

Государственный  
Лермонтовский музей-заповедник  
«Тарханы»

ТАРХАНСКИЙ  
ВЕСТНИК

ВЫПУСК ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ

2006

00511

## ОТ «ВЕРНОЙ» ЖЕНЫ К «НЕВЕРНОЙ» (Стендаль, Пушкин, Лермонтов, Толстой)

В связи с изучением типологических линий русской литературы пушкинская традиция не раз рассматривалась как один из исходных моментов творчества Л. Н. Толстого, а проза Лермонтова как важный промежуточный этап развития. Углубленный психологизм, дедомантизация, дезэстетизация войны, многие мотивы, темы, сюжеты, намеченные Пушкиным и получившие дальнейшее развитие под пером Лермонтова, находят завершение в творчестве Толстого. В этом отношении одна тема изучена менее других — положение женщины в светском обществе. Ее разработка в русской литературе тесно связана с европейской психологической традицией и прежде всего — французской (Ансело, Стендаль, Жорж Санд, Бальзак).

Феминистская тема принципиально важна для Лермонтова. В его творчестве своеобразно переосмыслены антитезы Жорж Санд: ханжеская мораль и незаконная любовь (баронесса Штраль — Тирза), «святыня» брака и независимое чувство (Вера — контраст пушкинской Татьяне), семейный деспотизм и бесправие женщины (Арбенин — Нина). «Жорж-сандизм» Лермонтова маркирован в словах героини «Маскарада» баронессы Штраль: «Жорж Санд почти что прав»<sup>1</sup>. Утверждая, что в светском обществе женщины «игрушка для страстей», «предназначена в продажу выгодам», (5, 317) баронесса выступает проводником авторских идей.

В прозе Лермонтова наиболее остро и глубоко, с новаторской смелостью, эта тема поставлена в «Герое нашего времени», феминистская идея подсвечивает здесь все женские типы, но в наибольшей степени она определяет своеобразие образа Веры, весьма важного для структуры романа, но наименее изученного<sup>2</sup>.

Если о Грушницком, Вернере, Максиме Максимовиче, Бэле, Мери и даже Казбиче и Азамате написано много, то Вера интересовала исследователей лишь как персонаж, *высвечивающий* некоторые стороны личности Печорина и представляющий определенный *прото-типический* интерес (В. А. Лопухина)<sup>3</sup>. Уже при появлении романа С. П. Шевырев трактовал этот образ как малозначительный: «...лицо вставочное, не привлекающее ничем, жертва авторской необходимости, чтобы запутать интригу»<sup>4</sup>. Нам представляется такой взгляд ошибочным. Хотя две части романа названы другими женскими именами, истинная героиня, на наш взгляд, — Вера, единственная женщина, которую Печорин сумел полюбить, и которая одна смогла максимально приблизиться к пониманию его нравственной сущности. Ее значимость определена исповедальным планом дневника Печорина. Именно он с его высоким интеллектуализмом, психологической пронизательностью, жадной познания себя и других раскрывает обаяние личности Веры. Она — единственная женщина, которая сумела вернуть ему ощущение молодости, единственная, кото-

рую он «не смог бы обмануть» и которой он безоговорочно верит. Ради нее одной он способен на неистовый, полубезумный поступок: бешеная скачка по ущелью в Пятигорск. Тот факт, что ей в романе уделено нарочито скромное место, структурно значим: ореол таинственности, овевающий Печорина, в чем-то распространяется и на Веру. Лермонтов как бы экономит художественный материал, предвосхищая хемингуэевский метод *айсберга*: на поверхности должна быть лишь одна девятая (остальное — ощущаться) с тем, чтобы читатель в процессе *сотворчества* сам достраивал психологический образ. Отведя Vere всего несколько страниц, Лермонтов делает повышенно значимой каждую деталь, ее касающуюся, своеобразная сюжетная *литота* и *ретардация* заставляют читателя всякий раз с нетерпением ожидать новой встречи с героиней.

Построенный как самостоятельный и структурно значимый, образ Веры возникает на пересечении многих линий (автобиографической, феминистской, историко-литературной), причем первостепенное значение для Лермонтова в русской литературе приобретает традиция Пушкина (хотя ее усвоение и выражено в форме отталкивания), а в европейской — Бальзака и Стендаля.

