

О.В. ЗЫРЯНОВ

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1 (Лермонтов М.Ю.)

ББК Ш5 (2Рос=Рус)5

ЕЩЕ РАЗ О ЛЕРМОНТОВСКОМ «ПРОРОКЕ» (К ПРОБЛЕМЕ КЛАСТЕРНОГО ПОДХОДА К ЛИРИЧЕСКОМУ ИНТЕРТЕКСТУ)*

Аннотация: В статье демонстрируется кластерный подход к феномену интертекстуальности на примере лермонтовского сверхтекста, вызванного к жизни прецедентным стихотворением «Выхожу один я на дорогу...». Вводится и обосновывается понятие «лирическая ситуация», которая в плане генеративной поэтики воспринимается как модель текстопорождения, обуславливающая «самовоспроизводимость кластера». Предложен сравнительный анализ бытования в русской поэтической традиции двух «Пророков» – пушкинского и лермонтовского, показано, что по своей субъектно-образной организации лермонтовский «Пророк» приближается к драматизированной сцене или образцу «ролевой» лирики. Оригинальный вариант предпринятой Лермонтовым трактовки темы пророка уточняется в ходе аналитического сопоставления со стихотворением К.Н. Льдова «Пророк» 1895 г.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, стихотворение «Пророк», жанр, интертекст, рецептивный цикл, лирическая ситуация.

По мнению современного теоретика лирического жанра Б.П. Иванюка, проявляющиеся периодически (особенно в неоклассические периоды литературного развития) «вспышки жанрового пассаизма» не могут отменить нарастающей в ходе художественной эволюции стратегической закономерности: «Жанр все определеннее трансформируется в рудиментарную традицию, которая приобретает в отношении к художественному целому контекстуальное значение аллюзии»¹. Иными словами, жанр в его традиционно-классическом понимании растворяется в интертексте – так можно было бы резюмировать смысл приведенного высказывания. Несмотря, однако, на абсолютно скептический тон процитированной тирады, по сути «заупокойной» жанру, подчеркнем все-таки одно в высшей степени обнадеживающее обстоятельство: «память жанра» и в литературе новейшего времени продолжает составлять активно-онтологический базис художественного сознания.

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

¹ Иванюк Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования // Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. С. 11.

По всей видимости, сам жанр никуда не исчезает, не происходит полной элиминации жанровой «материи», лишь на практике имеют место серьезные затруднения с самим процессом жанровой идентификации. Как подчеркивал С.Н. Бройтман, жанр в поэтике художественной модальности трудно опознаваем в силу своего ухода «с поверхности в ядерные глубины произведения»². С нашей точки зрения, кардинально меняя модус своего существования, жанр в новых эстетических условиях замещается «превращенными» формами его потаенного, «теневого» бытия. Но что скрывается за этим, в сущности, метафорическим высказыванием?

Напомним, что в традиционно-классическом понимании жанр есть «исторически сложившаяся форма существования элементов топики, стиля и стиха»³. В основе такого понимания просматривается *кластерный* подход, т.е. представление о жанре как устойчивом образовании эмпирического типа, «ориентированном на максимальное количество значимых признаков (не только константных, но и факультативных)»⁴. Учет в данном контексте максимального количества признаков ставит своей целью наиболее полную идентификацию жанрового феномена как исторического образования обобщенно-эмпирического типа.

В ходе литературной эволюции, в условиях эстетики Нового времени (особенно ощутимо уже с эпохи романтизма) жанр как устойчивое образование распадается. Не случайно приходится слышать голоса о «нисходящей» линии в развитии жанра, девальвации его как фактора художественной целостности, о распаде жанра как структурно-системного образования, в процессе чего наблюдается то «обнажение темы» (Л.Я. Гинзбург), то высвобождение «огромной энергии стиля» (В.А. Грехнев), то эмансипация эстетической модальности, эстетического модуса художественности (В.И. Тюпа).

