

## ФОКУС КАК ЭЛЕМЕНТ ИНТРИГИ

1

Поливалентное романное повествование развивается в границах от подтверждения правдоподобия (референтного плана) до демонстрации условности, литературности событий. По мысли М. Риффатера «в романе всегда есть знаки, чья функция напомнить читателю, что излагаемая история плод воображения»<sup>1</sup>.

Данная работа посвящена персонажу, изначально обладающему семантической связью с иллюзорным, – фокуснику. Еще Платон указывал, что фокусник является ложным демиургом, творящим лишь «призрачные подобию»<sup>2</sup>. Диапазон фокусников в русской литературе разнообразен. В связи с нашей темой необходимо обратить внимание на часто повторяющийся в различных произведениях сюжетный ход: появление фокусника рано или поздно влечет за собой исчезновение героев. От пушкинского – «А царица вдруг пропала, / будто вовсе не бывало», до набоковского – «Но никакого Александра Ивановича не было».

В поисках прототипических для русского романа XX в. вариантов мы попытались проанализировать сходную сюжетную конструкцию в «Княжне Мери» М.Ю. Лермонтова. Имеются в виду три эпизода, связанные между собой темой исчезновения. Во-первых, представление фокусника Апфельбаума: «Грушницкий сидел в первом ряду с лорнетом. Фокусник обращался к нему всякий раз, как ему нужен был носовой платок, часы, кольцо и прочее»<sup>3</sup>. Во-вторых, – «представление» Печорина: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва». В-третьих, – «погоня» за Верой, ко-

торая приводит к изменению состояния героя: «...вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым».

В комментариях к роману В. Мануйлова описываются фокусы настоящего Апфельбаума – прототипа лермонтовского персонажа<sup>4</sup>. Все они связаны с перемещениями предметов и оптическими иллюзиями. Характерно, что один из фокусов заключался в пространственном перемещении часов зрителей, которые исчезали в момент выстрела из пистолета в «кабаллистическую с числами доску». Можно предположить, что вещи Грушницкого, позаимствованные Апфельбаумом, по метонимическому принципу симпатической магии, исчезают, предваряя окончательное исчезновение их хозяина. Так «прочее» посредством пороха превращается в «прах».

Конечно, в фабульном плане появление в тексте Апфельбаума служит лишь предлогом для организации свидания Печорина и Веры. Однако то, что в эпизоде «представления», как и в эпизоде «дуэли» воздействию манипуляторов подвергается именно Грушницкий, позволяет думать о значимом параллелизме Печорина и фокусника и, следовательно, маркировании фигуры фокусника как знака, имеющего отношение к авторской характеристике центрального героя.

Параллелизм подчеркнут и синхронностью действий героев (представление – любовное свидание). И Печорин, и Апфельбаум – центры внимания (ср. эпизод, в котором Печорин отвлекает внимание поклонников Мери, разыгрывая целый спектакль). В данном случае фокусник замещает героя, ведь только пока все смотрят на фокусника (не случайно значение глагола «фокусировать» связано со зрением) никто, даже заговорщики, не видит Печорина, но когда представление закончено – о Печорине вспоминают (сразу же появляется сцена погони за героем).

Все исследователи романа «Герой нашего времени» обращали внимание на стремление Печорина режиссировать события. Так, по словам К.В. Мочульского, «Печорин – опытный режиссер театра жизни»<sup>5</sup>. Если

учесть, что повествование «Княжны Мери» ведется в форме дневника, то обнаружится двойная режиссура – и жизненная, и авторская. Отсюда тяготение сюжетных ситуаций к условным моментам. Печорин слишком часто подсматривает, подслушивает, всегда оказывается на месте в нужный момент. С.В. Савинков пишет: «Пространство “Княжны Мери” имеет подчеркнуто бутафорско-декоративные очертания, а разворачивающиеся на ее сцене события подобны театральному представлению»<sup>6</sup>.