Особое значение для Лермонтова (как и для Пушкина) имели «Физиология брака» Бальзака и «Красное и черное» Стендаля<sup>5</sup>. В «Физиологии брака» («Physiologie du mariage», 1829), Бальзак подверг сокрушительной критике институт брака, утверждая, что в современном обществе супружеская неверность почти неизбежна. «Посметь открыто назвать глухую болезнь, подтачивающую общество», мог бы себе позволить лишь «король или по крайней мере первый консул», и, — писал он, — поскольку полагалось «верить в святость брака как в бессмертие души»<sup>6</sup>. «Физиология брака» мгновенно приобрела исключительную популярность: по воспоминаниям современников, читатели ее «буквально рвали из рук»<sup>7</sup>. Позиция Бальзака позже будет выражена в словах маркизы Жюли д'Эглемон, героини «Тридцатилетней женщины»: «...брак в наши дни узаконенная проституция <...> Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько экю первому встречному: голод и нужда оправдывает эти мимолетные связи. Общество же допускает и одобряет необдуманней, но более ужасный для невинной девушки союз с мужчиной, с которым она не знакома и трех месяцев, она продана на всю жизнь. Такова судьба наша; у нас два пути: один проституция явная и позор, другой — тайная и горе»<sup>8</sup>.

В России начала 30-х гг. произведения Бальзака «Физиология брака» и «Тридцатилетняя женщина» пользовались широкой известностью. Хозяйка дома в пушкинском отрывке «Мы проводили вечер на даче...», говорит о книге, как о хорошо всем знакомом произведении: «...вон там у меня на камине валяется “Physiologie du mariage”»<sup>9</sup>.

В русской высокой прозе допушкинского периода тема супружеской неверности не затрагивается, но самого Пушкина она начинает мантиль с конца 20-х годов («Арап Петра Великого»). Поведение героини как бы получает некоторое оправдание, оно мотивировано

в духе Бальзака: «17 лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не заботился»<sup>10</sup>. Однако Пушкин изобразил адюльтер на материале парижской жизни в русской светской прозе первой трети XIX в. Мотив супружеской неверности был жестоко табуирован. От писателя требовалась изрядная смелость, чтобы нарушить запрет и именно Пушкин первым посмел нарушить табу и в плане «L'Homme du monde» («Светский человек», 1828) посмел дать мотиву адюльтера «русскую прописку». Однако, стремясь опубликовать «идеальный» вариант решения проблемы, он создал пленительный образ *верной жены* — противоположное решение Пушкин обнаружить не спешил: парижские главы «Арапа Петра Великого», неоконченные отрывки «Мы проводили вечер на даче...», «На углу маленькой площади...» увидели свет лишь после его смерти. Образ Татьяны оказал сильное воздействие на светскую прозу двадцатых — сороковых годов: тема супружеской неверности в ней почти не затрагивается. Имеется в виду физическая измена. В любовно-психологических повестях Марлинского, Павлова, Соллогуба, Ростопчиной, Ган, Жуковой ситуация любовного треугольника встречается редко (героиня любит «не мужа»), но прямой адюльтер, как правило, для нее неприемлем.

Лермонтов — первый из русских прозаиков до начала 40-х гг., придавший феминистской теме новое актуальное звучание, которое станет впоследствии немаловажным для автора «Анны Карениной». Наиболее глубоко эта тема разработана в «Герое нашего времени», однако подготовка к ней Лермонтова шла исподволь, начиная с середины 30-х гг. (психологическая драма «Два брата» и неоконченный роман «Княгиня Лиговская»).

Замысел драмы «Два брата» дает некий ключ к пониманию природы автобиографизма в разработке Лермонтовым интересующей нас темы. Первая встреча с Варварой Лопухиной в декабре 1835 г. после ее замужества с Н. Ф. Бахметевым послужила импульсом к замыслу пьесы: «...Пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мной в Москве» (6, 43). В ней намечена сюжетная ситуация, характерная в дальнейшем для «Княгини Лиговской» и «Героя нашего времени»: сильное чувство, связывавшее персонажей до замужества героини, вспыхивает с новой силой при встрече после разлуки. В драме *по-бальзаковски* впервые в русской литературе подчеркнуты отношения *купли-продажи*, доминирующие в браке. Опережая время, как бы предчувствуя приближающееся послереформенное разрушение дворянского уклада, которое с такой полнотой будет отражено в «Анне Карениной», Лермонтов, фиксируя меркантильные детали «нового» брака буржуазного типа, отмечает симптомы нарастающей болезни.