В результате распада жанровой целостности выделяются отдельные «рудименты» жанра, которые, нередко приобретая самостоятельный статус, начинают (совсем как по принципу синекдохи) представлять целое. На правах материального субстрата выступают, например, тема, сюжетно-мотивный комплекс, хронотоп, семантический ореол стихотворного размера... То же самое можно сказать и о

² Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 363.

³ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 22.

⁴ Тюпа В.И. Жанр как инструмент прочтения: сб. ст. / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону: «Инновационные гуманитарные проекты», 2012. С. 105.

жанровой модальности – уже не материальной, а энергетической составляющей, которая выделяется в результате указанного распада и опознавательными знаками которой выступают субъектная архитектура, эстетическая оценка, ценностно-окрашенное отношение лирического субъекта к миру.

В реальной эстетической практике именно данные элементы бывшей жанровой целостности наделяются функцией контекстуальной аллюзии. В связи с указанным обстоятельством особое значение приобретает проблема соотношения жанра и интертекста (во всех проявлениях последнего – контекст, сверхтекст, подтекст, архитекст...). Кластерный подход к феномену интертекстуальности, с нашей точки зрения, намечает существенные моменты схождения жанра (в его традиционно-классическом понимании) и интертекста (или некоей сверхтекстовой общности). Современному исследователю это дает полное право констатировать даже такую закономерность: «Для литературы последних двух столетий (в особенности XX в.) понятие “кластер” является тем, чем является “жанр” для литературы в эпохи нормативных поэтик (вплоть до XVII–XVIII вв.)»⁵.

В плане интересующей нас темы проясним еще одно понимание «кластера», на этот раз в аспекте энергетической теории. Обосновывая данное понятие применительно к пушкинскому интертексту «Я вас любил...», А.К. Жолковский акцентирует в нем не только системный, но и эволюционно-преемственный смысл: кластер – это «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов»⁶. По мнению исследователя, в подходе к интертексту «суть дела не в уловлении отдельных переключек, а в разработке системных понятий признака, кластера и корпуса (иначе говоря, «интертекстуального потомства» текста-прецедента. – *О.З.*) с целью эксплицировать интуитивное ощущение мощного силового поля, излучаемого прецедентным текстом»⁷. В данном высказывании как бы сходятся воедино представление об энергетической природе интертекста и настоящий поиск конституирующей сверхтекстовое единство «рамки» интертекстуальных координат.

⁵ Колесова С.Н. Лирика К.Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011. С. 5-6.

⁶ Жолковский А.К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А.К. Избр. статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. С. 396.

⁷ Там же. С. 397.

Действительно, именно кластер как система формально-содержательных признаков позволяет в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные сверхтекстовые единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, по сути, некий устоявшийся в поэтической традиции *рецептивный цикл*. Попытаемся продемонстрировать возможности кластерного подхода к лирическому интертексту на примере «лермонтовского цикла» в русской поэзии, вызванного к жизни прецедентным стихотворением «Выхожу один я на дорогу...».

Честь открытия и описания данного лирического цикла принадлежит Р.О. Якобсону, который в статье 1938 г. выделил целый ряд стихотворений на основе семантических переключек 5-стопного хорea («Вот бреду я вдоль большой дороги...» Ф. Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» А. Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина, «Снег идет над голой эспланадой...» Б. Поплавского) и определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-патетические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели»⁸.

