

ФАУСТОВСКИЙ КОД РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В статье проводятся параллели между «Фаустом» Гёте и романом «Герой нашего времени» Лермонтова: на уровне реминисценций и аллюзий, а также на уровне архитектоники и жанровых решений. «Фауст» предлагается рассматривать как «образец созерцания универсума» (Ф. Шеллинг), которому творчески следовал Лермонтов в своей знаменитой книге о современном человеке.

Ключевые слова: И.В. Гёте; М.Ю. Лермонтов; русский классический роман; сравнительный анализ; жанр.

В современной науке о литературе давняя проблема «Лермонтов и Гёте» получает новый исследовательский импульс. В последнее время привычный тезис о том, что творчество Гёте не имело для Лермонтова решающего значения, который проходил лейтмотивом через работы весьма уважаемых учёных и был закреплён в коллективном академическом труде «Лермонтовская энциклопедия», стал подвергаться сомнению. Хотелось бы сослаться на суждение Г.В. Стадников, разрабатывающего в последние годы эту тему: *«в творческой судьбе Лермонтова не было периода бурного увлечения Гёте, подобного тому, которое он пережил по отношению к Шиллеру в 1829–1830 годах и особенно к Байрону в начале 30-х годов. Но и не было периода охлаждения к Гёте»* [13: с. 30]. То есть Гёте в творчестве Лермонтова присутствовал всегда, прочно и основательно, без ярких всплесков временного увлечения — своими ключевыми творениями, в которых отразилось наиболее полно его авторское «я» — это «Страдания молодого Вертера», «Годы учения Вильгельма Мейстера», лирика и, конечно, «Фауст».

Переключки с «Фаустом», мотивы из «Фауста» звучат во многих произведениях Лермонтова, в том числе в ранней сатире «Пир Асмодея» (1830), в ряде поэм — «Сашка», «Мцыри», о чём интересно и убедительно пишет Г.В. Стадников, в большей степени в «Демоне» (см.: [7]), а также собственно в «Герое нашего времени», который и создается словно под аккомпанемент двух последних поэм. И это не случайно — их объединяет общая духовно-проблемная ситуация: разлад человека, «*все мученья*» которого происходят из-за его раздвоенности («*лишь в человеке встретиться могло священное с порочным*», как писал Лермонтов в одном из своих юношеских стихотворений), из-за разобщённости с ми-

розданием, природой, являющей собой совершенную гармонию, о которой вещает у Гёте Рафаил в «Прологе на небесах»:

Raphael:

Die Sonne tönt, nach alter Weise,
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner Sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag [15].

Рафаил:

Звуча в гармонии вселенной
И в хоре сфер гремя, как гром,
Златое солнце неизменно
Течёт предписанным путем.
Непостижимость мироздания
Даёт нам веру и оплот,
И, словно в первый день создания,
Торжественен вселенной ход! [4]

И несмотря на то, что все упомянутые выше произведения Лермонтова разнятся с точки зрения сюжета и историко-мифологической реальности, которая в них воссоздана, они чрезвычайно близки друг другу.

Однако и собственно в самом романе «Герой нашего времени» переключек и сближений с «Фаустом» Гёте гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд¹. Они свидетельствуют о значимом присутствии книги Гёте в художественном целом лермонтовского романа. К числу очевидных и отмеченных самим Лермонтовым пересечений стоит отнести параллель между доктором Вернером и Мефистофелем, которая звучит отчасти иронически: будучи «доктором», Вернер чем-то сам напоминает Фауста, а его «приятель» Печорин — Мефистофеля. В любом случае эта пара персонажей характеризуется своего рода взаимообратимостью.

Интересны и другие реминисценции из «Фауста» на страницах «Героя нашего времени». Так, примечательна народная этимология «чёртова места» у Гёте и «Чёртовой Долины» у Лермонтова: *«Итак, мы спустились с Гуд-Горы в Чёртову Долину... Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, — не тут-то было: название Чёртовой Долины происходит от слова “черта”, а не “чёрт”, — ибо здесь когда-то была граница Грузии»* [6: с. 307].

А Мефистофель у Гёте противопоставляет научное объяснение происхождения горы, которое пытается дать Фауст, простонародному:

¹ Отечественная традиция в изучении романа Лермонтова отмечала обычно явную ссылку на «Фауста» Гёте, которая есть в повести «Княжна Мери», и отрицала более основательные, глубинно-структурные связи этих двух книг. В европейской научной традиции высказывались смелые и небезосновательные идеи о сближении «Фауста» и «Героя нашего времени» (см.: [5]).

Mephistopheles:

Noch startt das Land von fremden Zentnermassen;
 Wer gibt Erklärung solcher Schleudermacht?
 Der Philosoph, er weiß es nicht zu fassen,
 Da liegt der Fels, man muß ihn liegen lassen,
 Zuschanden haben wir uns schon gedachtß-
 Das treu-gemeine Volk allein begreift
 Und läßt sich im Begriff nicht stören;
 Ihm ist die Weisheit langst gereift:
 Ein Wunder ist's, der Satan kommt zu Ehren.
 Mein Wandrer hinkt an seiner Glaubenskrücke
Zum Teufelsstein, zur Teufelsbrücke¹ [15].

Мефистофель:

Найдя в полях гигантскую плиту,
 Смолкает ум философа неловкий.
 Гигантский камень брошен на лету
 Во времена горячей этой ковки.
 Он говорит при виде этих стен:
 «Ничем не объяснимый феномен».
 Простонародье более пытливо,
 Оно не остаётся в стороне
 И, наблюдая странные массивы,
 Приписывает чудо сатане.
 На «**чёртов мост**» глядит в пути скиталец
 Или в песке находит «**чёртов палец**» [3: с. 307].

