

Модусные импликации иноязычного слова или реплики, употребленных в потоке национальной речи, обнаруживают себя в трех основных сферах: жанрово-стилевой, деятельностной и мировоззренческой. Нераздельность этих сфер, характерная для сознания культурного человека 1-ой половины XIX века в России, определила особую языковую «чувствительность» литературного текста отмененного периода к включению «инородного» материала. Показателен в этом отношении комментарий к реплике Печорина, сказанной после убийства Грушницкого: «*Finita la comedia!*». Как отмечают исследователи, возможно, это цитата из какой-нибудь итальянской «*comedia dell'arte*». Печорин как будто пародирует известные слова римского императора Августа, который, умирая, спросил своих друзей о том, «... не находят ли они, что он хорошо сыграл комедию жизни». Подобные же слова легенда приписывает и умирающему Рабле: «Опустите занавес, комедия сыграна» [Лермонтов: 353]. В приведенном комментарии, на первый взгляд, нет строгой логики в сцеплении пояснений, тем более, применительно к данному литературному тексту¹. Между тем в нем последовательно актуализируются жанрово-стилевая (*comedia dell'arte*), деятельностная («я сыграл») и мировоззренческая («комедия сыграна») функции реплики Печорина, релевантные как для структуры текста, так и для его смысла. И эта функциональность проявляется с возможной полнотой, если обнаружить и проследить системные конструктивные связи реплики с фразами Грушницкого и Печорина, произнесенными на французском языке и тем самым акцентированно выделенными в тексте.

В литературе отмечается, что «Герой нашего времени» «построен по правилам драмы» [Фишер: 234], «формируется на драматургической основе» [Недзвецкий: 65]. Это положение особенно справедливо по отношению к повести «Княжна Мери», представляющей собой многоплановое театрализованное действие, в котором Печорин выступает как сочинитель спектакля, его постановщик и исполнитель главной роли.

¹ «...план выражения модуса не только разнообразен, но и «исследовательски надежен» <...> «...основные приемы изучения модуса – это перифраза и экспликация» [Шмелева: 25]. На этом положении базируется методика анализа в настоящей статье отношений иноязычного и русского текстов.

Обе упомянутые выше фразы звучат в экспозиции к этому спектаклю, они же определяют его жанровые формы и содержание, перспективу развития сюжета, объем и смысл повести.

Грушницкий сам определяет в своей фразе – «*Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mériter, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante*»² – жанр спектакля, фарс, в котором ему суждено сыграть главную роль. Фраза его содержит три темы: *я – люди – жизнь*. Ее семантическая структура такова: *я* – субъект отношения; *люди* – каузирующий объект отношения; *жизнь* – среда существования или собственно житие³. Иерархически «я» не просто выше людей, от «его» отношения к ним зависит, какой будет жизнь. Поэтому связь «я» и «жизнь» следует понимать, как «жизнь – это среда моего существования, творимая из меня». Другими словами, жизнь становится синонимом «я». Поддержание или распад этого тождества определяются ролью, отводимой «я» другим людям. Презрение – это тяжба с людьми, ненависть – исключение их из себя. Презирать людей – значит, быть героем фарса; ненавидеть – «сделаться героем романа».

Фраза Грушницкого вскрывает живущие в нем страсть и мечту превосходить других, отсюда и претензия ненавидеть людей, чтобы освободиться от соперничества с ними. Это понимает Печорин, говоря, что Грушницкий «занимался целую жизнь одним собою». Психологическая подоплека стремления Грушницкого ясна, в нравственном же плане не здесь репрезентируется проблема духовного характера: попытка исключить людей из своей жизни означает подмену мироздания собой. На этом пути может быть достигнуто, казалось бы, бесконфликтное само- и мироощущение, но только до появления человека, которого исключить из созданного мира нельзя и который исключает самого «создателя».

Этим человеком оказался Печорин, завершивший выстрелом фарс Грушницкого, сыгранный в пространстве от самопредставления («Я ненавижу людей, чтобы их не презирать...») до откровения перед смертью («Я себя презираю, а вас ненавижу»). «Только прах легким столбом еще висел на краю обрыва», – увиденный Печориным посреди смутения («Все в один голос вскрикнули») и ужаса (доктор «с ужасом отвернулся») исчезающий мираж человеческой жизни. Эта фраза – своего рода сюжетная метафора Слова Божьего: «Ибо прах ты и в прах возвратишься» (Бытие 3: 19). Произнесенное вслед за этим итальянское «*Finita la comedia*», маркирует низший член аксиологической парадигмы «фарс –

² Милый мой, я ненавижу людей, чтобы их не презирать, потому что иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом (франц.).