Зачем же в тексте появляется еще и фокусник как очевидный маркер манипулятивности, если читатель и так без труда обнаруживает манипулятивные претензии главного героя? Налицо избыток информации, который можно истолковать как прием переключения истории в дискурсивный, автореферентный план. Фигура фокусника уводит читательское внимание от кругозора героя-повествователя к кругозору автора, поскольку акцентирует нарративную конвенциональность. Читатель фокусируется не на самой интриге, а на обозначении условности, что особенно важно в тексте с повествованием от первого лица, где доступ к авторской интенции затруднен, проявляется лишь в знаках, фиксирующих разницу кругозоров.

Фокусник однозначно прочитывается любым реципиентом, можно сказать, что перед нами визуализация коммуникативного сигнала, в котором символическое подменяется иконическим. В знаке «фокус» фиксируется и ожидание чуда, и момент обмана, поскольку чудо лишь иллюзия, которую зритель не может разгадать, лишь «технический» трюк.

Не случайно эта же стратегия подмены чуда «техникой» прослеживается в поведении главного героя. Именно в «Княжне Мери» Печорин декларирует как свои обманутые ожидания («все читали на моем лице признаки дурных свойств...»), так и свои способности манипулятора. Раз в мире нет чудесного, истинного, то ложным, иллюзорным манипулировать легко: «узнав хорошо свет и пружины общества (*то есть обнаружив сделанность мира*, - Г.Ж.), я стал искусен в науке жизни». Печорин, применяя

особую технику, даже готов повторить «трюк» Архимеда: «О самолюбие, ты рычаг, которым Архимед хотел приподнять земной шар!». В этом смысле фокусник, обладающий не магией, но мастерством, выглядит его пародийным двойником, обнаруживающим, что, вместо декларируемого чудесного знания и тайной власти, герой наделен лишь способностями обманщика.

Апфельбаум характеризуется в афише следующим образом: «Удивительный фокусник акробат, химик и оптик». Известно, что Печорин не может быть однозначно интерпретирован ни через один из мифологических кодов, отсылки к которым присутствуют в его медитациях. Герою не удается стать ни «Мефистофелем», с которым он сравнивает себя в скрытом виде, заявляя: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души!», ни магом, знающим истину. Поэтому можно сказать, что Печорин оказывается в большей степени «акробатом» и «оптиком».

В тексте есть и акробатические упражнения: «...я отворил окно и, связав две шали, спустился с верхнего балкона», и частые описания любимого оптического «фокуса» Печорина – неожиданного появления в разных местах: «через минуту я был уже в своей комнате», «уж бог знает откуда он явился, только не из окна, потому что окно не отворилось», «в эту минуту он поднял глаза... я стоял в дверях против него».

Претензия на «волшебные» способности представлены в речевых самохарактеристиках героя: «Я никогда не открываю своих тайн, а ужасно люблю, чтобы их отгадывали», «влияние сильного организма», «я был необходимое лицо пятого акта». Научная сторона воздействия на других также подчеркнута в тексте. Конечно, Печорин – не химик, как Апфельбаум, но упоминает «магнетическое влияние», «электрическую искру», пробежавшую из его руки в руку Мери.

Особенно явно самомнение героя проявляется в намерении представить себя наделенным сверхзрением. Не случайно в тексте много оптических приборов. Кроме лорнетов, которые упоминаются шесть раз, есть еще телескоп, а дно реки сравнивается с калейдоскопом. Конечно, сам кавказский топос предполагает любование природой, разглядывание. Все персонажи пытаются приблизить с помощью оптики сотворенную творцом природу («вид с трех сторон у меня чудесный»), но применение приборов делает чудо всего лишь объектом, декорацией.

Печорин постоянно описывает себя видящим больше, чем другие, но слишком частый повтор обнаруживает авторское профанирование традиционных метафор сверхзнания. Печорин не только сравнивает себя и Вернера с римскими авгурами, но и постоянно фиксирует свою способность проникать взглядом через покровы. Так в медитации Печорина о женщинах читаем: «я... стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает». По мнению М. Ямпольского, метафоры покрывала связаны в литературе романтизма с аллегорией истины как Изиды<sup>7</sup>. Традиционен и аллегорический ряд: Изида – истина – солнце и покров – облака.

