

«МОРСКАЯ ЦАРЕВНА» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: КАТАСТРОФИЧНОСТЬ КАК СТРУКТУРНОЕ СВОЙСТВО

О. Б. Заславский

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина

Поступила в редакцию 2 декабря 2019 г.

Аннотация: в статье предложен структурный анализ «Морской царевны» как целостного произведения. Показано, что структура мира в нем является двойной и состоит из несовместимых компонентов. Обсуждается роль этого обстоятельства в эволюции позднего творчества Лермонтова, где поиски гармонии не отменяют неустранимую разорванность полярного мира. Указано, что среди подтекстов произведения присутствуют «Лесной царь» и «Египетские ночи».

Ключевые слова: структура, коммуникация, аномалии, экстремальность, подтекст.

Abstract: we suggest structural analysis of this work as a whole. It is shown that the structure is two-fold and consists of mutually incompatible elements. This is relevant for the evolution of the Lermontov's creation in the last period where search for harmony does not abolish unavoidable break in the structure of the world. We find two previously unnoticed subtexts — “Der Erlkönig” and “The Egyptian Nights”.

Keywords: structure, communication, anomalies, extremality, subtext.

ВВЕДЕНИЕ

Данное произведение не раз обсуждалось в исследовательской литературе. Однако, за немногими исключениями [1], [2], ему посвящены лишь отдельные беглые замечания. Кроме того, стихотворение в основном рассматривается с точки зрения фольклорных мотивов и закономерностей жанра баллады, как они преломились в творчестве Лермонтова (см. напр. [3]), в то время как анализ стихотворения как целостного произведения практически отсутствует¹. Попытку такого анализа мы предлагаем ниже.

ДВОЙНАЯ СТРУКТУРА

Художественному пространству стихотворения свойственна дуальная структура, которая также проявляет себя и на других, помимо пространства, уровнях текста. Действие начинается на границе двух миров: в море царевич находится на поверхности, тогда как морская царевна приглашает его в свое царство, находящееся в глубине. Царевич ее вытаскивает наружу, т.е. в свой мир. Он выволакивает «чудо морское» на песок, на границу воды и суши. Конь, которого купает царевич, традиционно выполняет в фольклоре и литературе функцию посредни-

ка, связывающего различные миры. В данном случае конь оказывается посредником в двойне. Он связывает между собой разные зоны (сушу и воду), а также обоих героев: прямое взаимодействие между ними начинается с того, что царевна хватается коня за узду. Царевич в ответ хватается царевну за косу и именно так вытаскивает ее на сушу. Но коса — это объект, в котором сплетаются две разные линии, так что двойственность проявляет себя и здесь.

Сама царевна, выглядящая как русалка, — это двойной объект. У нее — человеческое тело и хвост, покрытый чешуей. Причем это не рыбий хвост, как у «обычной» русалки: в данном случае чешуя — змеиная. Но змея — это существо, живущее на суше и, как правило, умеющее также и плавать в воде. Таким образом, двойной облик царевны, в свою очередь, удвоен. Кроме того, русалка является двойным существом и в том смысле, что живет после смерти, объединяя собой жизнь и смерть. Данное свойство в стихотворении прямо не названо, однако приглашение провести ночь в морской глубине эквивалентно приглашению на тот свет.

Судя по тому, что царевна хватается не самого царевича, а его коня за узду, царевич сидит верхом во время заплыва. В этом смысле он также является двойной сущностью, своего рода кентавром. Причем нижняя часть такого «кентавра» находится в воде. Поэтому царевна должна была увидеть изнутри водного пространства именно двойную сущность, человека-коня. В этом смысле получается, что одно двойное существо тянется к другому. Если попробовать оценить ситуацию с точки зрения царевны, то получается, что первоначально двойное

1. Существует работа, специально посвященная «Морской царевне» [4]. Однако, на наш взгляд, она страдает схематизмом, из-за чего анализ поэтики подменяется необоснованной апелляцией к построениям Фрейда и Юнга. Например, автор усматривает там «инцестуальный подтекст, подтекст Эдипова комплекса» [4, 95].

существо (человек-конь) впоследствии оказывается просто человеком, сидящим на коне. В то время как, наоборот, с точки зрения царевича первоначально, казалось бы, человеческое существо оказывается двойной сущностью².