³ Семантическая структура этого предложения приводится в соответствии с концепцией М. В. Всеволодовой [Всеволодова: 290-291].

После спасения княжны от «обморока на бале», получив «лучшую позицию» перед Грушницким в глазах княжны, речевое поведение соперников проявляется как резко контрастное.

...Грушницкий, облокотясь на роуль против нее, поцеловал ее глазами и поминутно говорил вполголоса: «*châtiani! délicieux!*»⁸ и присела <...> Она сделала гримаску, выдвинув нижнюю губу, и присела очень насмешливо.

— Мне это тем более лестно, — сказала она, что вы меня вовсе не слушали... но вы, может быть, не любите музыки?

— Напротив, — после обеда особенно.
— Грушницкий прав, говоря, что у вас самые прозрачные вкусы... и я вижу, что вы любите музыку в гастрономическом отношении...

И, наконец, в записи, предшествующей решающим событиям, Печорин, размышляя о невозможности для себя жениться, противопоставляет свой выбор «жанровому» поведению: «Другой бы на моем месте предложил княжне: *son coeur et sa fortune!*»⁹. Надо заметить, что еще раньше княжна, смущенная «неканоническим» поведением Печорина, выполняет ключевые, обязательные для мелодрамы действия за него, т.е. объясняется ему в любви («...вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?...») и предлагает ему *son coeur et sa fortune* («...может быть вы боитесь препятствий со стороны моих родителей <...> я их упрошу <...> я всем могу пожертвовать для того, которого люблю...»).

Мелодрама в отношениях между Печориным и княжной завершается дня за три до дуэли, хотя и воздействует в своей инерции, или последствий, на ход событий. Смерть Грушницкого, очерченная словами «*finia la comedia*», становится событием, сметающим все жанровые стиливые каноны как в эстетическом сознании, так и в жизни. Заметим, впрочем, и напряжение, с которым Печорин превозмогает в себе последнее мелодраматическое искушение.

Она отвернулась, облокотилась на стол, закрыла глаза рукою, и мне показалось, что в них блеснули слезы.

— Боже мой! — произнесла она едва внятно.

Это сталошлось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее.

Во «французских» фразах Грушницкого и Печорина, помимо наименований жанров жизни, звучат слова, называющие три типа отношений, т.е. в повести актуализируется система смыслов, представленных понятиями *ненависть* — *презрение* — *любовь* (в такой последовательности они выступают в рассматриваемых фразах). Анализ повести показывает, что с любовью в ней связаны идеи о бытии как факте провиденциальном, *ненависть* отрицает бытие, а *презрение* есть среда и

⁸ Очаровательно! Восхитительно! (франц.)

⁹ Руку и сердце!.. (франц.)

бытие». Конечно, Печорин, как двойник Грушницкого, относит эти слова и к себе, т.е. фарс изживается и в нем через смерть Грушницкого.

«*Mon cher, je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule*»⁵ — эта фраза Печорина структурно и семантически организована, как и декларация Грушницкого, — недаром Печорин старался «подделаться под его тон». В этой фразе определяется жанр спектакля, в котором суждено исполнить роль княжне Мери, — мелодрама. Подобно Грушницкому, боящемуся мира «презрения», Печорин боится быть вовлеченным в мелодраматические отношения, т.е. играть роль в «*mélodrame trop ridicule*». Сюжетная ситуация (злополучный взор княжны, брошенный на Грушницкого, и позже сцена со стаканом у колодца) лишь провоцируют Печорина к действию, т.е. мелодраматические ожидания («закрытое платье gris de refles»⁶, «ботинки souleux risé»⁷ и пр.) смешивались в нем с высокой потребностью любви. Вся история отношений Печорина с княжной размещена между фразами: «Выражение этого взора (обращенного на Грушницкого — Г.М.) было очень неопределенно, но не насмешливо» и «Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали» — получается, что в течение всей интриги Печорин «переводит» взгляд княжны с Грушницкого на себя, и как только ему это удастся, мелодрама должна завершиться.

Обратим внимание, как французская речь нюансирует фазы развития мелодраматической линии сюжета. Первая встреча участников любовной ситуации уже после экспозиции и завязки рассчитана на то, чтобы впервые в поле внимания княжны оба ее «героя» попали как соперники.