Мефистофель:

Поныне тьма каменьев стопудовых
 Валяется. Кем брошены они?
 Молчит философ; что ни сочини,
 Нет объяснений этому толковых!
 Скала лежит и пусть себе лежит,
 А объяснять тут праздный труд и стыд.
 Одни простые люди смотрят зрело
 На это всё, их с толку не собьёшь;

¹ Здесь и в переводах выделено мной. — И.Б.

Народу здравый смысл докажет всё ж,
Что чудеса все эти беса дело;
И вот идёт он, в вере твёрд и прост,
Смотреть на **чёртов камень, чёртов мост** [4].

Еще пример «сближений»: в рассуждениях Печорина о своём странном чувстве-влечении к княжне Мери есть пассаж, напоминающий слова Мефистофеля, который разъясняет Фаусту его очарование от первой встречи с Гретхен.

Мephistopheles:

Du sprichst ja wie Hans Liederlich,
Der begehrt jede **liebe Blum** für sich,
Und dünkelt ihm, es wär kein Ehr
Und Gunst, **die nicht zu pflücken wär**;
Geht aber doch nicht immer an [15].

Мефистофель:

Ты говоришь, как сердцеед порочный.
Подай ему сейчас любой **цветок!**
Он мнит, что нет любви, нет чести прочной,
Которой он **похитить бы не мог!**
Но не всегда бывает это впрок! [4]

Мефистофель:

Ты судишь, как какой-то селадон.
Увидят эти люди **цвет, бутон**
И тотчас же **сорвать** его готовы.
Всё в мире создано для их персон.
Для них нет в мире ничего святого [3: с. 99].

Печорин: *«Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? ...А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как **цветок**, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; **его надо сорвать** в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет. Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути...»* [6: с. 400, 401].

Самоосуждение Печорина по этому поводу, равно как и ненасытная жажда обладания молодой душой, созвучны словам Фауста (сцена «Лесная пещера»), когда он сомневается в нравственности своего чувства к Гретхен:

Faust:

Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden muß ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben.
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen.
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zugrunde gehn! [15]

Фауст:

Беглец я жалкий, мне чужда отрада,
Пристанище мне чуждо и покой.
Бежал я по камням, как пена водопада,
Стремился жадно к бездне роковой;
А в стороне, меж тихими полями,
Под кровлей хижины, дитя, жила она,
Со всеми детскими мечтами
В свой тесный мир заключена.
Чего, злодей, искал я?
Иль недоволен был,
Что скалы дерзко рвал я
И вдребезги их бил?
Её и всю души её отраду
Я погубил и отдал в жертву аду! [4]

Фауст:

Скиталец, выродок унылый,
Я сею горе и разлад,
Как с разрушительною силой
Летящий в пропасть водопад.
А рядом девочка в лачуге
На горном девственном лугу,
И словно тишина округи
Вся собрана в её кругу.
И, видишь, мне, злодею, мало,
Что скалы с места я сдвигал
И камни тяжестью обвала
В песок и щебень превращал!
Ещё мне надобно, подонку,
Тебе в угоду, палачу,
Расстроить светлый мир ребёнка!
Скорей же к ней, в её уют!
Пусть незаметнее пройдут
Мгновенья жалости пугливой,
И в пропасть вместе с ней с обрыва
Я, оступившись, полечу [3: с. 129].

«Ненасытная жадность» Печорина также, возможно, восходит к словам Мефистофеля о Фаусте: «Он будет рваться, жаждать, биться, / И призрак пищи перед ним / Над ненасытною главою будет виться; / Напрасно он покоя будет ждать» [4]; «Он будет пить — и вдоволь не напьется, / Он будет есть — и он не станет сыт» [3: с. 66], хотя претекст подобного духовно-нравственного состояния героя много шире.

Примечательны и довольно близкие совпадения в характеристике сущностной черты Фауста у Гёте и Печорина у Лермонтова — внутренней противоречивости. И прежде чем мы приведём собственно примеры подобных пересечений, хотелось бы отметить, что они — предмет знакового типологического родства героев Гёте и Лермонтова. Лермонтовский Печорин — один из первых русских Фаустов, у которых именно раздвоенность является доминирующей чертой. Отметим, что пушкинский Онегин не столько раздвоен, сколько томим скукой, которая, в свою очередь, во многом порождается двойственностью, и тем не менее не она является доминантой его внутреннего состояния. У Лермонтова же сделан акцент в гётевском духе. Хотя, конечно, Печорин также скучает, но, как верно отмечает А. von Gronica в книге «The Russian image of Goethe», следы этой

скуки, ведущие к гётевскому Мефистофелю, говорят в большей степени о крайней ненависти героя к жизни и о стремлении всячески её разрушить. Подобное отношение к миру пушкинскому Фаусту (из «Сцены из Фауста»), а от себя добавим, и Фаусту-Онегину, не свойственно даже в минуты сильной депрессии, считает учёный, сколько бы в них ни было «мефистофелевского» (см.: [16: р. 90]). А лермонтовский Печорин, по его же собственному признанию, «как орудье казни, <...> упал на голову обречённых жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» и считал, что ему нет никакого дела «до радостей и бедствий человеческих» [6: с. 438, 355]. То есть отношение к миру у лермонтовского Печорина качественно иное, чем у буруеваемого скукой-хандрой Онегина, в нём резче высказывается крайность противоречия. Если отрицать — так отрицать холодно и цинично, по-мефистофелевски.

И действительно, Печорин может быть крайне жесток, и в то же время в нём живы следы идеализма, который подразумевает стремление к чему-то возвышенному, чистому. Внутренний двигатель личности Печорина кроется в противоборстве двух начал: нравственно-идеального и греховно-порочного. Печорин знал, что в жизни у него может быть более высокое предназначение и ощущал в своей душе «силы необъятные». И, как небезосновательно полагал А. von Gronica, эти душевные силы — следы именно фаустовского беспокойства, «исканья смутного», хотя они и сдерживаются скептицизмом, духом сомнения и отрицания, этим мефистофелевским наследием [16: р. 90]. Итак, подчеркнём ещё раз: в Печорине фаустовская двойственность и фаустовское «исканье» выдвигаются на первый план.

