходит его перевод лермонтовского романа с предисловием к нему, написанным самим В. Набоковым.

Литературоведческие наблюдения В. Набокова и его лекции и заметки о русской литературе в течение многих десятилетий подвергались строгой критике как в культурной среде русской эмиграции, так и в советской и постсоветской России. Это неудивительно: Набоков весьма язвителен и желчен в отношении творчества тех авторов, которые ему по разным причинам неприятны, и оценки Набокова небезосновательно признавались субъективными. Однако в отличие от многих литературоведов, независимо от того, принадлежали ли они к эмигрантской ветви русской критики или нет, В. Набоков, несмотря на достаточное количество «аттической соли» в его предисловии, а по сути – рецензии, не тратит время на велемечивые восхваления.

Стиль Набокова – внимательный анализ, точный и, пожалуй, беспощадный, но зацепляющий как отрицательные стороны лермонтовской прозы, так и несомненные ее достоинства. Для Набокова, как для переводчика-практика, были очевидны многие тонкости романа, которые прошли мимо литературоведов-теоретиков. При этом Набоков отнюдь не является сторонником известной традиции приукрашивания текста-источника при его переводе, существующей в среде переводчиков-непрофессионалов. Напротив, в «Предисловии» он пишет, что «надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раз-

дражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее» [4, с. 191]. Набоков с пристрастностью, которую большинство лермонтоведов, склонных к выпендренной хвалебной патетике, назвали бы занудством, перечисляет все недостатки – с точки зрения переводчика – языка романа: повторяющиеся обозначения действия героев, которые при переводе на английский язык казались бы в нем чужеродными; модные в литературе начала XIX века галлицизмы; многочисленные варианты передачи оттенков цвета лица героев, показанные через глагольные формы и т. д.

Набокову удалось точно охарактеризовать не только особенности языка романа. Рассматривая «Герой нашего времени» с точки зрения его места в историко-литературном процессе (ибо «время», как полагает Набоков, в контексте самого романа намного важнее самого «героя»), он обнаруживает его несомненную связь не только с ближайшей к нему традицией романтической литературы, но и литературы сентиментализма и Просвещения вообще, которая отражается не в традиционной жанровой форме романа в письмах, но характерных для такой модели романа сюжетных особенностях. В частности, прием подслушивания для получения героями какой-то важной для них информации повторяется в лермонтовском произведении несколько раз. Этот способ заставить действие двигаться вперед неоднократно использовал просветительский эпистолярный роман. «Всем ясно, что автор, желающий сочетать традиционное описание романтических приключений (любовные интриги, ревность, мщение и тому подобное) с повествованием от первого лица и не имеющий при этом намерения изобретать новую форму, оказывается несколько стесненным в выборе приемов» [4, с. 192]. У Лермонтова же подобный сюжетный элемент обретает, как отмечает В. Набоков, иное значение. При всей своей повторяемости он используется Лермонтовым в определенные поворотные моменты, двигая сюжет роман вперед. «В самом деле, автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы» [4, с. 192].



Среди других сомнительных моментов лермонтовской прозы, которые могут быть истолкованы и как авторская удача, и наоборот, Набоков называет образы некоторых персонажей, вышедшие из-под пера писателя. По мнению Набокова, «женские образы не удавались Лермонтову. Мери – типичная барышня из романов, напрочь лишенная индивидуальных черт, если не считать ее “бархатных” глаз, которые, впрочем, к концу романа забываются. Вера совсем уже придуманная со столь же придуманной родинкой на щеке; Бэла – восточная красавица с коробки рахат-лукума» [4, с. 193]. Отрицательные персонажи, видится Набокову, тоже не блещут литературной новизной, напротив, представляют собой череду романтических штампов – образы экзотических разбойников-черкесов и контрабандистов отдают духом восточных поэм Байрона и населяемых индейцами лесов Фенимора Купера. А история, рассказанная в «Тамани», кажется В. Набокову и вовсе самой неудачной среди всех глав лермонтовского романа, несмотря на противоположное о ней мнение «некоторых русских критиков».

При этом парадоксально, что придерживаясь относительно многих деталей «Героя нашего времени» мнения, противоположного Парижской ноте и точке зрения Г. Адамовича, В. Набоков так же, как и его литературные оппоненты, отмечает невероятную естественность, жизненность в описании некоторых человеческих характеров. «Самый трогательный среди них, несомненно, пожилой штабс-капитан Максим Максимыч, недалекий, грубоватый, чувствительный, земной, бесхитростный и совершенный неврастеник. Эпизод, когда обманувшая его ожидания встреча со старым другом Печориным заставляет его совершенно потерять голову, трогает сердце читателя как одно из самых психологически тонких описаний в литературе» [4, с. 194].

Образ же самого главного героя, по мнению В. Набокова, вы сказанному в противовес любителям превозносить уникальность Печорина в литературе и видеть в нем порождение чисто русской действительности, не имеет национально-исторической привязки. «Этот скучающий чужак – продукт нескольких поколений, в том числе нерусских; очередное порождение вымысла, восходящего к целой галерее вымышленных героев, склонных к рефлексии» [4, с. 194]. Но при этом для В. Набокова, как и для многих других



литературоведов, не поддается сомнению тот факт, что «молодому Лермонтову удалось создать вымышленный образ человека, чей романтический порыв и цинизм, тигриная гибкость и орлиный взор, горячая кровь и холодная голова, ласковость и мрачность, мягкость и жестокость, душевная тонкость и властная потребность повелевать, безжалостность и осознание своей безжалостности остаются неизменно привлекательными для читателей самых разных стран и эпох, в особенности же для молодежи» [4, с. 193]. Впрочем, Набоков с характерным для него сарказмом отмечает и то, что «восхищение “Героем нашего времени” со стороны критиков старшего поколения, по-видимому, есть не что иное, как окружаемые ореолом воспоминания о собственном отрочестве, когда они зачитывались романом в летних сумерках, с жаром отождествляя себя с его героем, нежели объективная оценка с позиций зрелого понимания искусства» [4, с. 193].