...Я ударил плетью по лошади и выехал из-за кула...

— Mon dieu, un Circassien!..⁶ — вскрикнула княжна в ужасе.

Чтоб ее совершенно разубедить я отвечал по-французски, слегка наклонясь:

— Ne craignez rien, madame, — je ne suis pas plus dangereux que votre cavalier.

Она смутилась, — но отчего? от своей ошибки или оттого, что мой ответ ей показался дерзким? Я эскал бы, чтоб последнее мое предположение было справедливо. Грушницкий бросил на меня недобольный взгляд.

⁵ Милый мой, я презираю женщин, чтобы не любить их, потому что иначе жизнь была бы слишком смешотворной мелодрамой (франц.).

⁶ Серо-жемчужное (франц.).

⁷ Краснозавато-бурого цвета (франц.)

⁸ Боже мой, черкес!.. (франц.).

⁹ Не бойтесь, сударыня, — я не более опасен, чем ваш кавалер (франц.).

пространство существования человека от крайнего высокомерия до жатчайшего ничтожества. Диапазон проявлений презрения не важен в силу одинаковости их сути. Так, Печорин кричит Грушницкому перед ситуацией «глубочайшего падения» последнего: «Берегитесь!» <...> не падайте заранее; это дурная примета. Вспомните Юлия Цезаря!»

Слова «любовь», «ненависть», «презрение», «презрение», «презрение» — по-французски, в дальнейшем получают «русское» содержание. Отношения *любовь — ненависть* представляют глубинную структуру смысла повести, атмосферой *презрения* проникнут «внешний» сюжет. Жизнь людей в «презрении» проходит вне понимания антиномий *любовь / бытие — ненависть / небытие*, поэтому и человек оказывается вне выбора «за» или «против», т.е. посторонним.

Между «французскими» фразами, при совпадении семантических структур, нет полного параллелизма, и расхождения влияют на их сюжетный и смысловой потенциал. Грушницкий говорит об отношении к людям, Печорин — к женщинам. Это обстоятельство во многом определяет лексическое наполнение фраз: в декларации Грушницкого отсутствует понятие «любовь» («ненависть», чтобы не презирать!), в ответной реплике Печорина — «ненависть» («презираю, чтобы не любить»). Слова Грушницкого обращены к княжне, он использует диалог с Печориним для камуфляжа своего интереса. Следовательно, его дальнейшие действия будут обнаруживать его подлинные интересы — в этом состоит перспектива развития его «сюжета»: значение его фразы будет раскрываться как ложное, а замыслы его будут дезавуированы. Цель его интриги — возбудить любовь, которая бы утвердила созданный им мир как действительный, но его поведение основано на обмане, поэтому любовь не возникает, а его мир разрушается. Печорин только говорит о княжне, поскольку ему отказано в любви ее «любопытным взором», он может обратиться к ней, лишь устранив Грушницкого. В этом перспектива его «сюжета». И если Грушницкий стремится возбудить любовь, то Печорин, как бы это парадоксально ни звучало, — ненависть. Поэтому он и недоумевает по поводу своего поведения: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?»

Таким образом, формы 1-го лица («я ненавижу» и «я презираю») говорят о декларативном актуальном отношении; инфинитивы («презирать» и «любить») называют сферы отношений, которых герои боятся; невысказанные типы отношений (любовь и ненависть) указывают на интенциональную подоплеку их будущей деятельности.

Примечательно совпадение в описании последних сцен с Грушницким и княжной Мери. Оба возвышаются в этих сценах над «презрением» в себе и выходят, таким образом, за пределы своих жанровых линий.

Лицо его вспыхнуло, глаза засверкали.

— Стrepляйте! — отвечал он, — Я себя презираю, а вас ненавижу...
<...> Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали.

— Я вас ненавижу... — сказала она.

Во фразе «я вас ненавижу» они исторгают из себя зло, которое воплощено для них в одном человеке и предъявлено им через одного человека — Печорина. При этом Грушницкий ненавидит не всех, а одного; княжна уже не презирает (вспомним слова Вернера: «Княгиня очень любит молодых людей; княжна смотрит на них с некоторым презрением»), а ненавидит одного. В их ненависти нет отрицания всего, зато есть отрицание зла, абсолютизировавшегося в Печорине как проекции их внутренних миров. Следует отметить не только очевидную жестокость поведения Печорина, но и жертвенность человека, решившегося быть ненавидимым.

