

*Виктория Валерьевна МАРКОВА —
старший преподаватель кафедры истории
и теории журналистики,
кандидат филологических наук*

УДК 882.09.

ПОЭТИКА БЕЗМОЛВИЯ В РОМАНЕ «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

АННОТАЦИЯ. В статье впервые системно анализируются значения безмолвия в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», исследуется роль безмолвия в создании универсального, метафизического плана произведения.

Firstly in this article the meaning of silence in the M.Y. Lermontov's novel «A hero of our time» is systematically analyzed, the role of silence in creation of universal, metaphysical novel's component is researched.

Не раз отмечалось, что все творчество Лермонтова объединено единой темой. Признание того факта, что Лермонтов первый осуществил переход от поэзии к прозе, повлияло и на интерпретацию жанровой природы лермонтовского сочинения. «Герой нашего времени» считается «первым произведением русской прозы, обладающим собственно романной структурой» [1]. В то же время синкретичность первых русских классических романов заставляет искать источники подобной жанровой «гибридности». Так, В. М. Маркович и А. И. Журавлева отмечают связь «Героя нашего времени» с лирикой Лермонтова, выделяют «сквозные» поэтические лейтмотивы, обеспечивающие единство романа: «Выражением внутренней связи «Героя нашего времени» с поэзией Лермонтова является повторение некоторых свойственных лермонтовской лирике словесно-смысловых мотивов, имеющих символическое значение. Повторение и варьирование мотивов моря, гор, звезд и звездного неба создает у читателя явное ощущение единства «Героя нашего времени», единства внефабульного и даже, так сказать, внелогического, но образно-символического, сопоставимого с единством лермонтовской лирики» [2]. С другой стороны, существует точка зрения, что «проникающей и цементирующей всю лермонтовскую книгу единой жанровой тенденцией становится «начало не эпическое или лирическое, но драматическое и драматургическое, восходящее к античной трагедии противоборства человека с судьбою»: «Итак, глубокое жанровое своеобразие «Героя нашего времени» состоит в том, что эпическое в нем не только глубоко и всесторонне драматизировано, но и формируется на драматургической основе. «Углубленье» в действительность «нашего времени» достигается через восприятие и отражение современности, как в драме, в ее *структурно-внутренней* сущности как свойственное этой современности своеобразие собственно *человеческих отношений*, взаимодействие людей и только их» [3]. Лирические лейтмотивы, таким образом, не только обеспечивают единство романа, но и, соединяясь с драматическим началом, обуславливают концентрическую композицию произведения.

В лирике Лермонтова можно выделить два предела, в границах которых развивается значение безмолвия. Первый связан с невозможностью коммуникации вследствие отпадения человека от основ божественного миропорядка (потеря рая и единства в самом себе и с другими). Второй — противоположный — возникает в ситуации, когда герой в силу разных обстоятельств способен на «общение без слов» с высшими силами и вписан в общую космическую гармонию. Фокусом всех возможных значений безмолвия у Лермонтова является поэма «Демон», в

которой в самом чистом виде явлен основной для лермонтовского творчества конфликт — бунт личности против мира. Изначальное райское состояние мира есть «выразительное и говорящее бытие... любовь и святость, начало, творящее мир, бесконечное и безмерное, по самому своему существованию неовнешняемое и выступающее не как объект, а как субъект («Бог»») [4]. В рамках такого миропорядка как единого Слова любое человеческое слово, хотя и не равно первоначальному, но соразмерно ему и услышано. Изгнание из сферы божественного миропорядка, из сферы божественного Слова («мир, волшебным словом замороженный») обрекает отпавшего на немоту («немой души его пустыню») и потерю коммуникативных связей с общим и целым («Мир для меня стал глух и нем»). Вынуждает к вечному скитальчеству («И в страхе я, взмахнув крылами, Помчался — но куда? зачем? Не знаю...») и попыткам вернуть утерянную гармонию («Хочу я с небом примириться»). Процесс отчуждения (как основной признак развития романтического героя), неразрывно связанный с потерей гармонии, в «Демоне» дан в крайних субстанциональных пределах: «В смысле всеобщности отрицания (или, если говорить в принятых нами категориях конфликта, всеобщности мотивов отчуждения) русский романтизм в лице Лермонтова достиг самой высокой точки» [5]. Естественно, что в романе, в силу его жанровой специфики, формальное введение в текст безмолвия (молчания/тишины) и его функции отличаются от их употребления в лирике и романтической поэме, однако смысловая наполненность знаков безмолвия в целом сохраняется.