Развивая идеи своего предшественника, К.Ф. Тарановский в статье 1963 г. «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» расширил и уточнил корпус текстов, входящих в данный цикл. Исследователю удалось показать, что «лермонтовский цикл» в русской поэзии обусловлен не только семантикой стиховой формы, но и целым набором содержательных признаков: 1) «динамический мотив пути» в противоположность «статическому мотиву жизни»; 2) «целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти»; 3) «непосредственное соприкосновение одинокого человека с “равнодушной природой” (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем)»; 4) господствующая «элегическая тональность»⁹. Не случайно в разборе стихотворений И. Бунина, написанных 5-стопным хореем («На распутье», «За рекой луга зазеленели...»), К.Ф. Тарановский в качестве критерия отнесения их к «лермонтовскому циклу» использовал кластерный подход: «Здесь и пустынный пейзаж, и мотив одиночества, и размышления о жизни и смерти, и динамическая тема пути, – вся тематика, характерная для “лермонтовского цикла”»; «В большинстве случаев его [Бунина. – О.З.] стихотворения, написанные 5-ст. хореем, – и лирические пейзажи, полные острого

⁸ Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ. С. 239.

⁹ *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 381, 386.

чувства одиночества и грусти, сознания неосуществимости счастья, тоски об уходящей жизни, предчувствия скорой смерти»¹⁰.

Выяснение соотношения формальных и тематических признаков в рамках кластерного подхода к «лермонтовскому циклу» было продолжено М.Л. Гаспаровым в его монографическом исследовании «Метр и смысл» (М., 1999). Известному филологу-стиховеду удалось отделить вопросы, относящиеся к сфере стиха, от вопросов смыслового строя художественного произведения, а также разграничить два типа связи между формой и содержанием – *историческую* (область семиотики культуры) и *органическую* (сфера окказиональной семантики). Внутри единой метрической модели 5-стопного хоря Гаспаров выделил несколько «семантических окрасок» в зависимости от конфигурации тех или иных мотивов. Определяющими для исходного текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...» исследователь назвал пять мотивов: Дорога, Ночь, Пейзаж, Жизнь и Смерть, Любовь. Кроме того, в качестве периферийных мотивов им были обозначены еще два мотива: Бог и Песнь. Правда, в дальнейшем своем исследовании Гаспаров практически не принимал в расчет два последних мотива.

В связи с работой М.Л. Гаспарова возникает два вопроса. Первый касается системы мотивов и логики их выделения. Почему в качестве конститутивных признаков учитывается именно пять основных мотивов и два периферийных? И почему в их перечень не входят другие мотивы, важные для идейно-композиционной структуры лермонтовского текста-прецедента: например, такие, как Пустыня, Страдание, Свобода и Покой, Сон, Голос, Вечное древо? Ведь должно быть понятно, что выдвигание лермонтовского «Выхожу...» в качестве мощнейшего генератора лирического интертекста обусловлено в первую очередь его мотивной структурой. Именно в лермонтовском тексте-прецеденте явлено как в эталонном образце динамическое единство, более того даже идеальное равновесие, всех тематических мотивов, основных и побочных. Последователи Лермонтова, в массе своей, не достигают полноты и совершенства гениального предшественника, как правило, подвергая редукции исходный текст-образец.

Но на вопрос о системном качестве мотивов нельзя дать правильный ответ, не приняв во внимание еще один, с нашей точки зрения куда более важный, вопрос, отчасти уже пунктирно обозначенный в работе М.Л. Гаспарова. «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, – пишет исследователь, – возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный

¹⁰ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 386.

и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преобразование смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)¹¹. Преимущество выделения данной трехчастной структуры видится нам в том, что она задает *динамический* аспект развертывания *лирической ситуации*, в котором свое объяснение получают как отдельные мотивы, так и их существенные конфигурации.

Понятие «ситуация», с нашей точки зрения, наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания. В плане генеративной поэтики «ситуация» выступает как модель текстопорождения, некая дискурсивная практика. В онтологическом плане «ситуация» – это та основа, которая обуславливает «самовоспроизводимость кластера», представляя собой «убедительную манифестацию поэтической памяти»¹². В структурном отношении ситуация – «ядро» смыслового континуума, некая формально-содержательная константа, скрепляющая сверхтекстовую общность.