Не случайно появление волшебного покрывала, солнца, дымовой завесы и в «Княжне Мери». Так в дневниковой записи Печорина от 12 июня встречается интересное описание заката солнца: «многочисленная кавалькальда отправилась посмотреть на закат солнца сквозь каменное окошко». Такой способ «вглядывания» – смотреть на солнце сквозь каменное кольцо – объясним желанием видеть только солнце-истину, ограниченную от всего остального. Важна также возможность встретить в этот момент и ответный взгляд – именно здесь «заходящее солнце бросает на мир свой последний пламенный взгляд». Вглядывание в истину-солнце по принципу коллективности, то есть задействованности всего водяного общества, соотносится и с представлением – обманом Апфельбаума.

Диалектика встречи глаза и солнца акцентируется и в описании «бархатных» глаз Мери: «нижние и верхние ресницы так длинны, что лучи солнца не отражаются в ее зрачках». Характерна замена – вместо глубины глаза и проникающего взгляда – поверхность. И если чужие проникающие взгляды раздражают Печорина (по его утверждению, только Вера проникла в его тайну), то глаза Мери «гладят». В то же время, такие глаза – вызов Печорину (мотивация любовной интриги), поскольку, как и покров Изиды, – непроницаемы.

В роли покрова в тексте выступают не только глаза, но и дым, туман: «как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль», «я ... всматривался в туманную даль». В ситуациях же, когда дым рассеивается, Печорин оказывается без власти и знаний, подобно разоблаченному фокуснику. Так, после отъезда Веры он отмечает: «вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым».

Поэтому в тексте разворачивается парадоксальный оптический код: герой пытается увидеть все («Я подкрался к окну, неплотно притворенный ставень позволил мне видеть»), «...занавес был не совсем задернут, и я мог бросить любопытный взгляд», «утром... навожу лорнет на ее балкон», «сквозь листья его я мог видеть все»), но не выносит чужих взглядов («и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся», «вновь составившаяся шайка, вооруженная лорнетами, приняла... грозный вид», «пренесносная девчонка... посмотрела на меня в лорнет»). Можно сказать, что чужие взгляды пугают Печорина так же, как попытки Грушницкого сделать его объектом мистификации («ваша мистификация вам не удастся, мы поменяемся ролями»). Ускользание от чужого взгляда воспринимается как счастье и равносильно ускользанию от чужой власти («я невольно улыбнулся, к счастью начинало смеркаться», «я внутренне хохотал и даже раза два улыбнулся, но он к счастью этого не заметил»).

Мастерство фокусника и связано с отвлечением внимания, взглядов зрителей.

Тем не менее, дважды в тексте указано на подвластность Печорина, который обычно сам имел над всеми «непобедимую власть». В обоих случаях он поддается «магии» слова. Во-первых, боится слова «жениться»: «надо мною слово жениться имеет какую-то волшебную власть... мое сердце превращается в камень». Подобное воздействие слова «жениться» объясняется предсказанием некой старухи-гадалки о смерти от злой жены. Важно, что читатель к этому моменту повествования уже знает, что предсказание не сбудется. Профанация печоринского страха осуществлена и путем композиционной состыковки магии и фокуса. Запись от 14 июня заканчивается так: «между тем, что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется...», а запись 15 июня начинается следующим образом: «Вчера приехал сюда фокусник Апфельбаум». Появление фокусника здесь маркирует ложность знания Печорина о своей смерти. Можно сказать, что Печорин совершает манипуляцию над самим собой, попадая в ловушку объектного, «авторского», «завершающего» отношения не только к другим, но и к себе самому («Во мне два человека: один живет... другой мыслит и судит его»).

Во-вторых, власть чужого слова над героем подчеркнута описанием воздействия на него В. Скотта: «я... забылся, увлеченный волшебным вымыслом». Печорин подвластен «волшебству» подлинного автора. Стремление относиться к другим как к объектам своей воли разоблачается бессилием перед лицом чужого, авторского слова.