Указания на молчание героев «рассеяно» автором по тексту (хотя достаточно нарочито с первых же страниц) и может быть интерпретировано лишь с условием взаимодействия и сложного переплетения существующих значений. Незначительные, на первый взгляд, моменты «бытового» молчания кажутся таковыми только до той поры, пока за очередным случаем не следует подсказка, ориентирующая на значимость данных ситуаций (авторское объяснение или контекст, в который попадают паузы). Неоднократные указания на молчание героев в тех ситуациях и сценах, где вроде бы для развития повествования, для определенного толчка действия необходимо, чтобы шел разговор, заставляют внимание останавливаться: сначала «спотыкаться», а затем размышлять, что же это молчание означает и каковы его функции в тексте. Приведем лишь один пример такого «насильного» привлечения внимания к молчанию как некоему замедлению действия. Первая встреча по дороге на Койшаурскую гору странствующего офицера-литератора с Максимом Максимычем («Бэла») «пестрит» замечаниями типа «молча отвечал мне на поклон», «молча опять поклонился», «продолжали молча идти друг подле друга» и т.д. Перед читателем довольно странное начало знакомства, если учитывать, что литератору «страх как хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку», и достаточно подробный впоследствии рассказ Максима Максимыча о «странном» человеке и «необыкновенных вещах». Некоторое недоумение от такого сочетания незаинтересованности друг в друге при желании одного рассказать историю, а другого выпытать ее продолжается вплоть до начала главы «Максим Максимыч»: «Мы молчали. О чем было нам говорить?.. Он уже рассказал мне о себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать». В контексте уже сказанного Максимом Максимычем о Печорине и особенно следующей их встречи («...он хотел кинуться на шею Печорину, но тот довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой, протянул ему руку»; «...Печорин сделал знак рукой, который можно было бы перевести следующим образом: вряд ли! да и зачем?..») предыдущие паузы начинают выстраиваться в определенную логическую цепочку и приобретают особый смысл разъединенности людей и невозможности / нежелания искать точки соприкосновения. Эта мысль подчеркивается и фразой, завершающей главу: «Поневоле сердце очерствеет и душа закроется... Я уехал один». Таким образом,

традиционная для всего творчества Лермонтова основная схема выстраивания поэтики молчания (отпадение от божественного Слова — отчуждение человека и обладание словом несовершенным, но взывающим к Богу и ищущим его) в «Герое нашего времени» усложняется за счет объективации сознания человека, изображения его как существа социального и тем самым вступающего с социальными связями с другими людьми.

Природа молчания, а соответственно, и природа отчуждения, получают своеобразное осмысление практически в каждой главе — в зависимости от субъекта рассказываемых событий (литератор, Максим Максимыч, Печорин), от ситуации, в которой находится Печорин, от той системы персонажей, которые его окружают («Журнал Печорина»).

В «Тамани» ситуация непонимания изначально задана коренным различием жизненных и мировоззренческих сфер Печорина и «мирного круга *честных контрабандистов*». Замкнутый и таинственный мир, в который вторгается Печорин, обладает собственным языком, не поддающимся расшифровке. В такой ситуации вопросы или не получают ответов, или ответы не адекватны вопросам. Слепой мальчик, мнимоглохая старуха, восприятие девушки Печориным сквозь романтические штампы (Ундина, Миньона) усугубляют и без того затрудненное общение. Интересно, что причины такого языкового несоответствия, как и условия, при которых возможно понимание, даны здесь же в тексте. Они сформулированы дважды. Ответ девушки на вопрос Печорина («Никто не выучил; вздумается — запою; кому услышать, тот услышит; а кому не должно слышать, не поймет») и фраза, принадлежащая Печорину («В тот день немые возопиют и слепые прозрят»), являются некими тезисами, аргументация которых разбросана по всему тексту «Тамани». Последняя реплика отсылает к Книге пророка Исайи. Ситуация, в которой эти слова сказаны в Ветхом Завете, расширяет контекст и рождает возможность многозначного истолкования.