Нам уже доводилось писать о ситуации любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции¹³. Мы показали, как вокруг данной ситуации – ситуации трагической любви, акцентирующей конфликт ума и сердца и актуализирующей «модель необходимости невозможного» (Ю.М. Лотман), – складывается своего рода несобранный рецептивный цикл. В интертекстуальном пространстве данного цикла возможны различные эстетические манифестации (просветительская установка на «поэзию» любви, открытый и неизбывный драматизм, стремление к гармонизации противоречий, героико-патетическое решение темы), но все они – по принципу дополнения или альтернативы – согласуются в рамках одной большой смысловой констелляции. Нечто подобное, пожалуй, можно было бы заявить и о *ситуации бессонницы* в русской поэзии. Рассмотревшая целый корпус подобных «ночных» текстов исследовательница Е.М. Таборисская выделила в них «не только общность центральной темы, но и устойчивость микрообразов и эмоционального тона», предложив для их объяснения достаточно заманчивый, хотя и спорный термин «тематический жанроид»¹⁴. По

¹¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 243.

¹² Жолковский А.К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина. С. 396.

¹³ См.: Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 57-74.

¹⁴ Таборисская Е.М. «Бессонницы» в русской лирике (К проблеме тематического жанроида) // Studia metrica et poetica. Памяти П.А. Руднева. СПб. : Гуманитар. агентство «Академический проект», 1999. С. 224.

сути, речь идет о применении кластерного подхода к анализу больших свертых текстовых образований, являющихся результатом циклизации лирической темы.

Прислушаемся к еще одному авторитетному мнению: «Интертекстуальность работает с конкретными текстами (любого масштаба) как с замкнутыми и самодостаточными. Контекстуальность (в нашем значении), наоборот, рассматривает любой текст как фрагмент и репрезентацию некоего содержательного макротекста, фактически открывая “метатекстовую” системность конкретных текстов и обобщая (превращая) их множество в новую, макротекстовую (по отношению к реальным текстам как бы меж- и надтекстовую) целостность»¹⁵. В приведенной цитате не должно смущать противопоставление интертекста и контекста, продиктованное, как мы можем предположить, сознательным авторским намерением. Для нас важнее другое: введение категории «ситуация» в практику интертекстуальных исследований приравнивает интертекстуальный и контекстуальный подходы. Именно «ситуация» (персонального типа или мифологического генезиса) берет на себя функцию той «мета- и макротекстовой» системности, которая позволяет преодолеть структурно-семиотический уклон в понимании лирического свертых текста, дополнив его приемами феноменологического исследования.

Таким образом, в основе любого интертекста лежит выступающая в роли его интегратора та или иная лирическая ситуация. Если попытаться переформулировать тематический «кластер» лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: в основе стихотворения ситуация духовного поиска и преображения внутреннего мира личности на фоне гармонического устройства природы. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром – эстетическая доминанта, ведущий смысловой вектор так называемого лермонтовского цикла.

К рецептивному циклу дорожно-философской лирики, связанному с прецедентным текстом Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», следует добавить и другие свертых текстовые образования, группирующиеся вокруг таких, к примеру, энергетически сильных текстов А.С. Пушкина, как «Я вас любил...» и «Я помню чудное мгновенье...»¹⁶.

¹⁵ *Закс Л.А.* Искусство в контекстах культуры // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: Материалы I Междунар. летней филол. школы. Екатеринбург : Изд-во ГЦФ Высшей школы, 1998. С. 8.

¹⁶ *См.: Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики... С. 418-446.