Известно, что Печорин боится оказаться не только героем-копией («В ее воображении вы сделались героем романа в новом вкусе»), но и автором-подражателем («Уж не назначен ли я... в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, – или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”?»). На это указывает и раздражающая героя «вторичность» Грушницкого, цель которого – «сделаться

героем романа». Неподлинность слова «нашего времени» повествователь демонстрирует идентичным описанием этикетных фраз героев-антагонистов. Грушницкий – «на все случаи жизни имеет готовые пышные фразы», Печорин – «сказал ей одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай».

В то же время профанирующий потенциал фокусника обращен не только на некомпетентность героя (взгляд его так и не может проникнуть в «туманную даль»), но и на авторскую стратегию вообще. (Поэтому в русской литературе фокусники часто оказываются двойниками героев-писателей, либо авторскими альтер-эго). Фокусник – автор, потерявший связь с традиционной «магической силой» слова, он чувствует невозможность гармоничного повествования в драматическом мире современности. По мысли С.В. Савинкова, «в “наше время” утратившую смысловую со-держательность реальность заместили пустые знаки»<sup>8</sup>.

Лишь гармоничное сочетание эйдоса и текстопорождения приводит к сюжетному совпадению чуда и фокуса. Так, в «Египетских ночах» А.С. Пушкина трюк импровизатора оборачивается истинным чудом творческого акта: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога». В мире лермонтовского романа актуализируется идея неподлинности жизни, возникает ощущение, что вместо истинного творчества остается лишь трюк. Для того, чтобы рефлексия дисгармонии не убила поэзию, и возникает отстранение от нее, путем персонификации страха потерять магическую силу творца. Авторефлексия оказывается переадресованной нерефлексирующему персонажу-фокуснику.

## 2

Коммуникативная значимость комплекса деталей, связанных с фокусником, проявляется в опыте современных прочтений Лермонтова. Так, в двух известных ремейках «Героя нашего времени» – повести А. Левкина «Княжна Мери» и пьесе Н. Садур «Памяти Печорина» – эмблематика фо-

кусника развернута, становится не второстепенной, как в исходном тексте, а основной.

В рассматриваемых вариантах работа с текстом-прототипом не ограничивается постмодернистским коллажем. Интрига «Княжны Мери», коллизии воспроизводятся почти целиком. Происходит своеобразная интерференция своего и чужого дискурса, чужой текст становится формой своего. Показателем индивидуализированной интерпретации текста-прототипа оказывается нестандартный набор воспроизводимых цитат, их неожиданное изменение, «сдвиг» (в случае Левкина), либо нарочитое сгущение, перевод из речи повествователя в речь героев (в случае Садур). Так, у Левкина читаем: «Вид с трех сторон у меня чудесный... На запад пятиглавый Бешту синее..., на севере поднимается Машук... На восток – смотреть веселее: внизу подо мною пестреет новенький городок... На юг, чуть к востоку – лежит Шамбала, невидимая отсюда»<sup>9</sup>. В знакомом тексте (Левкин сохраняет даже дневниковую разбивку текста, сохраняет даты) читатель неожиданно встречает незнакомые фамилии – Невкин, Клубницкий, принцип сдвига проявляется еще и в том, что в дословно воспроизводимые цитаты вкрадывается новый элемент. В данном случае – Шамбала, радикально меняющая пространственно-временную развертку пейзажа. Оккультно-магическая символика близка современному автору, но при этом сохраняется важная для Лермонтова оппозиция видимого – невидимого.

У Н. Садур имена героев те же, что у Лермонтова, и цитаты, и события вроде бы знакомы читателю, но налицо абсурдное сгущение, контаминация цитат, героев и событий. Так, за время одной первой картины первого действия герои успевают «рассказать» (в подчеркнуто сниженном варианте) всю интригу – и знакомство с Мери, и ее характеристику, и разговоры с Вернером, и пари с Грушницким. К тому же все главные персонажи почти синхронно появляются в пространстве. Первая ремарка: «Офицер-