Книга Гёте, стремящаяся к масштабности в постановке коренного вопроса своей конкретной эпохи, перешагнула границы малой исторической данности и выразила ключевое противоречие нового времени, воплотившееся в образе Фауста. Фауст — тип современного человека с его вечной раздвоенностью, метаниями между верой и сомнением. Ф.И. Тютчев позже, уже в начале 1850-х годов, в стихотворении «Наш век» точно и ёмко определит это фаустовское противоречие современного мира:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвётся из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушён,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознаёт свою погибель он,
И жаждет веры — но о ней *не просит*...

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
 Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
 «Впусти меня! — Я верю, Боже мой!
 Приди на помощь моему неверью!...» [12: с. 40]

Отсюда и вечная *«отчаянная тоска»*, и вечная неудовлетворённость собой и окружающим миром, и поиск полноты бытия с помощью многочисленных вызовов этому миру, экспериментов над собой и другими.

У Гёте это коренное противоречие Фауста представлено так:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
 Die eine will sich von der andern trennen;
 Die eine hält, in derber Liebeslust,
 Sich an die Welt mit klammernden Organen;
 Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
 Zu den Gefilden hoher Ahnen [15].

Ах, **две души** живут в большой груди моей,
 Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья!
 Из них одной мила земля —
 Ей всё желанно в этом мире,
 Другой — небесные поля,
 Где тени предков там, в эфире [4].

Но **две души** живут во мне,
 И обе не в ладу друг с другом.
 Одна, как страсть любви, пылка
 И жадно льнёт к земле всецело,
 Другая вся за облака
 Так и рванулась бы из тела [3: с. 43].

Еще В.Г. Белинский в статье о «Герое нашего времени» подчёркивал, что печоринская рефлексия, отличающая современного человека, восходит к немецкой литературе, и прежде всего к «Фаусту» Гёте, который *«есть поэтический апофеоз рефлексии нашего века»*, и что Печорин, как и читатели-современники Лермонтова, *«принадлежит к нашему времени не по одному году и числу месяца, в которые родился»*, а в силу своей душевной раздвоенности [2: с. 104, 105] (Выделено автором. — И.Б.). Эту раздвоенность Лермонтов выражает очень схоже с Гёте. Печорин, как и Фауст, признается: *«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...»* [6: с. 442].

Эти строки пишутся героем в сложную минуту, когда, возможно, часы его сочтены, и потому он предельно искренен. Перед дуэлью с Грушницким он не просто выносит сам себе нравственный приговор, отмечая, что *«давно живёт не сердцем, а головою»*, а признаёт, что одна его сторона, то есть телесное, земное его присутствие, может вскоре прерваться, но другая часть его «я» не простится с миром навеки. Это само по себе предполагает устремлённость в сферы духовно-надмирные, то есть движение *«за облака»* или к *«полям небесным»*.

Печорин как один из первых русских Фаустов, подобно герою Гёте, свидетельствует своей частной судьбой обо всём человечестве. Само название романа — «Герой нашего времени» — говорит не об одном конкретном Григории Александровиче Печорине, но о современном человеке в его многочисленных ликах-проявлениях. В.А. Недзвецкий верно заметил, что и Азамат, и Казбич, даже Максим Максимыч, и другие персонажи романа — все они несут в себе частичку Печорина (см.: [9: с. 41]). Да и саму фамилию героя можно считать именем нарицательным для определения героя-современника. Не случайно в Предисловии ко второму изданию своей книги Лермонтов подчеркнул, что *«Герой Нашего Времени <...> точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»* [6: с. 276]. Речь здесь, думается, идёт не столько о соединении в Печорине неких собирательных черт его современников, что можно было вполне пояснить фразой «типичный представитель», но о воплощении в герое времени родового человека в его извечных вопросах, в том числе о жизни и смерти.

Параллель Печорин / Фауст подчёркивается еще и сюжетной линией Печорин / доктор Вернер, которая, как уже отмечалось, обладает определёнными иронически-мерцательными смыслами. Доктор Вернер, которого *«молодёжь прозвала... Мефистофелем»* и который, *хотя и носил «сюртук, галстук и жилет... постоянно чёрного цвета»* [6: с. 368], отличался насмешливостью, пусть и только внешней — *«насмехался над своими больными, но <...> плакал над умирающим солдатом»* [6: с. 366], — и злым языком, всё же мало похож на персонажа Гёте. Даже внешне, в отличие от Мефистофеля, принимавшего вид *«доброе малого»*, вполне благообразного, Вернер некрасив, у него огромная голова, неровный череп. Вернер скорее оттеняет в Печорине мефистофелевское, и именно последний является в большей мере Мефистофелем, тогда как Вернер — Фаустом, что подчёркивается в том числе его профессиональной принадлежностью: он доктор. Его общение с Печориным заключается скорее в пассивном сочувствии «приятеле-

лю», а иногда даже и в возмущении экспериментами того над жизнью и людьми. Тем не менее темы их разговоров, принимающие нередко *«философско-метафизическое направление»*, скептицизм и даже материализм Вернера, да и собственно сам стилистический колорит бесед напоминают диалоги Фауста и Мефистофеля.

В русском Фаусте Печорине, как это будет и у последующих представителей этого типа на русской почве, подчёркивается именно неразложимость, неделимость фаустовского и мефистофелевского начал. В рецензии на перевод гётевского «Фауста», хронологически близкой к выходу в свет лермонтовского романа, И.С. Тургенев писал, что Мефистофель есть *«бес каждого человека, в котором зародилась рефлексия»* [11: с. 210], он часть Фауста, его, так сказать, современная составляющая. И у Лермонтова доктор Вернер как воплощение, с точки зрения окружающих, мефистофелевского скепсиса оттеняет подобное же начало в Фаусте-Печорине, который столько же Фауст, сколько и Мефистофель.