Отдельного разговора заслуживает также традиция поэтического «Памятника». Восходя одновременно к оде Горация и древнеегипетскому «Поучению писцов», данная традиция включает в себе драматическое противопоставление материального (экфрасис) и духовного начал, государственно-идеологического и культурно-религиозного (и даже экзистенциального) измерений. Именно этим обстоятельством обусловлен типологический дуализм наследования исходного текста-прецедента: с одной стороны, череда классических «Памятников» (М. Ломоносов, Г. Державин, отчасти А. Пушкин и В. Ходасевич), а с другой – формирующаяся полемическая традиция «анти-Памятников» (Е. Боратынский, Г. Батеньков, М. Цветаева, В. Высоцкий, А. Пурин и др.). В контексте последней получает свое объяснение и полемическое отталкивание традиции «анти-Памятника» от интертекста, заданного «Каменным гостем» Пушкина («Юбилейное» В. Маяковского, «Бич жандармов, бог студентов...» М. Цветаевой). Трансформация исходной интертекстуальной традиции может принимать и совершенно неожиданный вид, как, например, в «Памятнике» («Во мне конец, во мне начало») В. Ходасевича, что объясняется парадоксальной «склежкой» горацианской традиции с державинской одой «На тленность» («Река времен в своем теченье...»).

* * *

Пожалуй, особенно показательно в русской поэтической традиции соотношение двух «Пророков» – пушкинского и лермонтовского. В основе их лежат различные ситуации: 1) ситуация призвания Пророка, его Божественной миссии, развертывание своего рода метафизики творческого процесса (пушкинская традиция); 2) ситуация «Пророка в миру», что актуализирует проблему социальной коммуникации, драматическую природу диалога и диалогические интенции лирического сознания (лермонтовский вариант).

В случае с лермонтовским «Пророком» связь с одноименным пушкинским стихотворением, казалось бы, несомненна: не только в заглавии, но и в структурно-семантической организации текста. Стало уже банальным утверждение, что Лермонтов идет по стопам пушкинского «Пророка» и начинает там, где его предшественник закончил, а именно – с мотива призвания поэта-пророка в мир. Но тут-то как раз и намечается важная полемика Лермонтова по вопросу о роли и предназначении пророка, о его месте в современном обществе. Эта полемика предусматривает еще один существенный контекст – стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» и «Поэту», в которых достаточно отчетливо проявлена непримиримая оппозиция «взыскательного художника» и

профанной, непосвященной черни с ее претензиями на моральный утилитаризм.

Присмотримся к основе драматического конфликта в стихотворении Лермонтова. Речь черни из пушкинского «Пророка», ее призыв «исправлять сердца собратьев» как будто бы услышаны лермонтовским поэтом-пророком, но вот что показательно: последствия подобного шага не имеют ничего общего с теми гарантиями, которые содержались в обещаниях черни («Гнездятся клубом в нас пороки. / Ты можешь, ближнего любя, / Давать нам смелые уроки, / А мы послушаем тебя»¹⁷). На разрыв коммуникации у Пушкина идет прежде всего поэт, не довольный программой морального усовершенствования «рабов безумных» и «сердцем хладных скопцов». Именно поэт дискредитирует толпу, перевода ее идеологический (можно даже сказать, моральный) утилитаризм в плоскость материальной прагматики (ср.: «Тебе бы пользы все – на вес / Кумир ты ценишь Бельведерский, / Ты пользы, пользы в нем не зришь. / Но мрамор сей ведь бог!.. так что же? / Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь»¹⁸). У Лермонтова же, наоборот, разрыв коммуникации спровоцирован кругом непосвященных, т. е. чернью: именно она своей вызывающей агрессивностью (ср.: «В меня все ближние мои / Бросали бешено камня»¹⁹) вынуждает поэта оставить город и бежать в пустыню. В этом плане существен тот факт, что у лермонтовской черни (по сравнению с пушкинской) явно занижен уровень самокритики, если, принимая во внимание «самолюбивую улыбку» старцев, таковая вообще обнаруживается.

Таким образом, сюжетно продолжая Пушкина, Лермонтов дает теме поэта-пророка совершенно иную трактовку. Чернь не в состоянии оценивать себя самокритично, поэтому «страницы злорадия и порока» в очах людей читает только пророк. «Но неужто лишь злобу и порок можно узреть в людях, используя дар всеведения..?» – резонно вопрошает современный исследователь²⁰. Не проявляется ли в этом некоторое упрощение пророческой миссии поэта, моральный изъян его «дара всеведения»? Вопрос можно поставить и в еще более острой, категорической форме: «А не изменяет ли лермонтовский пророк своему предназначению, когда уединяется в пустыню и, храня завет Предвечного, тратит его только на земных тварей, полностью отступаясь от

¹⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука. Т. 3. С. 86.