ская спальня. Печорин, Грушницкий, позже Вернер, Вера, офицеры. Грушницкий перед зеркалом. Печорин на кровати. Периодически забегают офицеры что-нибудь взять из своей тумбочки»<sup>10</sup>. Среди мелькания знакомых тем и персонажей, однако, появляются странные эпизоды. Так в картине третьей: «В стене, обвитой виноградом, рушится проем. В проеме пламя. В пламени Вера. Напротив Печорин... Вера. Я вижу тебя словно бы в мареве, в пламени. Все мне кажется, что вот-вот ты растаешь печальной дымкой... Печорин. Страсть, Вера, – не что иное, как идеи при первом своем развитии. Они, юность сердца, и глупец тот, кто думает всю жизнь ими волноваться... Вера. Печорин. Я знаю, как ты несчастлив. О, я слишком хорошо знаю, как затаил ты свою печаль, Печорин. Ах, как звучит твое имя, в сердце каждой женщины ты отзываешься смутной мимолетной тревогой...». Несмотря на принципы театра абсурда, сохраняется тема непреодолимой границы между людьми, заявленная и в тексте Лермонтова через повтор деталей, связанных с дымом и туманом.

При этом в «Герое нашего времени» обнаруживаются смысловые блоки, которые в других интерпретациях были бы периферийными, но именно они распространяются, разворачиваются. Текст Лермонтова служит своеобразным камертоном для проверки современной реальности. Поэтому название «Памяти Печорина» может быть истолковано и как посвящение умершему, и как его оживление памятью.

Проследим моменты, наиболее явно обнаруживающие диалог современных авторов с текстом Лермонтова.

То, что переписывается именно «Княжна Мери», на наш взгляд, не случайно. Сама форма дневника Печорина указывает на проблемы соотношения автора и нарратора, своего и чужого, изображенного и изображаемого «я», которые наиболее полно рефлексированы в эпоху постмодернистской «гибели автора».

Поэтому особенно ярко в текстах преобразуются моменты, связанные с принципом двойственности, – конфликтом ипостасей Печорина, т.е. дуэли с двойником-антиподом Грушницким, размежеванием возможной и действительной судьбы (предпочтение свободы и одиночества счастливой любви и браку).

Дуэль Невкина и Клубницкого встраивается в ряд сдвигов, привносящих в «Княжну Мери» элементы современности, самым главным из которых является круг мотивов, связанных с психотропно-окультурными практиками. Клубницкий принимает ЛСД, вступает в масонскую ложу, Невкин является представителем петербургской школы колдунов. В тексте легко увидеть пародированные цитаты и из произведений А. Секацкого, Кастанеды, Грофа. Повествователь рассуждает о либидо степных помещиков и о перинатальной матрице, оказавшей воздействие на его антагониста. Логичным выглядит и трансформация дуэли в поединок магов, результатом которого становится не убийство, а излечение Клубницкого, после которого он делается нормальным, обычным человеком.

В связи с выбранным ракурсом, в тексте Левкина разворачиваются те моменты лермонтовского текста, которые могут быть интерпретированы как знаки мистики и магии. Продлеваются эпизоды с фокусником, разворачиваются метафоры волшебного покрывала, распространяется тема манипулятивных способностей Печорина (Невкин действительно наделен магической властью). Но наибольшему развитию подвергается оптический код лермонтовского текста. Рассмотрение Провала, просмотр заката солнца через скалу-кольцо, фиксация описаний глаз и взглядов, дихотомия поверхностного взгляда Мери (ее глаза гладят) и проникающего взгляда Печорина, соотношение оптических иллюзий фокусника и исчезновения персонажей, – все это оказывается не просто цитатами из Лермонтова. За счет распространения, неоднократного рефлексирования (дуэль с оптическими двойниками, описания иллюзий, галлюцинаций, зрелищ), оптиче-

ский код приобретает функции текстообразующего элемента, указывающего на скрытую логику дискурса.

Закономерным становится то, что Невкин и ощущает себя продолжателем мага-вампира Печорина (он называет его «мой предшественник»), и делает попытку освободиться от власти стереотипной роли. Так, вместо осуществления власти над Мери, Невкин освобождает ее сознание с помощью «калейдоскопа реки»: «просто посмотри на воду, а та уж и сама утащит». Характерно, что в финале рассказа Невкин и Мери названы свободными «существами, которым друг от друга ничего не надо», людьми, которых нет и которые поэтому продолжают вместе гулять по Петербургу.