Но за этой подколкой Набоков скрывает собственные сомнения в том, что же представляет собой загадка увлеченности читателя «Героем нашего времени». Если нельзя, по словам Набокова, увлечься «неуклюжим», вполне «заурядным» стилем автора, выдав его за «нечто бесхитростное», то вызывает удивление, если не восхищение, энергия повествования о жизни Печорина, тот четкий ритм, который сплетает сюжет всей истории. На первый взгляд странная композиция чем дальше, тем больше проясняет замысел автора: роман «Герой нашего времени» есть история жизни человека с первого взгляда «интересничающего», «байроненка», производящего неприятное впечатление на вроде бы совершенно разных сторонних наблюдателей. Но когда угол зрения меняется, читатель, открывая «Журнал Печорина», видит, насколько многогранен оказывается этот персонаж, и при всем презрении Печорина к окружающим его людям мы осознаем, что он имеет на это полное право, а весь цинизм Печорина обусловлен его ненужностью тому миру, в котором он существует и которому он мог бы дать так много. И это уже не образ романтического изгнанника, беглеца от действительности, от общества, «которое его не понимает», это объективная реальность, которая, увы, слишком хорошо знакома многим из нас. И это знание значительно перевешивает для нас все недостатки лермонтовской прозы. Подобная чудовищная ситуация, описанная Лермонтовым, которому

было в то время не больше двадцати пяти лет, поражает Набокова так же, как и лириков Парижской ноты. И становится очевидным, почему при всех разногласиях этих несхожих литераторов, ими одинаково точно подмечается горький факт: «для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина» [4, с. 195].

Таким образом, даже такие разные точки зрения на творчество Михаила Лермонтова, как запечатленные в аналитических статьях мнения Георгия Адамовича и Владимира Набокова, можно привести к общему знаменателю. В конце концов «в литературе, как и в жизни, умещаются всякие противоречия, и никакие принципы, школы или методы – а всего менее “ноты”, – не исключают в ней одни других» [2, с. 224].

#### *Использованная литература:*

1. Адамович Г. В. Комментарии / сост., послесл., примеч. О. А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2000.
2. Адамович Г. В. Одиночество и свобода / сост., авт. предисл. и прим. В. Крейд. М.: Республика, 1996.
3. Крейд В. Что такое «Парижская нота» // Слово\Word. 2004. № 43–44. С. 117–125.
4. Набоков В. В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4. С. 189–195.
5. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж; М.: YMCA-Press; Русский путь, 1996.

### **LERMONTOV'S WORKS IN THE DISPUTES OF G. ADAMOVICH AND V. NABOKOV**

**NOVIKOVA, Valeria** – Cand. Sc. (The Theory of Language), Assoc. Prof., Department of the Russian and Foreign Languages and Literature, Krasnodar State University of Culture and Arts, Krasnodar, Russia.

*E-mail: gandzi@yandex.ru*

---

*The article compares the opinions on M. Lermontov's works expressed by two representatives of Russian emigrant literature: Georgi Adamovich and Vladimir Nabokov.*

**Keywords:** *emigrant literary critique, Paris Note, «Hero of Our Time».*

### References:

1. Adamovich, G. *Kommentarii* (Comments), Korostelev, O. A., Ed., St. Petersburg: Aleteyya, 2000.
2. Adamovich, G. *Odinochestvo i svoboda* (Loneliness and Freedom), Kreyd, V., Ed., Moscow: Respublika, 1996.
3. Kreyd, V. Chto takoe "Parizhskaya nota" (What is a "Parisian Note"), *Slovo|Word*, 2004, no. 43–44, pp. 117–125.
4. Nabokov, V. V. Predislovie k "Geroyu nashego vremeni" (Foreword to "Hero of our Time"), *Novyy mir*, 1988, no. 4, pp. 189–195.
5. Struve, G. P. *Russkaya literatura v izgnanii. Parizh* (Russian Literature in Exile. Paris). Moscow: YMCA-Press; Russkiy put', 1996.

М. В. Битокова<sup>1</sup>

## К ВОПРОСУ О САМОПОВТОРАХ: САМОПЛАГИАТ ИЛИ АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ?

В статье рассматриваются самоповторы в поэтическом и прозаическом тексте М. Ю. Лермонтова. Автор делает вывод, что повторяющиеся сюжеты и даже фрагменты текста следует рассматривать как проявление автоинтертекстуальности, а не самоплагиата. Имеющая место переработка повторяющегося фрагмента вызвана прагматическими задачами, которые ставит перед собой автор.

**Ключевые слова:** М. Ю. Лермонтов, поэтический текст, самоповторы, автоинтертекстуальность, самоплагиат, сегменты текста, метатекст.

Вопрос о самоповторах, автоинтертекстуальности в поэтическом тексте поднимается в работах по текстологии часто. Наиболее богатый материал для изучения данной проблемы представлен в творчестве М. Ю. Лермонтова, в частности, на наш взгляд, в произведениях, которые повторяют друг друга

<sup>1</sup> БИТОКОВА Марина Владимировна – ассистент кафедры русского языка и общего языкознания Кабардино-Балкарского государственного университета имени Х. М. Бербекова, г. Нальчик, Россия. Электронная почта: mariebitok@gmail.com.