Значимость двойной структуры проявляет себя и в том, как царевич доставляет морскую царевну на берег, держа ее за косу, — при этом они вместе сами составляют своего рода двойное существо. Когда он выволакивает ее на сушу, «добыча» оказывается на песке вблизи берега, т.е. почти на границе моря и суши, чем также подчеркивается двойной характер мироустройства. И именно он так или иначе оказывается сопряжен с гибелью морской царевны.

Двойная структура проявляет себя и в строфике: каждая строфа состоит из всего двух строк. А кроме того, и в ритмике: каждая строка стихотворения содержит три полных дактилических стопы плюс одну неполную («лишнее» ударение в конце). В результате строка приобретает симметричный характер: чередование в ней ударных и безударных слогов становится одинаковым при перемещении вдоль строки слева направо и справа налево. Иными словами, строка приобретает двойную структуру из-за уравнивания в этом смысле ее левого и правого краев.

Двойственность, свойственная миру произведения, проглядывает и в характере ключевого события. «Превращение» прекрасной царевны в «чудо морское» и ее гибель происходят практически одновременно и не могут быть отделены друг от друга. Соответственно, шок, испытываемый царевичем и его «лихими друзьями», также оказывается двойным.

НЕСОВМЕСТИМОСТЬ МИРОВ

В первой же строке, описывающей действия царевича, проглядывает наименование морской царевны: «В МОРе ЦАРЕВич купает коня». Однако такое дублирование лишь подчеркивает, по контрасту, что два главных персонажа в принципе не могут сойтись. Если бы царевич попал в водный мир морской царевны, он наверняка бы погиб. Царевна, силой перемещенная в мир царевича, погибает. То есть оба персонажа оказываются друг с другом несовместимыми. Существенно, что гибель в реальном сценарии и нереализованном альтернативном происходит по разным причинам и согласно разным мотивировкам: царевна пытается утащить героя в свой мир потому, что чувствует к нему любовь («синие очи любовью горят»), тогда как он поступает с ней как агрессор-завоеватель с добычей. Однако в обоих ва-

риантах финал тот же — гибель одного из персонажей. Само же наличие двух вариантов, неизбежное раздвоение в сюжете — это еще одно проявление двойной структуры стихотворения.

Поскольку герои произведения — царевич и царевна, то такое название (предполагающее, казалось бы, возможность брака между равными по рангу) только подчеркивает трагизм несовместимости. Намек на невозможность такого брака присутствует и в символике, проглядывающей в описываемых действиях. Попытка физического контакта начинается с того, что царевна хватается за узду рукой, высушенной из воды. Но такой акцент именно на руке (тем большим, что рука появляется первой — когда голова еще не вышла из воды) вводит мотив брака посредством не названного словосочетания «отдать руку». В ответ же царевич хватается ее, причем и здесь делается акцент на руке: «Держит, рука боевая сильна». В обоих случаях на эротический импульс накладывается мотив насилия (причем во втором случае это усилено упоминанием боевого характера руки): вместо любви получается своего рода сражение. В третий же раз рука упоминается при описании картины умирающей царевны: уход жизни сопровождается жестом рук, которые бессильно хватают песок. Поскольку сначала царевна «бьется», будучи схвачена рукой царевича, а потом «добыча» «бьется» в предсмертной агонии на песке, где свивается и дрожит ее хвост, такой повтор указывает, что для нее царевич сам оказался воплощением смерти.

ПОДТЕКСТЫ

Ранее уже отмечалось существование прямых перекличек данного произведения с балладой А. С. Пушкина «Яныш-королевич» (из цикла «Песни западных славян») [1]. Мы хотим указать на присутствие в «Морской царевне» двух других подтекстов, ранее по-видимому не отмечавшихся.

Коллизия стихотворения представляет собой структурную трансформацию ситуации «Лесного царя» Гете. Это произведение играет существенную роль в повести Лермонтова «Штосс», по отношению к которой оно оказалось генератором сюжета [5]. Оба лермонтовских стихотворения написаны примерно в одно и то же время: «Морская царевна» датируется маем — началом июля 1841 [6, 363], «Штосс» — февралем — первой половиной апреля 1841 года [7, 669]. В стихотворении Гете сквозь лес скачет ездок с сыном, и фантастические силы, связанные с Лесным царем, в конце концов затягивают ребенка в свой мир — сын ездока погибает. Здесь же эта ситуация перевернута: смертельному затягиванию в чуждый мир подвергается как раз представитель «того» света. В обоих случаях присутствует конь с седоком. В «Лесном царе» конь пытается проскочить через лес — зону таинственного и враждебного Лесного царя, однако в конце, т.е. уже на границе, оказывает-

2. Конь в поэтике Лермонтова и ранее возникал в эротическом контексте — например, в Бэле [5], [6, 165–173], где он, в том числе, связан с традиционной символикой мужской силы. В «Морской царевне» этот образ усложнен тем, что через его посредство сопоставляются не просто мужское и женское, а их двойные реализации.