¹⁸ Там же. С. 85.

¹⁹ Здесь и далее стихотворение Лермонтова «Пророк» цит. по: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стих. : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1989. Т. 2. С. 85-86.

²⁰ Дунаев М.М. Православие и русская литература : учеб. пособие : в 5 ч. М. : Христианская литература, 1996. Ч. 2. С. 7.

завещанной еще пушкинскому пророку задачи “глаголом жечь сердца людей”»? Вопрос остается открытым. Он-то, как мы можем догадываться, и провоцирует драматический ход развития сюжета.

Думается, что во многом неразрешенность вопроса спровоцирована внутренней противоречивостью самого лермонтовского текста. Уже в первой строфе обращает на себя внимание, что «страницы злобы и порока», читаемые в глазах людей поэтом-пророком, продолжают идущую еще от стихотворения «Мое грядущее в тумане...» тему социального эксперимента: «Тогда, для поприща готовый, / Я дерзко вник в сердца людей / Сквозь непонятные покровы / Приличий светских и страстей»²¹. Но если в стихотворении 1836 года «дар всеведения» был приобретением исключительно собственной воли неординарной личности (ср.: «И я словам Его [т.е. Творца. – О.З.] поверил, / И, полный волею страстей, / Я будущность свою измерил / Обширностью души своей»²²), то в «Пророке» этот дар уже однозначно воспринимается как Божественный, или Завет Предвечного. Но как тогда состыкуются с экспериментальной установкой на «срывание всех и всяческих масок» провозглашаемые поэтом-пророком «чистые ученья» любви и правды?

О.В. Миллер, автор статьи о «Пророке», помещенной в «Лермонтовской энциклопедии», предлагает свой вариант ответа. Общий смысл стихотворения исследовательница сводит к полемике с евангельским изречением из апостола Павла, записанным В.Ф. Одоевским для Лермонтова в его Записную книжку: «Держитесь любви, ревнуйте же к дарам духовным да пророчествуете. Любовь же николи отпадает»²³. С нашей точки зрения, в этом предположении можно пойти и дальше. Вполне резонной представляется следующая версия: Лермонтов создает экспериментальный текст, который осуществляет сюжетное развертывание известной евангельской максимы. Тогда все стихотворение по своей субъектно-образной организации приближается к драматизированной сцене или образцу «ролевой» лирики.

Важнейший аргумент в защиту подобной версии обнаруживается в финале стихотворения. В нем же просматривается, наверное, самый существенный момент расхождения двух поэтов – Лермонтова и Пушкина. Парадоксальность композиции лермонтовского стихотворения заключается в том, что написанное, казалось бы, исключительно в субъектном кругозоре пророка (на что указывает форма личного местоимения 1-го лица), стихотворение заканчивается не словами проро-

²¹ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стих. Т. 1. С. 282.

²² Там же.

²³ Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 450.

ка (основного субъекта сознания), а речью «самолюбивых» старцев, т.е. точкой зрения толпы. Для сравнения заметим, что пушкинская декларация 1828 года венчалась гневной филиппикой поэта, обращенной к толпе («Подите прочь — какое дело / Поэту мирному до вас! / В разврате каменейте смело: / Не оживит вас лиры глас!») и содержащей его эстетическое кредо: «Не для житейского волненья, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв»²⁴. Лермонтов же поступает прямо противоположным образом. Концовку, т. е. самое ударное место лирической композиции, он отводит другому субъекту сознания, который традиционно считался непримиримым оппонентом поэта-пророка. И это несмотря на то, что у пророка есть все основания быть смертельно обиженным на то обхождение, которое ему оказано толпой. В оценочном кругозоре основного субъекта сознания (поэта-пророка) улыбка старцев не случайно названа *самолюбивой*. Но это единственная критика, которую может себе позволить пророк в отношении толпы.