В романе «Княгиня Лиговская» мотив адюльтера едва намечен как гипотетическая возможность. Существенным в композиции романа становится мотив любовного соперничества, причем в борьбу вступают не «ангелы» и «злодеи», а социально обрисованные «богач-

аристократ» и «бедняк-разночинец»; коллизия, которая станет одной из центральных в русской литературе (Толстой, Достоевский, Тургенев). Для Лермонтова, оказалась исключительно важной традиция Стендаля («Красное и черное»). Структура образа Жюльена Сореля, на наш взгляд, заметно сказалась в построении характера Красинского: гипертрофированная плебейская гордость, любовь бедняка к аристократке, мотивы бунта, богатства, «рысака», дуэли. Стендаль как бы подсказал вариант реконструкции концовки «Княгини Лиговской»: Печорин спровоцирует Красинского вызвать его на дуэль, тот пошлет вызов и погибнет<sup>11</sup>.

В «Герое нашего времени» впервые в русской светской прозе мотив супружеской неверности разработан с такой законченностью и глубиной. В основе смелого новаторства Лермонтова сложный комплекс идей и чувств: феминистская позиция, особого рода автобиографизм, воздействие французской литературы («Адольф» Константа, «Тридцатилетняя женщина» Бальзака, «Красное и черное» Стендаля).

Последний роман, на наш взгляд, особенно важен: Стендаль выступил смелым новатором в трактовке темы. Французские писатели, современники Лермонтова (Констан, Ансело, Бальзак, Жорж Санд) глубоко разработали мотив адюльтера. Однако при явно выраженном сочувствии к героине, художественно они все же всякий раз ее осуждают. Например, Бальзак при решительном неприятии ханжеских нравственных норм эпохи (в «Физиологии брака») он в какой-то мере оправдал адюльтер) как христианин, правоверный католик, не принимающий прелюбодеяние, супружескую неверность в художественном произведении изображает преимущественно с негативным знаком. В «Человеческой комедии» он почти всегда карает неверную жену (типичный пример — судьба Жюли д'Эглемон, героини «Тридцатилетней женщины»). Подобная расплата — чаще всего гибель — ждала в подобной ситуации и героинь романов Луве де Кувре, Шодерло де Лакло, Константа, Ансело.

Стендаль, позиция которого полностью лишена христианского ригоризма, создал пленительный образ *неверной жены*, госпожи де Реналь. Он наградил ее чертами, которые, на его взгляд, типичны скорее для итальянского, а не французского национального характера: непосредственность, естественность, способность к страстному чувству. Она не подвластна какому-либо этическому суду, но сама себя она подвергает беспощадному суду. Особенно во время болезни сына, видя в его страданиях наказание за свой грех, госпожа Реналь оказывается на грани безумия: «Она может сойти с ума, выброститься в окно...»<sup>12</sup>, — думает Жюльен. Относящийся к людям с подозрением, усматривающий позу в любом шумном проявлении эмоций, Сорель в ее искренность верит абсолютно. Он видит в ее отчаянии лишь «величие чувств»<sup>13</sup>: «она дошла до крайних пределов горя из-за того, что узнала меня»<sup>14</sup>. Стендаль не считает нужным скрывать свое отношение к любимой героине: с момента экспозиции образа (сцена ее знакомства с Жюльеном) госпожа де Реналь предстает

перед читателем (и перед героем) исполненной обаяния. Создавая портрет героини, стремясь раскрыть любовь-страсть (по Стендалю, — высшая форма любви), Стендаль использует весь арсенал новаторских приемов усложненного психологизма (кристаллизацию, динамичный портрет, язык жеста, взгляда, интонации)<sup>15</sup>.