ся, что сын седока погиб. В «Морской царевне» конь не идет на контакт с морской царевной (фыркает, прыдет ушами и «дале плывет») и выносит царевича с его добычей на берег — здесь, на границе, гибель настигает саму царевну.

Обращение морской царевны к царевичу — это смертельно опасный вызов царственной особы провести любовную ночь. Но это — не что иное, как ситуация «Египетских ночей». Как неоднократно отмечалось, с этим пушкинским произведением у Лермонтова перекликается «Тамара». Мы полагаем, что в этот ряд следует включить и «Морскую царевну».

НЕПОНЯТНОСТЬ

Стихотворению свойственна неопределенность (непонятность) мотивов и причин действий. То обстоятельство, что царевич составлял вместе с конем двойную сущность («кентавра» — см. выше), сыграло роль в привлечении царевны или нет? Когда царевич хватается царевну за косу — это реакция на интуитивно чувствуемую им опасность или обычное проявление агрессии со стороны воина-захватчика по отношению к жертве — женщине? Почему его «лихие друзья» стоят «смущенной толпой» — они в большей степени поражены необычным «превращением» женщины в «чудо морское», контрастом красоты и безобразия или сочувствуют умирающей? Последнее обстоятельство тем более значимо, что исходит из «лихих друзей», наверняка привычных к захвату добычи, а сочувствие распространяется на существо, которое даже — не вполне человек.

С непонятностью переплетается невидимость: остается неизвестным, что за морское царство скрывается в глубине. Не вполне определенным является и финал произведения, лишь указывающий в общей форме на вероятные будущие муки совести царевича. Полускрытым оказывается и присутствие альтернативного сюжета: если бы царевич поддался влюбленной морской царевне, он погиб бы в морской глубине, так что невинной жертвой оказался бы он сам. Соответственно, и упрек «за непредвиденное злодейство» [2, 56] пришлось бы переадресовать царевне. Об альтернативном сюжете с гибелью царевича исследователи упоминали и ранее [8, 963], [2, 54–55]³. Мы же хотим сопоставить его с общей атмосферой непонятности и мотивом невидимости, связанным с морской глубиной. В результате невидимость и непонятность охватывают мир целиком, включая как состоявшиеся события, так и потенциальный альтернативный сценарий.

3. При этом Жижилина чересчур рационализирует мотивы царевича и придает им определенность, из текста не вытекающую: «Не любви и добру противится витязь, а губительному соблазну. Он не дает увлечь себя в подводное царство. Привязанный к земной, реальной жизни, он ведет себя трезво и мужественно» [2, 54].

Отдельно остановимся на «непонятном упреке». В Лермонтовской энциклопедии авторы статьи о «Морской царевне» пишут, что «непонятный» упрек морской царевны скорее всего обращен не к витязю как виновнику ее смерти (иначе в нем не было бы ничего непонятного), а «в никуда», т.е. к самому бытию, к его «непонятным» законам, по которым всякое «сообщение», соприкосновение двух миров неизбежно катастрофично, чревато трагизмом взаимного непонимания и неузнавания» [1, 285–286]. На наш взгляд, способность умирающей царевны к философской рефлексии преувеличена авторами. А «непонятный» в данном контексте является не столько характеристикой от автора, сколько передает восприятие стоящих рядом персонажей и означает, что слова умирающей царевны сложно разобрать. Но и с содержательной стороной приведенного отрывка трудно согласиться. Исследователи спрямляют смысл, глубина которого теряется, — давая четкое объяснение «непонятности», они такой попыткой конкретизации пытаются дешифровать упрек и делают его тем самым более «понятным». Между тем, по нашему мнению, в нем остается непонятным все — и к кому он обращен, и в чем его содержание. «Непонятность» и есть его главное свойство. Более того, не раскрыв содержание и адресата упрека, Лермонтов как раз и реализовал свойство непонятности! То есть здесь имеет место иконическое соответствие между текстом и называемым в нем свойством, так что в соответствующем фрагменте происходит автومتаописание.