Чрезвычайно важно, что книга Гёте predeterminedила в романе Лермонтова тип центрального героя, но она также, возможно, явилась для создателя «Героя нашего времени» художественной моделью видения и осмысления бытия. Она предложила тот ракурс, тот угол зрения на мир и человека, который позволил Лермонтову создать один из первых образцов русского социально-универсального романа. Однако в освоении Лермонтовым гётевского *«образа созерцания универсума»* (Ф. Шеллинг) исключается прямое копирование.

Так, сложная жанровая форма «Фауста», восходящая, особенно во второй части, к мистерии, внешне никак не повторяется в «Герое...», далеко от библейских аллегорий (в данном случае не имеется в виду библейский подтекст романа). Но это никак не умаляет значения «Фауста» как возможного первообразца лермонтовского сочинения. Книга Гёте была интересна русскому романисту прежде всего как некий ориентир, художественный пример осмысления современного человека и современной жизни в их отношении к вековым данностям. О глубинном присутствии «Фауста» Гёте в «Герое нашего времени» свидетельствует так называемый фаустовский «сюжет»: в центр повествования поставлен движимый своими внутренними противоречиями герой, представлена серия испытаний и экспериментов, что он производит над жизнью и окружающими его людьми с целью наполнить смыслом своё существование. К перечисленному можно добавить свободу в организации художественного пространства и времени, нелинейно выстроенную *«историю души человеческой»*, возможно также, что и

повышенную драматургичность действия. Более того, «Герой нашего времени» воспроизводит, конечно, на современном материале русской жизни и современными для литературы тех лет художественными средствами, архитектонику книги Гёте.

Остановимся на ключевых экспериментах Фауста и Печорина.

Безусловно, последний никакой сделки с силами зла не заключал, договора не подписывал, и это не Мефистофель помогает ему, но он сам, по собственной воле и желанию, пыгается, что называется, «дойти до самой сути». Что ищет Печорин, к чему стремится, постоянно испытывая себя и судьбу? Отчасти им движет пустота душевная, в которой он сам себе признаётся перед дуэлью — запишет в дневнике: «*всё живешь — из любопытства*» [6: с. 439]. Однако он ощущает и существование в своей душе «*сил необъятных*», не нашедших, но искавших «*назначенья высокого*» [6: с. 438]. Это так похоже на ту жажду полноты бытия, поиск сжатого в мгновение вечного счастья, к которому стремится и Фауст у Гёте. Ведь Печорин, по верному замечанию тонкой и хорошо чувствующей его Веры, «*истинно несчастлив*», но «*старается уверить себя в противном*» [6: с. 453], то есть всеми силами *хочет быть счастливым*. Ну а если не быть, то хотя бы казаться таковым. Печорина отличает тот же максимализм по отношению к миру, что и доктора Фауста, причем максимализм далеко не юношеский, а глубоко осознанный. Он, как и Фауст, хочет «*с жизнью примириться*» и всё время ждет от нее ответных действий. Но что может его примирить с жизнью? Нескольких вещей: Красота, власть над людьми, наслаждение чувственное, свобода в выборе своей судьбы, в том числе возможность творить свою жизнь каждый час, каждую минуту. Последнее, думается, подтверждается знаменитым признанием лермонтовского героя: «*Я люблю сомневаться во всём: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает*» [6: с. 473–474]. Подобный путь экспериментов проходит Фауст, обретая чувство полноты бытия только от одного «*предчувствия*» возможности дела, преодоления бездействия, от ощущения своего личного «*боя за жизнь*» [3: с. 432]: «*Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick*» [15] («*В предчувствии минуты дивной той / Я высший миг теперь вкушаю свой*» [4]).

Этому открытию Фауста, свидетельствующему о том, что само предощущение дивной минуты свободы и «*боя за жизнь*» есть высший миг существования человека, предшествует искание полноты жизни через явление Красоты в мире. Поэтому Фауст так стремится к союзу с Прекрасной Еленой, которую он готов увидеть в земной женщине. И ему

встречается Маргарита. Затем перед ним открывается возможность вершить судьбы народов, когда он оказывается при дворе Императора. Он пробует найти счастье в социальных преобразованиях, не всегда, правда, гуманных, если вспомнить гибель Филемона и Бавкиды.

Печорин также искатель Красоты. В истории его взаимоотношений с черкесской княжной Бэлой отражается миф о похищении красавицы, нашедший своё выражение в образе античной Елены Прекрасной. Примечательно, что спартанскую царицу неоднократно похищают — сначала Тесей, затем, с её согласия, от Менелая она похищается Парисом. Бэлу тоже крадут, она оказывается в добровольном плену у Печорина, затем её хочет похитить Казбич. Само имя черкешенки акцентирует концепт «красота», интересно коррелируя с именем героини повести «Княжна Мери», которое, на английский манер, должно писаться через букву «э», тогда как «э» достаётся Бэле. Возможно, в этой «путанице» или игре именами сказалась лермонтовская ирония? Однако и Бэла, и княжна Мери — очень тесно связаны между собой идеей присутствия в мире красоты и любви.

Со своей похищенной красавицей Бэлой (а хронологически встреча с ней происходит после истории с княжной Мери) Печорин недолго, но счастлив. По его же собственному признанию, он пережил с ней *«несколько минут довольно сладких»* [6: с. 316], а по словам Максима Максимыча, *«они были счастливы»*, что вызывает у слушающего историю о Бэле странствующего офицера недовольную реакцию: *«Как скучно! ...В самом деле, я ожидал трагической развязки...»* [6: с. 302–303]. И она, конечно, скоро наступает, как в случае с гётевскими Фаустом и Еленой. У Гёте ключевая идея союза Фауста и Елены — это тщетность попытки соединения двух разных идеалов, античного и романтического, у Лермонтова — двух культур, двух цивилизаций — естественной и современной: *«любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни»* [6: с. 316].