Позиция Лермонтова в «Герое нашего времени» близка стэндалевской: он посмел создать привлекательный образ *неверной* жены и, фактически, оправдать супружескую измену. Печорин не случайно испытывает к Вере глубокую духовную близость: в ней та же общая неудовлетворенность, то же неприятие жизни, то же ощущение несчастливости своей судьбы. Его определение «самосознания» как «высшего состояния человека» (6, 295) соотносимо и с Верой. Она не только способна к пронизательному самоанализу и критической самооценке, но и смогла ближе всех приблизиться к «разгадке» Печорина.

Образ Веры построен аналогично образу Печорина, но как бы в миниатюре. Она также дана «извне» и «изнутри», показана глазами других (Печорин, Вернер) и в собственной самооценке. Оппозиция «внешнее — внутреннее», столь важная для структуры образа Печорина, существенна на всех уровнях и для Веры, начиная от сюжета (в развитии *внешнего* сюжета «Княжны Мери» главные фигуры — Грушницкий и Мери, *внутреннего* — Вера), кончая ее интуитивным «постижением» Печорина (перед Верой он раскрывается как *внутренний* человек, перед другими — как *внешний*). Вера важна для субъективно-исповедального плана самоанализа Печорина, он вполне отдает себе отчет, что она «одна» поняла его «совершенно», со всеми его «мелкими слабостями, дурными сторонами» (6, 292).

В структуре образа Веры существенен элемент некоторой идеализации: мы видим ее глазами любящего Печорина. Как известно, в романе позиция автора почти всегда совпадает с позицией героя, но остается и некий «зазор», в данном случае он релевантен. Вера окружена не только ореолом страдания, но и, как это ни парадоксально, чистоты. Печорин в дневнике постоянно отмечает ее стремление обрести в их отношениях хоть какую-нибудь нравственную опору. Поэтому мысль об адюльтере оказывается приглушенной, как бы отодвинутой на задний план. Хотя фактически речь идет о *двойной* измене (первому и второму мужу), с Верой в большей степени связывается мысль о постоянстве, верности одному человеку — Печорину. В отличие от «Двух братьев» и «Княжны Лиговской» в романе нет прямых инвектив против противостоющего брака, но в подтексте такая мысль явно присутствует. С нею связана скрытая полемика Лермонтова с Пушкиным (Татьяна), начатая еще в «Княгине Лиговской».

Известный автобиографизм отличает и этот роман, однако прототипическая реальность не имеет здесь самодовлеющего значения. Большая степень отстраненности видна уже на сюжетном уровне (у Веры сын от первого брака, ради которого она и вышла замуж за «маленького хромого старичка»), но еще важнее — на уровне струк-

туры образов. Однако Лермонтов не хотел утратить полностью связь с прототипом, он стремился одновременно *маркировать* и *зашифровать* ее. Эта функция придана портретной детали, выступающей в роли своеобразной метонимии: «родинка на щеке». Она упомянута трижды, по этому знаку происходит «узнавание» Печориным Веры во время рассказа Вернера о новоприбывших на воды. Известно, что в черновике романа при упоминании «родинки» Лермонтов зачеркнул «над бровью» (как это было в действительности) у В. А. Лопухиной) и исправил: «на щеке». Заметим, кстати, что по утверждению П. А. Висковатого, супругу В. А. Лопухиной Н. Ф. Бахметеву казалось, что все, читавшие «Княжну Мери», узнавали в образе Веры и ее мужа чету Бахметевых<sup>16</sup>.

Вера, как и Печорин, окружена некоторой таинственностью, мы ничего не знаем о ее прошлой жизни. И все же у нее, как и у Печорина, есть своя «предыстория», у него — «петербургская», у нее — начала их знакомства. О «петербургской истории» Печорина мы узнаем из его дневниковой записи о рассказе княгини, переданном Вернером. Ничего более конкретного, чем то, что «история наделала много шума», а княгиня, по-видимому, добавила «к светским сплетням свои замечания» (6, 271), извлечь из слов Вернера не представляется возможным.

В таком же ключе *метавоспоминания* Печорин заносит в дневник запись о том, как в доме Лиговских он рассказал гостям, изменив имена, «всю драматическую историю» их «знакомства и любви»: «Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги; — я в таком выгодном свете выставил ее поступки и характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной» (6, 300). В обоих случаях запись *рассказа о рассказе* добавляет штрихи к психологическому облику обоих персонажей, но не дает ни малейшего представления о том, что же происходило на самом деле. Для Лермонтова это принципиально важный прием.