КОММУНИКАЦИЯ

Остановимся на характере коммуникации в произведении. Сначала царевич слышит голос царевны, но ее не видит, лишь потом ее голова появляется из воды, так что голос ее идет из подводного мира. Но это значит, что царевна видит царевича еще из своего мира, т.е. ей чужой мир доступен. Призыв царевны взглянуть на нее еще *до* того, как ее голова показалась из воды, означает, что царевна «считала», что царевич ее может увидеть, когда она находится еще там, в своем мире. Однако он, хотя и может ее услышать оттуда, увидеть ее там не может. Для сравнения: в «Лесном царе» (о правомерности сопоставления см. выше), способность к контакту резко разведена между двумя персонажами: сын воспринимает все, отец не воспринимает ничего. Здесь же, как видим, характер коммуникации более сложен, и царевич способен уловить какие-то фрагменты чуждого ему мира (услышать невидимое), что, однако, оказывается недостаточным.

Обратим внимание, что царевна обращается к царевичу дважды. В обоих случаях царевич «слышит» это обращение, но еще не видит саму царевну. Во 2-й строке слова «слышит» и «царевич» поставлены подряд, причем слово «царевич» принадлежит к обраще-

нию героини к герою. В 5-й строке эти слова опять поставлены подряд, но теперь оба слова относятся к царевичу, акцентируя, что царевич ее действительно услышал.

На таком фоне становится значимой ответная «реплика» царевича «Добро же! постой!»: она дана изнутри, он ее «мыслит» — царевна же ее услышать не может. А то обстоятельство, что мысли героя даны от автора, в данном контексте может быть понято как способность автора пересечь границу между внешним и внутренним мирами и увидеть недоступные другим мысли героя: своим всезнанием автор как бы подчеркивает трагически неполноценный характер коммуникации между героями.

Существенная неполнота такой коммуникации, как и вообще отсутствие полноценного восприятия, доходят до предела во второй части произведения, где умирание царевны идет параллельно с закрытием каналов коммуникации — как слухового, так и зрительного. Когда царевна умирает на песке, никто не может разобрать ее «непонятный упрек», который она лишь шепчет. Царевич обращается к своим друзьям с громким призывом, однако в ответ они молчат. У царевича померк торжествующий взгляд, у царевны «Очи одела смертельная мгла».

Обращение царевны к герою в начале стихотворения заставляет также уточнить характер этого образа. Обычно он сопоставляется с русалками [9]. Однако дважды повторенные слова соблазна, идущие от невидимого источника и потенциально несущие гибель в море, указывают также на родство морской царевны с сиренами.

АНОМАЛЬНЫЙ МИР

Неадекватность коммуникации между героями проявляет себя и в том, что они неверно воспринимают друг друга. Царевна относится к царевичу как к жениху (любовному партнеру), он к ней — как к объекту добычи. И то и другое оказывается неверным или неадекватным; можно сказать, что (подобно аналогичному семиотическому эффекту в «Тамани») имеет место взаимное неверное прочтение героями друг друга [10, 253].

Однако аномалии свойственны не только субъективному восприятию — сама последовательность событий явно отклоняется от ожидаемых стандартов. Царевна сама предлагает себя царевичу, однако в ответ царевич проявляет по отношению к ней насилие, как ко врагу. Доставив ее на берег, царевич называет ее добычей, но такое наименование аномально, так как «добыча» сама к нему напрашивалась. Его «лихие друзья» неожиданно проявляют смущение, а его «победа» над плачущей царевной неожиданно оборачивается поражением, так как красавица оказывается «чудом морским» и умирает. Статус царевича предполагает способность к власти над окружающим миром, однако царевич сталкивается

с существом, ему не подвластным. Но и по отношению к своему, привычному миру получается сбой, как это ясно из эпизода с «лихими друзьями», реакция которых лишь подчеркивает ошибку царевича. Мир произведения оказывается целиком аномальным, и эти аномалии губят царевну и оказывают не обратимое воздействие на царевича.

ЭКСТРЕМАЛЬНОСТЬ VS ГАРМОНИЯ

Данное стихотворение принадлежит зрелому творчеству Лермонтова и, более того, является одним из последних его произведений. Это — период существенной эволюции, которая, в том числе, характеризуется поисками гармонии. Как отмечал Ю. М. Лотман, «Можно сказать, что любая идея получила в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема»; однако здесь именно «в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены. Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляется соединяющее пространство. Основная тенденция — синтез противоположностей» [11, 231]. Далее Лотман в качестве примера приводит стихотворение «Выхожу один я на дорогу» [11, 232–233]. Его соответствующие конкретные наблюдения представляются нам бесспорными, однако все же неполными. Ранее нам уже приходилось отмечать, что предыдущая тенденция, соответствующая полярному миру, также остается и сосуществует с новой [12], [13]. Данное стихотворение дает еще один пример актуальности полярной структуры.