В истории Печорина и Бэлы можно усмотреть и отголоски линии Фауст — Гретхен. На первый взгляд подобные ассоциации даже кажутся более основательными, не только в силу юности и неискущённости обеих героинь, но и благодаря перекличкам в элементах сюжета о Фаусте и Маргарите и сюжета о Печорине и Бэле¹. И Бэла, и Маргарита оказываются нестойкими к подаркам и вниманию, они доверчивы. Гибнет семья Гретхен — гибнет и семья Бэлы, и невольно именно героини

¹ Интересный сравнительный анализ образов Бэлы и Маргариты дан в статье: М.В. Оловянной [12]. Однако непонятно, например, как в «жесткую» схему Бэла – Гретхен, Вера – Елена, представленную в данной работе, вписывается княжна Мери.

являются виновными в трагедии своих родных, хотя первоначальная причина всех несчастий кроется, конечно, в бездушии и нравственной холодности в одном случае Фауста, в другом — Печорина. Однако подобные совпадения и параллели, думается, всё же нельзя считать решающими, они только свидетельствуют о не простой, не буквальной, а творческой интерпретации Лермонтовым образов и идей из «Фауста» Гёте. Да и сам образ Гретхен у немецкого поэта тесно связан с образом Елены Прекрасной, которую Фауст изначально мечтает лицезреть в современном мире и, по замечанию Мефистофеля, готов увидеть в первой встречной женщине (глотнув предварительно ведьминой настойки! — так в его жизни появляется Маргарита).

Попытка найти не столько абсолютный идеал любви и красоты, сколько наслаждение чувством, отразилась в истории Печорина и княжны Мери, которая в определённой степени дополняется схожим сюжетом-параллелью Печорин — Вера. Княжна Мери обладает всеми добродетелями фаустовской Маргариты: она сострадательна (подает стакан калекке Грушницкому), мила, доверчива, её можно довольно легко обмануть — как Гретхен попадает в сети шкатулки с драгоценностями, которые подбрасывает ей Мефистофель, так и княжна легко оказывается персонажем разыгрываемой Печориным пьесы, попадая в его ловушки. Обе они, как уже отмечалось, напоминают цветок (*Blume*), едва раскрывшийся бутон, который скоро будет беспощадно сорван и брошен на дорогу. Это весьма ёмкая метафора обеих героинь. В.Г. Белинский верно отметил, что княжна — *«девушка неглупая, но и не пустая»* [11: с. 121]. Фраза весьма ироничная, и ирония подчёркивает отчасти неразвитость натуры героини, но, в то же самое время, и её в хорошем смысле простоту и душевную красоту. Эта характеристика так близка той, которую Маргарите даст Тургенев в рецензии на перевод «Фауста»: *«она мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два — четыре»*, *«она дышит стыдливой прелестью невинности и молодости; она, впрочем, несколько глупа»* [11: с. 212]. Объединяет обеих героинь и другое: княжна Мери, и это немаловажно, интуитивно прозорлива, она чувствует зло, как и Гретхен. Последняя очень боится и недолюбливает Мефистофеля (и Фауст даже отмечает *«чуткость ангельских догадок!»* [7: с. 134]), а княжна ощущает, что Печорин *«опасный человек»*, и на его вопрос, разве он похож на убийцу, отвечает: *«Вы хуже...»* [6: с. 404, 405].

Несомненно, катастрофа Гретхен, если так можно сказать, ужасней, чем разочарование княжны Мери в искреннем своём чувстве к Печорину и в людях вообще. Но едва ли не трагически звучит признание

лермонтовской героини в своей ненависти к Печорину («я вас ненавижу...»), которое, правда, можно расценить и как героическую победу над злом, воплощённым в герою.

Великая сила женской любви, что явлена в гётевской Гретхен, воплощена в той любви и нежности к Печорину, что несёт в себе Вера. Её история в прошлом очень напоминает историю княжны. *«Моя любовь срослась с душой моей; она потемнела, но не угасла»*, — напишет Вера в своём прощальном письме Печорину. В одном из разговоров с Печориным она признаётся, что должна была бы его ненавидеть [6: с. 380], но любит его. Вера вообще один из самых загадочных женских образов романа. Ещё В.Г. Белинский заметил, что это не вполне ясная, таинственная фигура, *«неуловимая и неопределённая»*, а отношения её к Печорину *«похожи на загадку»* [2: с. 121]. Действительно, в этом образе много недоговоренного и трагического (она, конечно же, не сатира на женщину, как считал Белинский!). Её история — в прошлом. Она живёт памятью и любовью к странному и мучающему её человеку и, быть может, тем и спасает его грешную душу? Вера, благодаря своей загадочности и таинственности, а также трагичности облика (она тяжело больна и её ожидает скорая смерть) является и земной, и в то же время словно надмирной ипостасью гётевской всепрощающей женственности. Примечательно, что в романе существуют два описания героини. Одно представляет собой точный и сжатый её портрет, составленный доктором Вернером, где перечисляются характерные приметы, в том числе родинка на правой щеке, по которым Печорин сразу узнаёт в Вере свою прежнюю любовь; другое предельно таинственно и неопределенно. Это второе описание лишено натуралистической ясности, лица героини не видно — оно скрыто шляпой, фигура окутана шалью, да и сама Вера пребывает в тени каменного грота. Однако звучит её голос — и на него особенно остро реагирует всегда холодный Печорин: *«Я сел возле неё и взял её за руку: давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса...»* [6: с. 379]. А сам разговор между Верой и Печориным представлен как особая музыка речи, где затемнено значение слов: *«Тут между ними 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»* [6: с. 380–381]. Иронический пуант на конце не умаляет того глубокого смысла, который всегда придавался Лермонтовым музыке речей, имеющих надмирный источник, о чём он писал в стихотворении *«Есть речи — значенье...»* (1840). Приведём его полностью, так как оно, на наш взгляд, проясняет в словах Печорина и Веры их неясный смысл.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слёзы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рождённое слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу [5: с. 474].