Сходным образом создается и психологизированный портрет обоих персонажей. Так же, как Максим Максимыч *вводит* в роман Печорина, рисуя его портрет, доктор Вернер *вводит* Веру. Примечательно, что его больше всего поразили не «правильные черты лица» и не то, что она «очень хорошенькая», а исключительная «выразительность лица». Печорин отмечает в Вере «глубокие и спокойные» глаза, «милий» голос, и, что, по-видимому, наиболее значимо для него, постоянно окутывающий ее ореол грусти (скорбная поза, выражение грусти или глубокого отчаяния на лице, слезы). В структуре образа Веры существенное место занимает романтическая эстетизация грусти; окутывающая ее дымка печали в какой-то мере связана с непонятной, загадочной болезнью. Доктор Вернер, легко отличающий «мнимых больных» курорта, с первого взгляда отмечает «чахоточный цвет» лица Веры: «... она, кажется, очень больна». Такого же мнения и Печорин. Для него важно, что она никогда не говорит о своей болезни и не жалуется на нездоровье — знак силы души. Только один раз, надеясь убедить Печорина не стремиться менять харак-

тер их отношений, Вера говорит о предчувствии своей скорой смерти. Примечательно, что Печорину, ищущему название для болезни, в голову приходит лишь французское обозначение "fièvre lente": "...болезнь не русская вовсе, и ей на нашем языке нет названия» (6, 280). Это реминисценция из «Тридцатилетней женщины» Бальзака, где о болезни Жюли д'Эглемон сказано схожим образом: «Она была поражена тем недугом, зачастую смертельным <...> для наименования которого у нас еще не появилось слова»<sup>17</sup>. Сама Жюли употребляет слово "fièvre". В романе Бальзака эта болезнь, медленное угасание от душевной тоски, приводит глубоко несчастную в замужестве Жюли на грань смерти. Эстетизация грусти, уныния, тоски — лейтмотив «Тридцатилетней женщины». Бальзак подчеркивает притягательную силу грусти: «Нередко встречаются мужчины, которых глубоко трогает страдальческий вид женщины, им кажется, что печаль — порука постоянства в любви»<sup>18</sup>.

Облик печали, по Бальзаку, — важный знак, по которому «узнают» друг друга близкие души: «Уныние и печаль — самые красноречивые толкователи любви и передаются от одного страждущего к другому с невероятной быстротой. У страдальцев развито какое-то внутреннее зрение, они полно и верно читают мысли друг друга»<sup>19</sup>.

Эстетизация страдания важна для поэтики «Княжны Мери». Роман «Тридцатилетняя женщина», на наш взгляд, из всех произведений Бальзака наиболее значителен для Лермонтова. Косвенное подтверждение тому — вторая реминисценция из этого романа в «Герое нашего времени», сравнение Печорина, сидящего на скамье, с тем, «как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка» (6, 243)<sup>20</sup>.

Другая эмоциональная доминанта в восприятии Печориним Веры — абсолютное убеждение в ее искренности. В его представлении все водяное общество — своеобразный театр. Каждую сцену он воспринимает как бы в театральном ракурсе (авансцена, задник, реквизит, антураж). Он убежден, что здесь каждый играет свою роль, а вовсе не один Грушницкий, драпирующийся в романтические одежды. Играет он сам, о чем постоянно свидетельствует в дневнике, играет «щиника» доктор Вернер, способный плакать над умирающим солдатом, играет Мери, принимающая «равнодушный и строгий вид» в момент счастья, играет драгунский капитан, произнося трагическую фразу, «едва удерживаясь от смеха», играют свою роль мамыши девиц на выданье. Не играет одна Вера. Ее реакции он всегда воспринимает как искренние, спонтанные, естественные. Не привыкший верить словам, всегда стремящийся уловить их скрытый смысл, Вере Печорин доверяет полностью; поэтому он не позволит себе ни малейшей насмешки над ее мужем, поймет ее ревность, и главное, никогда не усомнится в силе ее чувства.