В «Княжне Мери» система персонажей выстроена так, что отношения между ними взаимно определяют характер каждого: «По одну сторону от Печорина — Грушницкий и Мери, в отношениях с которыми раскрывается в основном внешняя сторона его жизни. По другую сторону — Вернер и Вера, из отношений с которыми мы узнаем о подлинном Печорине, лучшей части его души» [6]. Повторение разными героями практически одних и тех же реплик (Печорин и Грушницкий) при абсолютной разности их характеров или бесполезность всякого словесного выражения мыслей при абсолютной схожести (Печорин и Вернер) определяют основу стиля «Героя нашего времени» как «сложную систему перекодировок, раскрывающих родство внешне различных точек зрения и отличие сходных»: «Вокруг Печорина — целая система героев, которые как бы переводят его сущность на язык другой системы и тем самым эту сущность выявляют» [7].

Молчание в «Княжне Мери» становится предметом обсуждения. Принадлежность Печорина, Грушницкого, Мери, Вернера и Веры к одному кругу обуславливает знание ими общего светского языка как некоего условного кодекса поведения в обществе и его словесного оформления. Разница начинает проявляться в позиции героя по отношению к этому языку и в том, для каких целей он это знание использует. Тем самым молчание героя, определяемое его ценностным и жизненным кругозором, приобретает значения, этой установке свойственные.

Грушницкий как романтик «не по внутреннему своему складу, а по следованию за модой» [8] наиболее ограничен той ролью, в которой «он сам почти что уверился», и потому не способен к диалогу с другими. Стиль разговора («пышные фразы» на «все случаи жизни»), манера поведения («необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания») и определенное житие («вечная тайна между ним и небесами») — обычные штампы поведения человека, желающего играть роль романтического героя. Следование этому наборо-

ру поведенческих стереотипов, замкнутость в себе и на себе делает Грушницкого не способным к диалогу с другими героями: «У Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий: спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановитесь, он начинает длинную тираду, по-видимому имеющую какую-то связь с тем, что вы сказали, но которая в самом деле есть только продолжение его собственной речи». Романтический комплекс значений молчания как следствие «тайны» героя, его отчуждения от житейского мира хорошо знаком Печорину. И в игре с Грушницким он использует как раз искусственность роли последнего и предсказуемость его поведения. Отсюда «советы» Печорина Грушницкому — как говорить и как молчать — носят четко оформленный характер правил и афоризмов, то есть истин законченных и устоявшихся (следовательно, уже сомнительных с точки зрения главного героя): «Женщины любят только тех, которых не знают»; «...твое молчание должно возбуждать ее любопытство, твой разговор - никогда не удовлетворять его вполне...»; «на все есть манера; многое не говорится, а отгадывается...» и т.д. Этим же правилам начинает следовать и сам Печорин, когда позже из автора задуманной игры превращается в ее участника. Молчание как демонстрация равнодушия сначала заставляет княжну видеть в Печорине «человека необыкновенного», затем выстроенная им целая схема чередований разговоров и отказа от общения приводит Печорина к цели: «княжне мое равнодушие было досадно»; «Я пристально посмотрел на нее и принял серьезный вид. Потом целый день не говорил с ней ни слова»; «Еще два дня не буду с ней говорить» и т. д.