Представляется целесообразным привести и другую редакцию этого стихотворения, опубликованную в 1846 году в сборнике «Вчера и сегодня», в особенности его заключительные строки, где ярче выражены божественно-целительные смыслы дорогих слов. Этот вариант стихотворения объёмнее, чем традиционный канонический текст. После стиха «*В них трепет свиданья...*» следует:

Их кратким приветом,
Едва он домчится,
Как Божиим светом
Душа озарится.

Средь шума мирского
И где я ни буду,
Я сердцем то слово
Узнаю повсюду;

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу

И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Надежды в них дышат,
И жизнь в них играет, —
Их многие слышат,
Один понимает,

Лишь сердца родного
Коснутся в дни муки
Волшебного слова
Целебные звуки,

Душа их с молением,
Как ангела, встретит,
И долгим биением
Им сердце ответит [5: с. 691–692].

Вот и Печорин слышит музыку слов Веры, и на какое-то мгновение душа его открывается. Не случайно и один из самых ярких его человеческих поступков, когда герой бросается вслед за уехавшей Верой, связан со страхом потерять этот источник живительных сил и той «глубокой нежности», которая не зависит «ни от каких условий» [6: с. 453].

Ключевыми, кульминационными моментами в «истории души человеческой» оказываются события, представленные в повести «Фаталист». В настоящее время в лермонтоведении повесть эта все чаще и справедливо рассматривается как примиряющая и жизнеутверждающая: в ней звучит близкая для писателя в последние годы его жизни идея приятия мира [8: с. 181–203]. Величественно спокойная картина природы — «Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде» [6: с. 467], — текстуально близкая к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» и восходящая к гармоническим натурфилософским стихам Гёте, актуализирует стремление героя к этой космической гармонии и к действенной смелости своего пути — истинной свободе жизнотворчества. «Я всегда смелее иду вперёд, когда не знаю, что меня ожидает» [6: с. 474] — данная фраза есть квинтэссенция такой позиции. Однако деятельное стремление Фауста, которое представлено во второй части книги Гёте, формально не совпадает с подобными порывами Печорина. Один строит, осушает и укрошает стихию природы ради нужд общества, но при этом гибнут ни в чём не повинные

люди. Другой — обезоруживает пьяного казака и тем самым спасает окружающих, хотя до этого легко и без угрызений совести вынуждает Вулича на смертельно опасный спор, чем заслуживает всеобщее и справедливое осуждение. И всё же, думается, дело не в конкретных деталях совпадений или несовпадений, а в общем жизнеутверждающем пафосе, в приятии мира.

Заметим, что роман Лермонтова организован таким образом, что окончательно разочаровавшийся в жизни Печорин, желающий как можно скорее умереть, предстаёт перед читателем таковым фактически в середине книги, и известие о его кончине настигает читателя тогда же. Но после этого герой словно оживает вновь: а в финале романа, то есть в художественном его итоге, Печорин показан полным сил и находящимся в предчувствии преодоления своего трагического бездействия. Поэтому не смерть-самоубийство героя, а его открытость миру и людям являются общим завершающим словом лермонтовской книги.

«Фауст» мог предложить Лермонтову и свободную игру с хронологией — сам Гёте легко соединяет прошлое и настоящее, античность и Средневековье, — а также и условное членение произведения на две части, которые актуализируют две грани человеческой природы: «*порочную*» и «*священную*», если пользоваться лермонтовской «терминологией». И, как следствие, тесно связанные с ними две формы восприятия человека — одноплановую и многогранную.

Роман Лермонтова, как известно, состоит не только из пяти повестей, предисловия к журналу Печорина и авторского предисловия к книге в целом, но он поделён на две части. Первая объединяет собой три повести — «Бэлу», «Максим Максимыч» и «Тамань», причём последняя открывает собой Журнал Печорина (в первую часть, таким образом, входит и Предисловие к нему), и отнесение её к двум предыдущим частям книги выглядит, на первый взгляд, неоправданно. После «Тамани» следует фраза «*Конец первой части*», а повесть «Княжна Мери» предваряется римской цифрой II и заголовком: «*Часть вторая*». В эту вторую часть входят уже две повести: помимо «Княжны Мери» еще и «Фаталист». Данная «странность» в делении «Героя нашего времени» на две части не находила в лермонтоведении какого-то единодушного объяснения. Попробуем предложить свое толкование, связав его с «фаустовским» кодом романа.