Важное для автора освобождение Невкина от роли Печорина, выражающееся в замене убийства лечением, страсти – свободой, смерти Печорина – писательской деятельностью Невкина, отражается и в изменении оптического кода. В лермонтовском тексте взгляд «внутрь» своего сознания описывается с помощью внешнего пространства. В финале «Княжны Мери» у Лермонтова появляется описание Печорина как матроса разбойничьего брига. Здесь значимо метафорическое продление взгляда героя по горизонтали в «туманную даль» до самого горизонта, не соответствующее прозрению истины (вертикали), скрытой от Печорина, но оставляющее надежду на появление парусника на горизонте.

У Левкина взгляд героя уже не находит соответствий внутреннего состояния и внешнего мира (вместо взгляда-брига появляется взгляд на «что-то радужное, сияющее гранями», а вместо рассматривания через лорнет нужно «настроиться на частоту мозга и начать сканировать»). Идеальный мир не служит больше основой смыслообразования. Герой понимает иллюзорность своей личности, которая описывается как «пустая пустота», и иллюзорность мира, где можно развлекаться, «убирая с неба кучевые облачка», то есть изменяя декорации, оставленные Лермонтовым (ср. обилие облаков в кавказском пейзаже «Княжны Мери»). В такой реальности под-

линностью обладают только невидимое (Шамбала) и фокусы: фокусник «поднимает в воздух девушек, которые и сами прекрасно летали, запугивает людей до смерти тем, что те и так до смерти боятся». В то же время из иллюзии легче ускользнуть, поэтому Невкин заявляет: «Все окончилось хорошо: все живы. И те, что уже умерли, конечно, тоже... А эта история повторится с кем-нибудь еще».

Н. Садур не менее радикально трансформирует и дуэль, и отношения героя с женщинами. Печоринский страх смерти от злой жены буквализован: Мери и Вера собираются убить героя. Как бы отвечая на знаменитый пассаж Печорина о женской логике, героини, взяв в руки оружие, превращаются в мужчин:

«Мери. Бонжур, капитан. Все ли у вас готово?

Вера. Я привез с собой две пары: одна Кухенрейтера, другая Лепажка...»

Для Н. Садур замена мужской власти над женщинами властью женщин над мужчиной значима, т.к. совпадает с центральной феминистской темой ее творчества. Поэтому в пьесе усилены и вампирическо-демонические коннотации Печорина. Если у Лермонтова они периферийны, то у Садур становятся центральными: поцелуи Печорина – укусы, ночью он увлекает женщин под плащ фокусника, он уносит их на вершину горы, убить его можно в полнолуние и т.д.

Однако и разрушение мужской власти выражается столь же очевидно. Если в романе Лермонтова есть только слабый намек на андрогинность Печорина – он сравнен с тридцатилетней кокеткой, то Печорин в финале пьесы Садур становится похожим на Тамару. Сходство обнаруживается в «рифмующихся» сценах – представлении фокусника и дуэли. В сцене с фокусником Печорин занимает место Демона, а Мери и Вера – объект его манипуляций, в сцене дуэли Печорин представлен как пассивный персонаж, в него стреляют женщины.

Еще один важный смысловой сдвиг, который встречается и в других текстах Н. Садур, состоит в регрессе человека и мира к изначальному состоянию. В начале пьесы Печорин над пропастью заворачивается в шкуру и чувствует себя младенцем в утробе, в сцене дуэли Капитан «ревет и прыгает по камням как пращур», а Печорина, который должен сорваться в бездну, уносит «древняя птица», похожая на птеродактиля. Здесь можно увидеть оригинальное продолжение темы лермонтовского текста, в котором мысли о гибели-рождении связаны с горным пейзажем (имеется в виду мысль повествователя на вершине горы: «удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять»).