Однако в отношениях Печорина с Грушницким и княжной Мери есть и другие «паузы», связанные с изменением позиции Печорина. В качестве участника событий он находится в рамках выбранной роли (хотя одновременно и сохраняет взгляд «со стороны»: многие его действия сопровождаются комментарием «внутренно улыбнулся», «внутренно захохотал», «принял серьезный вид» и др.), в качестве автора — Печорин шире и сложнее предполагаемых ролей обстоятельств. В этом случае молчание используется им как некий толчок, который может дать возможность и другим героям выйти из готовой роли в «этой комедии». Таковы «паузы» в сцене Печорина с княжной Мери во время поездки в ущелье и в сцене дуэли. Молчание Печорина с княжной провоцирует Мери на выговаривание ее внутренних чувств и мыслей. Приведем только финальные строки этого «одностороннего» диалога:

«— Вы молчите? — продолжала она, — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?..

Я молчал...

— Хотите ли этого? — продолжала она, быстро обратясь ко мне... В решительности ее взора и голоса было что-то страшное...

— Зачем? — отвечал я, пожав плечами».

Реплика Печорина обрывает разговор, когда в принципе все важные слова уже произнесены.

Грушницкий, в силу своей заданности и ограниченности, становится исключительно ведомым в развитии событий, готовящих неизбежность дуэли. Но решение участвовать в этих событиях он всегда принимает сам (другой вопрос - могло ли быть его решение иным). После того как драгунский капитан озвучивает план проверки Печорина «на храбрость» и обращается за последним словом к Грушницкому, следует пауза, фиксирующая сознательность выбора юнкера. Ситуация описана Печориным, наблюдающим эту сцену: «Я с трепетом ждал ответа Грушницкого; холодная злость овладела мной при мысли, что если б не случай, то я мог бы сделаться посмешищем этих дураков. Если б Грушницкий не согласился, я бросился б ему на шею. Но после некоторого молчания он встал с своего места, протянул

руку капитану и сказал очень важно: «Хорошо, я согласен». На дуэли Печорин несколько раз замедляет ход событий и тем самым предоставляет Грушницкому возможность изменить его решение. Это замедление событий Печориным показательно на фоне действий драгунского капитана, слова которого являются своеобразным толчком для быстрых и необдуманных поступков Грушницкого.

«Внешнему» молчанию как атрибуту определенной заданной роли (романтический герой, герой романа, светский человек, влюбленный, добивающийся расположения женщины), реализуемому в отношениях Печорина-«героя», Грушницкого и княжны, противопоставлено «внутреннее» молчание, основанное на схожести ценностных установок героев: «...если Печорин и Грушницкий настолько далеки, что автор может дать им произносить сходные речи, то Печорин и Вернер настолько тождественны, что всякое словесное общение между ними делается бесполезным; бессмысленные реплики, которыми они обмениваются, — лишь знаки полного тождества невысказанных мыслей» [9]. Молчание объединяет Печорина с Вернером («мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности, и потому не спорим; мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово для нас целая история»; «мы знаем один о другом все, что хотим знать, и знать больше не хотим»; «решительно нам нельзя разговаривать: мы читаем в душе друг друга» и т.д.). Оно же обособляет их от других (ссылка на римских авгуров как обладающих знаниями, недоступными другим): «Все нашли, что мы говорим вздор, а, право, из них никто ничего умнее этого не сказал. С этой минуты мы отличили в толпе друг друга. Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились довольные своим вечером».

Молчание, таким образом, демонстрирует степень тождества/разности героев, возможные точки соприкосновения их сознаний и характер отношений. Причем нередко эти отношения описываются близкими по построению конструкциями при полном несовпадении смысла: «Я его понял, и он за это меня не любит» (Печорин и Грушницкий); «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями» (Печорин и Вернер). Еще: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере» (Печорин и Вера); «Между тем княжне мое равнодушие было досадно, как я мог догадаться по одному сердитому, блестящему взгляду... О, я удивительно понимаю этот разговор немой, но выразительный, краткий, но сильный!..» (Печорин и Мери).