Действительно, мир стихотворения построен на контрастах и дуальных сущностях. Причем преодолеть эти контрасты принципиально невозможно. Царевич привозит царевну из воды на сушу, и она погибает. Более того: несовместимость свойственна не только реализованному сюжету, но и альтернативному — миры царевича и царевны принципиально несовместимы, и если бы царевна добила ее желаемого, жертвой оказался бы царевич. А дуалистический характер мира в целом воплощен не только в отношениях между персонажами, но и повторен на самых разных уровнях структуры художественного текста. Тем самым неизбежная катастрофичность мира произведения находит свое воплощение в его двойной структуре.

Данный шедевр, по нашему мнению, подтверждает, что эволюция позднего Лермонтова состояла не в замене полярной картины мира на гармоничную, а в появлении большего разнообразия и сосуществовании обеих тенденций.

ЛИТЕРАТУРА

1. К. А. Кедров и Л. М. Щемелева. Морская царевна // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981.
2. Жижина А. Д. Два стихотворения М. Ю. Лермонтова: [«Русалка» и «Морская царевна»]: (К вопросу о характере философского осмысления действительности) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы идеала: Межвуз. сб. научн. тр. — Куйбышев; Пенза, 1989. — С. 49–56.
3. Ермоленко С. И. Мифологические баллады М. Ю. Лермонтова: [«Русалка», «Дары Терека», «Морская царевна», «Тамара»] / С. И. Ермоленко // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX — начала XX веков: сб. научн. тр. / Свердл. гос. пед. ин-т. Свердловск, 1986. — С. 22–33.
4. Красильников Р. Л. «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова (Специфика образности) / Р. Л. Красильников // Культура. Текст. Социум. Сборник статей, посвященных 70-летию профессора М. А. Вавиловой. — Вологда: Русь, 2000. — С. 92–97.
5. Ханзен-Леве О. А. Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова / О. А. Ханзен-Леве // М. Ю. Лермонтов: Pro et Contra. Т. 2. Издательство Русской христианской гуманитарной академии. — СПб., 2014. — С. 526–557.
6. Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова / С. В. Савинков. — Изд-во Воронеж, гос. ун-та, 2004. — 288 с.
7. Заславский О. Б. Повесть Лермонтова «Штосс»: идейная структура и сюжет / О. Б. Заславский // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 72. — 2013. — № 4. — С. 27–39.
8. Лермонтов М. Ю. Сочинения в шести томах / М. Ю. Лермонтов. Том второй: Стихотворения, 1832–1841. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957.
9. Лермонтов М. Ю. Сочинения в шести томах / М. Ю. Лермонтов. — 1954–1957. Том шестой: Проза, письма. Изд-во АН СССР. 1954–1957.
10. Потапова Г. Е. О Лермонтове, патриархате, матриархате и русском культурном типе. (Из неопубликованных заметок немецкой переводчицы Лесс Кэррик) / Г. Е. Потапова // Мир Лермонтова. — СПб.: Скрипториум, 2015. — С. 933–967.
11. Ходанен Л. А. Русалочий мотив в творчестве М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя. // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепция). Сб. статей. Вып. 1. Томск: Изд-во ТГУ, 2007. — С. 231–247.
12. Жолковский А. К. Семиотика «Тамани» / А. К. Жолковский // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту: Тартуский университет, 1992. — С. 248–256.
13. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. — М.: Просвещение, 1988. — 353 с.
14. Заславский О. Б. Парадоксы вечности в поэтике Лермонтова / О. Б. Заславский // Известия РАН. Серия литературы и языка. — Т. 75. — 2016. — № 1. — С. 5–16.
15. Заславский О. Б. «Утес» М. Ю. Лермонтова: мотив одиночества в структуре текста / О. Б. Заславский // Известия Южного Федерального университета. — 2019. — № 2. — С. 140–145.

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина

Заславский О. Б., доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник

E-mail: zaslav@ukr.net

Kharkov V. N. Karazin National University

Zaslavskii O. B., doctor of Sciences in Physics and Mathematics,
Senior scientific Fellow

E-mail: zaslav@ukr.net