В первой части «Героя нашего времени» душа человеческая представлена через призму объективного взгляда рассказчиков (в первых двух повестях), но объективность эта чревата некоторой узостью и даже примитивностью. Хотя именно подобный взгляд позволяет увидеть всю бездну гре-

ховности Печорина, свидетельствующего собой о современном человеке вообще. Как и Фауст в первой части книги Гёте, Печорин находится на грани самоубийства: таким он изображён в повести «Максим Максимыч», потому что его намерение отправиться в Персию всеми современниками воспринималось как желание свести счёты с жизнью. Вполне возможно также допустить, что Печорин, как и Фауст, изображён в борениях с природными стихиями, как, например, в «Тамани». Он не чувствует с ними единения, в отличие, например, от Янко, который *«не боится ни моря, ни ветров, ни тумана...»* [6: с. 344], этим силам герой противопоставляет себя, особенно морю. Однако перед морем Печорин испытывает и страх, обусловленный простой житейской причиной, — он не умеет плавать. А в символическом плане этот страх соразмерен человеческой малости, сознанию своего ничтожества перед мощью природных сил. Подобные ощущения испытывает и Фауст перед духом земли, который характеризует себя так: *«Я — океан, / И зыбь развитья»* [7: с. 25] в переводе Б. Пастернака, а в переводе Н. Холодковского, более близкого оригиналу¹, данная мысль выражена следующим образом:

В буре деяний, в волнах бытия
 Я подымаюсь,
 Я опускаюсь...
 Смерть и рожденье —
 Вечное море;
 Жизнь и движенье.
 В вечном просторе...
 Так на станке проходящих веков
 Тку я живую одежду богов [4].

«Океан» или «вечное море» (у Гёте — *«Ein ewiges Meer»*) как мифопоэтическая картина жизни и смерти явственно обозначена у Гёте. Печорин почти погружается в воды морские, его действительно хочет попить девушка-контрабандистка, похожая, к слову, на гётеву Миньону.

¹ См. у Гёте: In Lebensfluten, im Tatensturm

Wall ich auf und ab,
 Wehe hin und her!
 Geburt und Grab,
 Ein ewiges Meer,
 Ein wechselndes Wehen,
 Ein glühend Leben,
 So schaff ich am laufenden Webstuhl der Zeit.
 Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid [15].

События, разворачивающиеся в лодке между прекрасной ундиной и героем, могут быть рассмотрены как своего рода диалог с вечными стихиями, с самой Природой, который ведёт и Фауст. Фауст страшится «лика» духа, который явился ему, а Печорин едва не гибнет, сам провоцируя критическую ситуацию (знал ведь, когда выбирал себе постой, что его будущее обиталище — место *«нечистое»*), поплыл в лодке, хотя не умел плавать, был на волосок от морских волн. Кстати, русалка-Мишеньона выступает в этой сцене как выразительница природных сил, тесно связанных с водой: то её голова *«мелькнет среди пены морской»*, то она *«выжимает морскую пену из длинных волос своих»* [6: с. 353]. Поэтому символическое погружение героя в морскую пучину происходит даже несмотря на то, что побывать в волнах ему так и не довелось, и, вполне возможно, свидетельствует о его новом рождении. «Тамань» заканчивается, с одной стороны, полным разочарованием Печорина, новой волной тоски, чреватой не только безразличием, но и холодным цинизмом: *«Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казённой надобности!..»* [6: с. 355]. С другой — остаётся предощущение нового витка жизни, прилива сил, что и произойдет в следующих повестях. Фауст после появления духа земли также подавлен и опустошён: *«падает с воплем разочарования»*, как комментирует реакцию героя на *«пренебрежительный ответ»* духа земли Фаусту Н. Холодковский [14: с. 69]. Фауст готовится умереть, он хочет прервать бессмысленную жизнь, однако звук колоколов и пение ангелов возвращают его к жизни: звучат пасхальные песнопения. Аналогия этим пасхальным интонациям есть и в лермонтовском романе: в начале второй части.

Повесть «Княжна Мери» открывается повествованием о пробуждении Печорина: он просыпается и из своего окна наблюдает за природой и людьми. Это очень важный момент, характеризующий новое, просветлённое состояние души героя. Природа предстает перед Печориным как гармоническое целое, не враждебное человеку: *«ветки цветущих черешен смотрят <...> в окна»* его дома и иногда усыпают своими белыми лепестками письменный стол; на западе синее пятиглавый Бештау, на севере возвышается Машук, а на востоке, объединяясь и не противореча друг другу, *«пестреет чистенький, новенький городок»*, *«шумит разноязычная толпа»* и *«амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее»*. Общий итог такой гармонии подведён: оказывается, человеку тоже *«весело жить в такой земле!»* [6: с. 356]. Природная гармония распространяется и на всё остальное — вот и Печорин готов

спуститься (его квартира находилась на самом высоком месте города) к людям, что свидетельствует о его попытке найти контакт с миром и социумом. Чувство вины за историю с контрабандистами осталось в прошлом, хотя и вряд ли изжито, но именно пережитое является залогом светлого, обновленного состояния души нынешнего Печорина. Он проснулся — и потянулась к свету находящаяся во тьме душа его.

Пробуждение Фауста в начале второй части отличается схожим душевным порывом, которому также предшествует страшное разочарование в жизни и нравственное падение: он повинен в гибели Гретхен и в трагической судьбе всей её семьи. И вот обновлённый и открытый миру Фауст лицезреет цветочный дождь, подобно тому как Печорин видит снегопад из белых лепестков цветущих черешен на своем столе:

Wenn der Blüten Frühlingsregen
über alle schwebend sinkt... [15]

В дни, когда весна сияет,
Дождь цветов повсюду льёт... [4]

Только первый дождь цветочный
Отягчит весенний сад... [3: с. 183]

Гармония природы, земля и горы, эти «седые великаны», благодатно исцеляют душевные раны и тревоги Фауста. Поэтому герой Гёте, как и Печорин, готов встретить «*свежих сил приливом / Наставиий день, плывущий из тумана*» [3: с. 185] («*Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig, / ätherische Dämmerung milde zu begrüßen...*» [15]). И он готов радоваться миру: «*Смотри, как схожи / Душевный мир и радуги убранство! / Та радуга и жизнь — одно и то же*» [3: с. 186]. Таким обновлённым он ступает в мир.