Отражая природу человеческих взаимоотношений, знаки безмолвия в то же время раскрывают и взаимодействие человека с высшими силами. В начале романа, наряду с паузами в беседе повествователя и Максима Максимыча, возникает мотив «тишины», проходящий по всему произведению и переводящий значение «бытовых» пауз в метафизический план. Вот первое появление этого мотива в «Бэле»: «Между тем чай был выпит; давно запряженные кони продрогли на снегу; месяц бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах, как клочки разодранного занавеса; мы вышли из сакли. Вопреки предсказанию моего спутника, погода прояснилась и обещала нам тихое утро; хороводы звезд чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другой гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду, озаряя постепенно крутые отлогости гор, покрытые девственными снегами. Направо и налево чернели мрачные, таинственные пропасти, и туманы, клубясь и взвиваясь, как змеи сползали туда по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дня.

Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы...». И чуть далее: «...какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром: чувство детское, не спорю, но, 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». В начале романа, таким образом, уже намечена некая авторская программа. В приведенном отрывке собраны воедино мотивы и смыслы, определившие в дальнейшем ход сюжетного построения и развертывания характера Печорина. Состояние природы в момент перехода от ночи к дню олицетворяет переход от темного, демонического, разъединенного состояния (черные тучи, как клочки разодранного занавеса; мрачные, таинственные пропасти; сползающие, как змеи, туманы) к светлому, обожествленному и единому (тихое утро; отблеск востока; озаряя; девственные снега). В такой момент возможно слияние (со-единение) человека с миром, его сопричастность земле и небу, как в минуту молитвы. Вертикальная направленность подчеркивается и позицией повествователя — он поднимается на Гуд-гору («казалось, дорога вела на небо») и оказывается «высоко над миром». «Тишина» связывается с гармоническим состоянием мира, временем «всеобщей связи и глубокой отзывчивости, еще не нарушенного и нерефлексирующего единства человека с миром» [10].

Движение от «внешнего» к «внутреннему» становится основным принципом в раскрытии образа Печорина. Этому способствует и не раз отмеченное исследователями несовпадение фабульного и сюжетного пространственно-временных рядов: «Логика сюжетного развития, реализованная в последовательности развертывания события рассказывания, ведет нас от внешнего представления, неполного знания (Печорин — «странный человек» для Максима Максимыча) ко все более полному, исчерпывающему знанию, к раскрытию многозначности слова «герой» («антигерой» в «Бэле» — герой в «Фаталисте», а в целом — человек, который мог бы стать героем, но не стал им, потому что он — представитель, «герой» своего времени)» [11]. Характеристика «демонического» начала в Печорине во многом усилена изображением действий главного героя с позиции Максима Максимыча как стороннего наблюдателя. Мотивировка поступков Печорина и его внутреннее состояние остаются неизвестными как ему, так и читателю. Поэтому молчание Печорина в важных сценах в «Бэле» обозначает его закрытость и непроницаемость для другого: «Он слушал ее молча, опустив голову на руки; но только я во все время не заметил ни одной слезы на ресницах его: в самом ли деле он не мог плакать или владел собою — не знаю; что до меня, то я ничего жалче этого не видывал». Характерна в этом смысле и реакция Максима Максимыча на многие фразы Печорина: «Сами посудите, что ж я мог отвечать после этого?»; «Ну, что прикажете отвечать на это?..»; «Что прикажете делать? Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться». Различие в ценностных установках героев доведено до предела в сцене, следующей после смерти Бэлы: «Я вывел Печорина вон из комнаты, и мы пошли на крепостной вал; долго мы ходили взад и вперед рядом, не говоря ни слова, загнув руки на спину; его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя. Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия, хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб». Для Максима Максимыча как героя, наиболее близкого к христианской парадигме сознания, такой жест, естественно, приобретает кощунственный, внебожественный смысл.