Особое внимание обращают на себя завершающие лирическую композицию «Пророка» слова «самолюбивых» старцев, обращенные к детям. Указание на детскую аудиторию в данном случае далеко не случайно: дети – это такие участники изображаемого действия (или драматического акта коммуникации), которые, находясь под безраздельным влиянием «старческой» педагогики, по всей видимости, никогда не слышали пророка, а потому и составить впечатление о нем могли лишь исключительно из слов самих старцев. Но что представляют собой эти заключительные слова старцев? Чаще всего в этих словах, как и во всем монологе пророка, отмечают простоту и безыскусность разговорных интонаций. Но до сих пор в словах старцев, как нам кажется, не была отмечена одна примечательная реминисценция из Откровения Иоанна Богослова: «Ибо ты говоришь: “я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды”; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг»²⁵. В этих словах акцентирован очень важный мотив гордыни и самообольщения, который корреспондирует как с характеристикой старцев, обращающихся к детям с «самолюбивой улыбкой», так и самого пророка, по всей видимости, изменившего своему высшему предназначению из-за «гордыни презрительного к миру одиночества»²⁶.

²⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 86.

²⁵ Откровение Иоанна Богослова. Гл. 3, ст. 17.

²⁶ Дунаев М.М. Православие и русская литература. С. 10.

Но и в этом случае сфера авторского сознания несводима к субъектному кругозору отдельного персонажа. Лермонтову важно показать, что истина рождается не в конфронтации, а в диалоге, что высшая мудрость, достойная пророка нового времени, состоит не в запальчивости индивидуализма, а в умении расслышать другого и тем самым откорректировать собственную позицию. Вина за трагический конфликт возлагается в таком случае сразу же на обе стороны: и на поэта-пророка и на безумную, самолюбивую толпу-чернь. Лермонтов радикально переводит метафизическую тему Пушкина в конкретнo-исторический план социальной драмы. Зажатый в трагическом промежутке самой «сумеречной» эпохи 1830-х годов, находясь между наиболее свойственной времени «индивидуальной поэзией» (термин Е.А. Боратынского) и нарождающейся в литературной жизни потребностью общественных задач, Лермонтов – этот «одинокий и социальный» поэт – знаменует поистине кардинально новый шаг в направлении движения от пушкинского пафоса художественности к *чувству социальности* Н.А. Некрасова.

Оригинальный вариант предпринятой Лермонтовым трактовки темы пророка позволяют оценить последующие за ним авторы. Присмотримся в этом плане к одноименному стихотворению К.Н. Льдова «Пророк» (1895):

Над обнаженною пустыней
Плывут, колеблясь, облака,
Лампады звезд на тверди синей
Зажгла незримая рука.

Храня безмолвие немое,
Небесный сумрак и земной
Царят в торжественном покое
Вокруг меня и надо мной.

Давно ли, гордостью палима,
Душа, прельщенная мечтой,
Стремилась в мир неукротимо
На подвиг чистый и святой?

Бичом язвительных созвучий
Порок ликующе казня,
Я вышел с проповедью жгучей...
Но не послушали меня.

Я простираю свои объятия
В порыве скорби и любви, –
В меня камень и проклятья
Бросали ближние мои.

Раб малодушный и беспечный,
Бесплодно дар Твой расточив,
Я не откликнулся, Предвечный,
На Твой таинственный призыв.

Гонимый демоном сомнений,
Бежал я робко от людей, –
И снова жажду откровений
Безбрежной благодати Твоей!

Но безответна ночь немая...
В пустыне сумрак гробовой,
Лишь звезды теплятся, мерцают
На сводах тверди голубой²⁷.