Печорин, пройдя через испытания и эксперименты, которые он сам для себя и других уготовил и с которыми читатель уже успел познакомиться в первой части романа, в начале повести «Княжна Мери» впервые предстает совершенно иным. Теперь он открыт миру и краскам жизни. Он признаётся: «*Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах*». Этот мотив, хотя и прерывается сомнениями и вопросами, всё же к концу романа набирает силу. Отсюда так не трагически представлена история души героя: несмотря на то, что нам ещё с середины романа известно, что он умер, ощущения смерти нет. Возникает удивительный эффект, когда повествование второй части романа о сугубо земных и во многом греховных делах человека — ведь Печорин убивает Грушницкого, глубоко ранит душу княжны Мери, провоцирует Вулича на смертельный спор — свидетельствует о преодолении смерти, переходит в план метафизический. Так

метафизика ярко проявляется в живых жизненных реалиях романного текста, казалось бы, исключая всякую метафизику.

Общий итог наших размышлений таков: роман Лермонтова не повторяет и не заимствует из «Фауста» Гёте те или иные детали или отдельные яркие мотивы — связь этих двух произведений происходит на более сложном уровне. Это уровень жанровых «смелых изобретений» (Пушкин), когда масштабность и универсализм, выраженные в слове поэта одной эпохи и одной страны, наследуются и самобытно-творчески воссоздаются поэтом другой национальной культуры. В этом заключается генетическое родство жанровых решений Гёте и Лермонтова, отличающихся универсализмом и предельной широтой видения мира и человека. Здесь невозможно говорить о едином и строгом жанровом образце, который становился бы со временем нормой. «Фауст» Гёте не есть жанровая норма для лермонтовского романа, но путь, путь «высшей смелости» (Пушкин) и художественной свободы, которым, вслед за Лермонтовым, шёл и русский классический роман.

Лермонтов, без сомнения, не только не повторил, но и не хотел буквалистски повторять художественную форму «Фауста», он создал своё уникальное по форме произведение, соизмеримое с книгой Гёте по содержанию. Лермонтовский роман, его форму также трудно воспроизвести буквально, но следовать его художественной жанровой модели, развивая универсализм как важнейшую типологическую черту жанра, — можно. Именно так и поступал в дальнейшем русский классический роман в своих лучших образцах.

Даниил Андреев в «Розе Мира» сожалел, что Лермонтов, уйдя из жизни слишком рано, не смог воплотить некое великое знание о мире, которое ему в потенциале было дано, где «этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили к обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветлённое величие таковы, что всё человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и трепетом радости». Он предположил, что, возможно, вершиной творчества «Лермонтова-старца» стала бы «эпопея-мистерия типа “Фауста”» или же «цикл “романов идей”», или же вообще «новый, невиданный жанр» [16: с. 458]. Думается, что Д. Андреев ошибался только в одном: этот «новый, невиданный жанр» был Лермонтовым создан. Это как раз и есть книга «Герой нашего времени» — первый русский социально-универсальный роман, написанный прозой на современном материале и в стилистических требованиях новой эпохи, но сомас-

штабный предшествующим художественным образцам, предлагающим универсальный взгляд на мир и человека. Взгляд этот обнимает собой частное и всеобщее, социальное и онтологическое, земное и небесное, временное и вечное.

Литература

1. Андреев Д.Л. Из книги «Роза Мира» / Д.Л. Андреев // М.Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 454–458.
2. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб., 1840. Ч. 1–2 / В.Г. Белинский // Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. – Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во. худож. лит., 1941. – С. 28–123.
3. Гёте И.В. Собр. соч.: в 10-ти тт.: пер. с нем. Б. Пастернака / И.-В. Гёте. – Т. 2. Фауст. – М.: Художественная литература, 1976. – 508 с.
4. Гёте И.В. Фауст: пер. с нем. Н. Холодковского / И.В. Гёте // URL:http://thelibrary.ru/books/gete_iogann/faust_pernholodkovskiy.htm (дата обращения: 07.07.2010 г.).
5. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4-х тт. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 1. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. – 755 с.
6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4-х тт. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 4. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. – 826 с.
7. Логиновская Е. Пушкин и литература вечных вопросов бытия / Е. Логиновская. – Бухарест: Критерион, 1999. – 274 с.
8. Москвин Г.В. Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / Г.В. Москвин. – М.: Макс-пресс, 2007. – 204 с.
9. Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову / В.А. Недзвецкий. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. – 188 с.
10. Оловянная М.В. Маргарита и Бэла. Елена и Вера (роль женских образов в истории героя) / М.В. Оловянная // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2008. – № 4. – С. 117–124.
11. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: в 30-ти тт. Сочинения: в 12-ти тт. / И.С. Тургенев. – Т. 1. – М.: Наука, 1978. – 574 с.
12. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и письма: в 6-ти тт. / Ф.И. Тютчев. – Т. 2. – М.: Классика, 2003. – 638 с.
13. Стадников Г.В. Лермонтов и Гёте / Г.В. Стадников // Русская литература. – 1999. – № 3. – С. 22–31.
14. Холодковский Н.А. Комментарий к поэме И.-В. Гёте «Фауст» / Н.А. Холодковский. – 2-е изд. – М.: КД «ЛИБРОКОМ», 2010. – 280 с.
15. Goethe J.-W. Faust / J.-W. Goethe // URL: <http://de.goethe-faust.org.htm> (дата обращения: 07.07.2010 г.).
16. Gronica A. von. The Russian image of Goethe / A. von Gronica. – Vol. I. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. – 304 p.

*I.A. Belyaeva***Faust Code of M.Yu. Lermontov's Novel "A Hero of our Time"**

The article draws parallels between Goethe's "Faust" and Lermontov's novel "A Hero of Our Time": at the level of reminiscences and allusions, as well as at the level of architectonics and genre-making. "Faust" is proposed to be considered as a "model of contemplation of the universe" (F. Schelling), which Lermontov creatively followed in his famous book about the modern man.

Key words: I.W. Goethe; M.Ju. Lermontov; Russian classical novel; comparative analysis; genre.