Различия в описании Грушницкого и княжны на фоне отмеченного выше сходства проявляются с особой отчетливостью. Глаза княжны «чудесно сверкали», источник ее зора — в чудесном, глубоко и душевном, глагол «сверкали» не ограничивает состояние по его распространению во времени. У Грушницкого «глаза засверкали», это выражение глаз схвачено в самом его начале, здесь отмечены его характер и интенсивность. Во фразе содержится указание на причину состояния героя («глаза засверкали» — «лицо у него вспыхнуло») — стыд и гнев Грушницкого. Княжна же «бледная, как мрамор», в ужасе и отчаянии созерцает открывшуюся ей правду. Это очень точные психологические реакции — мужская и женская — в отношениях соответственно соперничества и любви, но еще точнее показаны здесь различия в глубине, объеме и характере душевных переживаний героев. Наиболее важным является то, что в Грушницком в последнюю минуту его бесславного существования обнаруживается воля к возрождению, а в княжне Мери в ее ненависти — воля к любви.

Печорин, режиссирующий мелодраму и фарс для княжны и Грушницкого, оказывается, в свою очередь, героем спектакля, жанр которого с определенностью назвать нельзя. Можно было бы предположить, исходя из деклараций «иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом» и «иначе жизнь была бы слишком смехотворной мелодрамой», при активном отрицании Печориним фарса и мелодрамы, что жанром его спектакля является сама жизнь. Но жизнь не спектакль, так как действительность не может разыгрываться — она существует.

Сюжетная энергия, заданная «французскими» фразами, истощается к моменту, когда сформировалась катастрофическими событиями, не отвечающая сюжету, насыщенная катастрофическими событиями, не отвечает читательским ожиданиям: ведь, казалось бы, созданы все предпосылки к тому, чтобы злодей был наказан, а справедливость и любовь востор-

жестовали. Так, например, часто возникает недоумение (даже у современного читателя) по поводу финала — почему Печорин оставляет князю Мери. Две стадии развития действия (до дуэли и после), несмотря на их мастерское художественное спеление, противопоставлены друг другу как «французское» начало и «русский» конец. Это разделение сказывается и в жанрово-повествовательной структуре повести: до дня дуэли рассказ о событиях ведется в форме дневника, где соблюдается синхронность события и его регистрации, после — в форме воспоминаний-записок. В первом случае доминируют эмоции, во втором — медитация чувства и разума. Разделяет эти части вынесенный из времени повести «надсложетный» лирико-философский пассаж: «Два часа ночи. Не спится». Начало воспоминаний представляет собой сюжетный «отблеск» последней ночи, в нем содержится выразительная деталь — чтение Печориным «Шотландских Пуритан» В. Скотта, факт, достаточно осмысленный в лермонтоведении.

«Finis la comedia» звучит, таким образом, как погребальное слово ложной жизни. Смерть Грушницкого в этом плане является центральным событием повести и понимается как исполнение закона истинной жизни, обязательное для судеб всех персонажей. Интересно, что дуэль происходит на тридцать восьмой день событий повести. В евангельском повествовании, которое вспоминает Печорин в свое первое утро в Пятигорске («чающие движения воды»), есть стих: «Тут был человек, находившийся в болезни тридцать восемь лет» (Ин. 5:5).

Итак, иноязычные фрагменты в русском тексте создают особый тип взаимодействия, имплицитного спектра межкультурных отношений времени и выходящего за пределы отдельного произведения. Дело не сводится только к жанрово-стилевой полемике с «неистовой» литературой «страстей» («Юной Францией» [Эйхенбаум: 263]¹⁰ — Лермонтов «очищает» жанр в процессе становления самобытной русской литературы, рассказывая о национальном типе мироотношения и жизни.

Литература

1. Всеволодова М. В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса. Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка. М., 2000.
2. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени / Комментарий В. А. Мануйлова, О. В. Миллер. СПб., 1996.
3. Незавещанный В. А. Русский социально-универсальный роман XIX в. Становление и жанровая эволюция. М., 1997.
4. Фишер В. М. Поэтика Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М., 1914.
5. Шмелева Т. В. Семантический синтаксис. Красноярск, 1994.

¹⁰ След этой полемики проявляется в «шутке» Лермонтова в «Тамани»: «... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит Юной Франции. Она, т.е. порода, а не Юная Франция...».