В «Журнале Печорина» события изложены с точки зрения самого Печорина, что предполагает, насколько это возможно, полное раскрытие внутреннего мира героя. Описание утра перед дуэлью в «Княжне Мери» напоминает картину природы при подъеме странствующего офицера и Максима Максимыча на Гуд-гору. Состояние ожидания возможной гибели обостряет все чувства Печорина и заставляет его ощутить единство с окружающим миром: «Я не помню утра более глубокого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление <...> Я помню - в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу» и т.д. Однако в этом ощущении светлого, ясного утра присутствует нечто мрачное и пугающее: «...как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь все становился уже, утесы синее и страшнее, и, наконец, они, казалось, сходились непроницаемой стеной». Двойственность природы отражается и в сознании Печорина как доведенная до предела рефлексия. В коротком разговоре с доктором Вернером по пути на дуэль (и собеседник, и обстоятельства диалога не дают повода сомневаться здесь в искренности сказанных слов) Печорин пытается сформулировать причину раздробленности, двойственности своей натуры: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей - и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?.. Посмотрите, доктор: видите ли вы, на скале направо чернеются три фигуры? Это, кажется, наши противники?..» Смена темы подчеркивает обрыв фразы и оставляет реплику незаконченной. Такое умолчание свойственно вообще изображению печоринского сознания: автор останавливает речь там, где должно было бы последовать четкое объяснение. Подобная недоговоренность создает многоплановость и принципиальную незавершенность образа Печорина и предполагает, как в приведенном примере, многозначность интерпретации: «второй» как божественное начало в человеке, залог его вечной жизни, вечного стремления к утраченной когда-то гармонии в себе и с другими — или, наоборот, «второй» как источник, причина раздробленности сознания и неразрешимости собственного противоречия.

И, наконец, третий эпизод, венчающий данную цепочку. В «Фаталисте», возвращаясь домой после пари с Вуличем, Печорин на фоне опять же двойственной природы («месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде») размышляет, что «были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!..». Таким людям Печорин противопоставляет себя и своих современников («жалких потомков»). Важно, что эти размышления следуют за ситуацией испытания своей жизни судьбой или случаем. В «Фаталисте» впервые за весь роман Печорин обретает цельную человеческую позицию, которая есть «результат и одновременно условие его открытости для чужого и, в первую очередь, «простого» и цельного сознания и слова» [12]. Разрешение противоречия достигается через совмещение в поступке Печорина мысли и действия как преодоления собственной рефлексии (в этом он следует за Вуличем) и через сближение позиций Печорина и Максима Максимыча в разговоре о предопределении: «Реакция Максима Максимыча показывает, что простому и цельному сознанию то единство позиций участника и свидетеля события жизни (т.е. «героя» и «автора»), которое Печорину дается в итоге сложного и мучительного процесса самопознания, дано как бы изначально и естественно» [13].

Таким образом, в заключительных размышлениях Печорина («Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немим, но неизменным!..») обозначается нарушение мирового единства, тоска по первоначальной целостности и в то же время выражается убеждение, что возврат к этой гармонии возможен теперь лишь в исключительных, пограничных обстоятельствах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). Л., 1982. С. 34.
2. Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 199.
3. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: становление и жанровая эволюция. М., 1997. С. 58, 244, 65.
4. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX - начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 141.
5. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 2001. С. 223.
6. Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 101.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14-285. С. 54, 55.
8. Удодов Б. Т. Указ. соч. С. 101.
9. Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 55.
10. Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 137.
11. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 118.
12. Тмарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 164.
13. Там же. С. 165.

Дмитрий Владимирович БУРМАТОВ —
аспирант кафедры издательского дела
и редактирования

УДК 821.1.09

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И УСТРАНЕНИЯ ФИГУРЫ АВТОРА

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются проблема автора в аспекте экономических стратегий; текст как объект собственности; автор как бренд; генезис идеи автора.

The article presents a problem of the author in aspect of economic strategy, the text as object of the property; the author as a brand; genesis of idea of the author.

По другой стороне улицы гараж сквозь сон говорил
«Автора убили» (на самом деле — «Автомобили»)

В. Набоков «Лолита»

В современных дискуссиях о проблеме авторства прослеживается влияние двух основных работ: «Что такое автор?» М. Фуко и «Смерть автора» Р. Барта. В нашей статье мы попытаемся проследить генезис данной идеи с точки зрения экономических стратегий.