Садур интересно «прочитывает» и лермонтовский отказ идентифицироваться со своим героем, который проявился во введении в нарративную структуру рассказчиков-медиаторов. В ее пьесе эпизоды, связанные с повествователем-редактором записок Печорина, приписаны самому Печорину. Он пьет чай с Максим Маскимычем, он посещает Гуд Гору. В Эпilogue повторяется начало пьесы, Печорин оказывается на тропе, ведущей вверх, к Максиму Максимовичу, на Эльборус. Это указывает на освобождение Печорина как героя, превращение его в повествователя, вневременного миру водяного общества. «Тропа. По ней бредет Печорин... Внизу, в бездне “водяное общество”».

Такая трансформация подготовлена оптическим кодом пьесы. Садур выбирает из текста-прототипа те же визуальные метафоры, что и Левкин, но акцентирует их совершенно по-другому. Тучи Лермонтова у Садур становятся грозowymi, разделяющими небо и землю. Пространство водяного общества, живущего в постоянном тумане, дыме, чаде, выхлопах сероводорода, напрямую ассоциируется с пространством загробного существования, а персонажи постепенно превращаются в воду и пар. Последняя фраза

пьесы принадлежит Максиму Максимовичу и характеризует метель: «Ишь, милая, заметелила как, будто и не Кавказ тебе тут, а степь, безбрежная русская степь. Всю, чай бездну засыпала, каждую ранку остудила. Мети милая, мети родимая, веселей!». «Рассеявшийся дым» и «легкий прах», который вился столбом в сцене дуэли у Лермонтова, у Садур превращается в космическую метель, обновляющую мир.

Туман, дым, вьюга маркируют аберрацию зрения, слепоту, иллюзорность мира. Но у Садур оптика направлена не вовнутрь пустого сознания, как у Левкина, а на поиски вертикали. Не случайно все персонажи постоянно смотрят в телескоп на Эльборус. Грушницкий идет к Мери, чтобы «наладить телескоп», Печорин и Грушницкий играют с лорнетами, глядя друг на друга. В Эпilogue читаем: «Все живы, все танцуют, смотрят в телескоп на Эльборус», пытаюсь увидеть Печорина. Только читатель пьесы и возрожденный Печорин способны увидеть то, что недоступно другим персонажам. В последней ремарке происходит прорыв в вертикаль, туман отступает: «Вверху разгорается немыслимый бой света: снега, солнца и неба – это загорается Эльборус».

Ключ к объяснению того, как интерпретация связана с оптическими эффектами, находится в представлении фокусника: «...тайна фокуса в том, что их с вами не будет... они будут не с вами, а на вершине... Эльборуса... они лишь позволят вам усладить свои взоры эфемерной своей оболочкой. Итак, фокус–покус!. Откидывает левое крыло плаща, выскакивает Демон. Откидывает правое крыло плаща – выскакивает Тамара». Удаленные на высоту Эльборуса герои Лермонтова разглядываются с помощью оптического прибора. И только сила «волшебного плаща» фокусника может их приблизить и освободить от роли персонажей. Следовательно, интерпретация осознается как оптический феномен приближения чужого текста, а автор-фокусник действует вместо телескопа.

Таким образом, в современной литературе преобразование мотивов классического текста в автореферентные знаки становится способом «проговаривания» своих идей, восстановлением своего голоса в ситуации иллюзорного авторства.

---

<sup>1</sup> *Риффатер М.* Истина в диегезисе // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 5–22.

<sup>2</sup> Платон Софист // *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 344.

<sup>3</sup> Текст «Княжны Мери» здесь и далее цитируется по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.; Л., 1948. С. 7–152.

<sup>4</sup> *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1975. С. 233.

<sup>5</sup> *Мочульский К.В.* Великие русские писатели XIX в. СПб., 2001. С. 79.

<sup>6</sup> *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 221.

<sup>7</sup> *Ямпольский М.* Наблюдатель. М., 2000. С. 61.

<sup>8</sup> *Савинков С.В.* Указ. соч. С. 222.

<sup>9</sup> Повесть А. Левкина везде цитируется по изданию: *Левкин А.* Княжна Мери; Цыганский романс. СПб., 2000. С. 174–239.

<sup>10</sup> Текст пьесы Н. Садур здесь и далее приводится по изданию: *Садур Н.* Памяти Печорина; Вечная мерзлота. М., 2002. С. 218–254.