При всей самостоятельности образа Веры все же его главное предназначение в структуре романа — функциональное, он *высвечивает* личность Печорина. Любовь к Вере, так же, как и отношение к природе, раскрывают героя с новой стороны, внутренне обогащают его, он предстает перед нами гораздо более глубокой и значительной

личностью, чем мог бы показаться на первый взгляд. Столь характерный для Лермонтова *экзамен любовью* раскрывает в натуре Печорина все самое лучшее: способность к глубокому переживанию, живоно движению души, чуткость и тонкость чувства. Хотя и в любви он остается верен себе, все же в отношениях с Верой свойственные ему эгоцентризм и сухость души проявляются в наименьшей степени. Он сам как бы в постоянном изумлении перед неожиданным воздействием на него этой встречи: «... Сердце мое болезненно жалось <...> О, как я обрадовался этому чувству! Уж не молодость ли со своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять...» (6, 280). И уж совсем он не мог за собой подозревать способности к такому порыву страсти, который овладел им после получения ее прощального письма: «... ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния! При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, — дороже жизни, чести, счастья!» (6, 332).

Неистовая скачка в Пятигорск — это и, казалось бы, невозможный для него по силе чувства порыв любви, и осознание своей вины (она погубила себя ради него). В этом порыве — что-то первозданное, от дикой природы, но и — изысканно рыцарственное — от цивилизации: он мчится получить прощальный взгляд и последнеежатие руки.

Прекрасное прощальное письмо Веры, «каждое слово» которого «неизгладимо врезалось» в его память, занимает в структуре романа особое место: это одновременно кульминация, развязка и финал их истории и в то же время — заключительный штрих к психологическому портрету Веры. Письмо, которое она сама называет «исповедью», проливающее ретроспективно свет на все ее поведение и поступки, неизмеримо обогащает в наших глазах Веру, делает ее значительнее и крупнее. И она способна к той высокой рефлексии, когда, по словам Печорина, «душа, страдая <...> дает во всем себе строгий отчет» (6, 295). Редкое по искренности и эмоциональному накалу исповедальное письмо — своеобразный аналог дневнику Печорина, при всей разнице в масштабе и значении, вместе они составляют как бы один текст, в котором сфокусировано взаимное отражение в мирах друг друга.

Значимость письма в структуре романа определяется его интеллектуализмом (Лермонтов отдал Вере многие свои мысли) и особенностью поэтики: оно представляет собой как бы сгусток мотивов ранней лирики. Мотив «взрастания» любви в ткань души, сердце — жертвенник, сгоревший от огня чувства: «моя любовь срослась с душой моей: она потемнела, но не угасла» («Ночевала тучка золотая...»), «1830 год. Июля 15-го»). Мотив «волшебства» голоса в письме обыгран и в метафорическом смысле: голос страсти — «мое слабое сердце покорилось снова знакомому голосу», и в прямом: «... в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая» («Демон»), «Она поет и звуки тают...», «Слышу ли голос твой...», «Звуки и взор»). Мотив «очарования» взгляда — «ничей взор не обещает столько блаженства» («Демон»), «К...», «Н. Ф. И...вой», «К. С.»). Очень важным для лирики и прозы Лермонтова мотив «памяти»: «... я ни-

когда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища...» («Я не люблю тебя...», «Песня», «Стансы»). В письме эти мотивы отданы *женскому голосу*, в отличие от лирики, где они звучали в исполнении *мужского, женский* оставался безгласен. Столь важный для Лермонтова мотив «демонизма» также отдан здесь Вере: «... в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное...». Ей Лермонтов отдал мысль и о фатальной связи «демонизма» с «несчастливостью»: «... никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном».

Письмо композиционно распадается на две части, из которых первая — аналитическая, а вторая — объяснение причины внезапного отъезда Веры. С предельным лаконизмом обрисована здесь ситуация *скандала*, столь важная впоследствии для Достоевского, когда герои не помнят, что делали, что говорили, и *проговариваются* в самом секретном: «... я не знаю, что он мне говорил, не помню, что я ему отвечала <...> верно, я ему сказала, что я тебя люблю». Здесь обрисовано в то время мало изученное в психиатрии и еще редко исследуемое в литературе состояние «полуаффекта», то что Стендаль называл «*demifolie*» («полубезумие»), описав ощущения Жюльена Сореля в момент выстрела в г-жу де Реналь. Как уже отмечалось, связи романа с «Красным и черным» вообще глубоки и разнообразны, в частности, исповедальное письмо Веры живо перекликается со словами г-жи де Реналь, обращенными к Жюльену в канун казни: «Стоит мне тебя увидеть, как всякое чувство долга исчезает, я вся обращаюсь в одну любовь <...> У меня к тебе такое чувство, какое я должна питать к одному только богу, — это уважение, любовь, покорность, все вместе...»<sup>21</sup>.