Анализ данного стихотворения удобнее проводить по отдельным строфам, с учетом его композиционного строения. Так, первые две строфы – своего рода экспозиция, заставляющая вспомнить пространственные координаты пустыни, в которой пребывает пророк после бегства из мира людей. Подтверждением того, что пустыня у Льдова – не мрачное перепутье, на котором оказывается, к примеру, пушкинский пророк, служат специфические именно для лермонтовской поэзии мотивы звезд и мировой гармонии, отсылающие к текстам-прецедентам «Выхожу один я на дорогу...» и, в особенности, «Ветка Палестины». Отметим прямую реминисценцию из второго стихотворения: «Прозрачный сумрак, луч лампы, / Кивот и крест, символ святой... / Все полно мира и отрады / Вокруг тебя и над тобой»²⁸.

Следующие строфы (с третьей по пятую) представляют собой в свернутом виде основной конфликт лермонтовского «Пророка» (ср.: «Я вышел с проповедью жгучей... / Но не послушали меня»). Здесь также обращает на себя внимание реминисценция из лермонтовского текста-прецедента: «Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья – / В меня все ближние мои / Бросали бешено камень». Но вот что особенно показательное: негативная оценочность, которой наделяются побудительные мотивы поступков поэта-пророка (ср. «гордыня»,

²⁷ Льдов К.Н. Пророк // URL: <ftp://ansobor.ru/multimedia/.../Библиотека/.../ldov.html>.

²⁸ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 15.

«прельщение мечтой»), и, как результат, дискредитация миссии пророка, скептическое освещение его «подвига чистого и святого».

Шестая-седьмая строфы, представляющие кульминацию стихотворения, уже всецело определяются пафосом самоосуждения. Демон гордыни, до этого искушающий душу пророка, сменяется не менее тяжким и мучительным демоном сомнений. Однозначно негативная самооценка («раб малодушный и беспечный»), мотив расточения Божественного дара, в конечном счете, призваны подчеркнуть идею измены пророка своему предназначению. Заметим, что у Лермонтова подобная мысль была задана лишь имплицитно, представлена в далеко не однозначном, проблемно-амбивалентном освещении.

Указанным обстоятельством объясняется то, что в самом финале, на переходе к заключительной седьмой строфе, появляется повторно противительный союз «но» (ср.: «Но безответна ночь немая...»). Только в этот раз он акцентирует уже не столько конфликт поэта и толпы, сколько решительное противостояние пророка и Бога. Возникающее в душе поэта-пророка субъективное желание нового откровения, приобщения к «безбрежной благодати» Творца наталкивается на неодолимое препятствие: измена своему предназначению не проходит для поэта бесследно, она влечет за собой прекращение контакта с Богом.

Таким образом, вместо драматического развертывания акта коммуникации между поэтом и толпой (основная тема лермонтовского «Пророка») у поэта-последователя Льдова мы находим освоение иной проблемно-сюжетной ситуации – трагического отпадения пророка от заветов Предвечного. «Немое безмолвие» природы, пока еще вполне гармоничное (если судить по начальным строфам), сменяется ближе к концу стихотворения ощущением тягостной «безответности», что призван подчеркнуть и мотив «гробового сумрака», поглощающего основное место действия – пустыню.

Парадоксальность сюжетно-смысловой структуры рассматриваемого стихотворения заключается в том, что, проигрывая как будто бы до конца ситуацию лермонтовского «Пророка», лирический персонаж К. Льдова вновь обращается к исходной ситуации пушкинского «Пророка»: «Гонимый демоном сомнений, / Бежал я робко от людей, – / И снова жажду откровений / Безбрежной благодати Твоей!» Томимый «духовной жаждой», поэт-пророк оказывается повторно на перепутье, в мрачной пустыне, но вот только с ответным воззванием, или «Божьим гласом», дело обстоит не так, как прежде. Подобный финал передает экзистенциальную драму поэта уже иной исторической формации – сумрачной эпохи безвременья конца XIX века.