Выше уже отмечалось, что письмо Веры — своеобразный аналог рефлексии Печорина. Одновременно оно, видимо, ориентировано и на самораскрытие пушкинской Татьяны (письмо Онегину, заключительное объяснение)<sup>22</sup>, так же как и в целом «Герой нашего времени»<sup>23</sup>.

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов Соч.: В 6 т. М.; Л, 1955. Т. 5. С. 317. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи в круглых скобках с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> В монографиях Л. Я. Гинзбург, У. Р. Фохта, Б. Т. Удодова, Е. Н. Михайловой Вере посвящено несколько строк. В книге «Joe Andrew. Women in Russian literature». 1780 — 1836 (1988) автор рассматривает образ Веры как малоинтересный и банальный.

<sup>3</sup> См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. Статьи: «Автобиографизм» и «Лопухина В. А.». В дальнейшем: Лермонтовская энциклопедия.

<sup>4</sup> Москвитянин. 1841. Ч. 1. С. 25.

<sup>5</sup> О значении для Пушкина романа Стендаля «Красное и черное» см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980; Её же. Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. С. 200 — 224. Её же: Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. Таллинн, 1980.

<sup>6</sup> Balzac H. Physiologie du mariage. Bruxelles, 1834. P. 19.

<sup>7</sup> См.: Моруа А. Прометей или жизнь Бальзака. М., 1983. С. 172.

<sup>8</sup> Бальзак Оноре. Собр. соч.: В 15 т. М., 1952. Т. 2. С. 132. В дальнейшем: Бальзак.

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937 — 1959. Т. 2. С. 121. В дальнейшем: Пушкин.

<sup>10</sup> Пушкин Т. 8. С. 4.

<sup>11</sup> См.: Вольперт Л. И. Лермонтов и Стендаль («Княгиня Лиговская» и «Красное и черное») // Михаил Лермонтов. 1814 — 1898. / под ред. Е. Эткинда. Нортфильд, Вермонт, 1992. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. III). С. 131 — 146.

<sup>12</sup> Стендаль. Красное и черное. Л., 1941. С. 117. Перевод Г. П. Блока. В дальнейшем: Стендаль.

<sup>13</sup> Стендаль. С. 116.

<sup>14</sup> Стендаль. С. 116.

<sup>15</sup> Цит. по: Лермонтовская энциклопедия. С. 265.

<sup>16</sup> Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество // Лермонтов М. Ю. Собр. соч. М., 1891. Т. 6. С. 30.

<sup>17</sup> Бальзак. С. 87.

<sup>18</sup> Бальзак. С. 68.

<sup>19</sup> Бальзак. С. 94.

<sup>20</sup> У Бальзака: «Маркиза опиралась на подлокотники кресла, и вся ее фигура... и то, как утомленно склонялся в кресле ее стан, гибкий, и изящный и словно надломленный...» (Бальзак. Т. 2. С. 139). О Печорине: «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; <...> он сидел как сидит Бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» (6, 243).

<sup>21</sup> Стендаль. С. 481. На сходство мотивов письма Веры и ранней лирики Лермонтова обратил мое внимание Р. Г. Лейбов, которому мне бы хотелось выразить благодарность.

<sup>22</sup> Мотив «малинового берета» в «Евгении Онегине» и «Княгине Лиговской» был затронут мной в докладе «Княгиня Лиговская» и «Красное и черное», сделанном в июне 1989 года на юбилейном симпозиуме «Михаил Лермонтов» в Норвичском университете, США (Михаил Лермонтов. С. 138). Этому мотиву посвящена также статья И. С. Чисовой «Кто там в малиновом берете...?» в «Княгине Лиговской» // Русская речь. 1989. № 5. С. 12 — 16.

<sup>23</sup> Цит. по: Бычков С. М. Л. Н. Толстой. М., 1954. С. 252.