

**КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО**

На правах рукописи

ХАРИТОНЕНКО ЕЛЕНА ИВАНОВНА

УДК 821.161.1 Лермонтов.08

**ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИИ**

Специальность 10.01.02 – русская литература

диссертация на соискание научной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Заярная Ирина Сергеевна
доктор филологических наук

Киев – 2007

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1.	
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПЛАСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ЛИТЕРАТУРЕ.....	20
ГЛАВА 2.	
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА.....	58
2.1. «Рамки» и «снятие рамок» как приемы репрезентации пластического образа в произведениях М.Ю.Лермонтова.....	58
2.2 Типология видения и позиции наблюдателя в текстах М.Ю. Лермонтова.....	76
ГЛАВА 3.	
ТИПОЛОГИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА.....	101
3.1. Символично-аллегорический подтекст пластических образов.....	101
3.1.1. Пластический образ как «дискурсивная точка» повествования.....	101
3.1.2. Загадочный образ.....	112
3.2. Экфразистические образы.....	119
ГЛАВА 4.	
«ПЛАСТИКА МЫСЛИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ.....	129

ГЛАВА 5.

**СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА.....150***5.1. Семантика пластического образа «покинутой девушки».....156**5.2. Эмблематическая формула «старик и юноша» в поэме М.Ю. Лермонтова
«Мцыри».....168**5.3. «Статуарные» образы движения в творчестве М.Ю. Лермонтова (образ
паруса и мотив прерванной скачки).....175***ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....187****СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....195**

ВВЕДЕНИЕ

«Лермонтову надо задавать те вопросы, – полагал Б.Эйхенбаум, – которые задавала ему современность, – на них он давал замечательные ответы» [286, 6].

В начале XIX века теоретиками романтизма и их предшественниками в идеологическом и методологическом ключе осмысливалась проблема связи, взаимопроникновения искусств. Основные положения, касающиеся живописно-пластического образа как такового, и в связи с этим – категорий «вещности», «предметности» в литературе, с нашей точки зрения, к началу XIX века были сформулированы в рамках трех знаковых для того времени дискуссий, спровоцированных, во-первых, работой Г.Лессинга «Лаокоон», во-вторых, культом «живописности» (*le pittoresque*) в литературе и, наконец, в-третьих, разрабатываемой позже в романтической эстетике теорией символа, проводниками которой выступили П.Леру и Ф.Шиллер. Именно на этой основе «произрастала» романтическая теория образа Ф.Шеллинга, Л.Тика, В.Вакенродера, Новалиса, братьев Шлегелей, в России – В.Одоевского, И.Кронеберга, А.Галича, М.Павлова и др.

«Лаокоон» Г.Лессинга был одной из наиболее значительных – с точки зрения ее воздействия на современников – работ в эстетике. Идея представить в произведении литературы сосуществующее в пространстве как разворачиваемое во времени была революционной для того периода. И, тем не менее, она оказалась вытесненной на второй план. Воздействие эстетических идей Г. Лессинга, как отмечает А.В.Михайлов в своей статье «О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века», нередко было непредсказуемым и касалось иных аспектов, в сравнении с теми, что он затрагивал в своей работе [175, 227].

«Непредсказуемым» влияние «Лаокоона» оказалось прежде всего потому, что не была воспринята основная его идея – «разграничение живописи и поэзии». Г.Лессинг изначально не разделил формальный и мировоззренческий аспекты проблемы. Освободить поэзию от бремени описательности, реформировать устаревшую риторическую систему, избавить искусство от морально-

риторических норм – эти идеи были подхвачены, поскольку освобождали писателей, открывали пространство для новых экспериментов в творчестве. Вместе с тем обобщенная формулировка темы – «изгнать» живопись из поэзии, живопись, которую Г. Лессинг же и называл «областью собственно-прекрасного», – сочувствия, как правило, не находила. К примеру, Гете-поэт всегда стремился «к наглядному, очевидному видению мира и его словесному запечатлению» [175, 230]. Категории «зримости», «наглядности», «осязаемости», «пластичности» образа для него, как и для многих его современников, приобретали особый вес. Понимание самодостаточности и самооправданности символа обусловило развитие немецкого реализма, задачи которого А.В.Михайлов сформулировал так: «символически представить “истинность бытия” в виде отдельной, ясно зримой, осязаемой вещи» [175, 245].

С произведениями «нового знаменитейшего баснослова» – так назван Г.Лессинг в одном из учебных пособий того времени – М.Ю.Лермонтов познакомился еще в стенах Московского университетского благородного пансиона, а затем – в курсе немецкой литературы и теории словесности в Московском университете (влияние Лессинга-теоретика на Лермонтова анализировалось в работах П.Висковатого [46], Л.Гроссмана [72], А.Федорова [252], А.Жижиной [94; 95]). Представление об основных положениях трудов немецкого просветителя Лермонтов получил благодаря своим наставникам (А.З.Зиновьеву, Ф.И.Кистеру, М.Г.Павлову) и работам И.Кронеберга. Однако он, по мнению А.Д.Жижиной, в своем восприятии идей «неописательной» поэзии не был последовательным и то и дело «впадал» в детализированные описания. Это происходило, по всей видимости, не потому, «что никакими другими, более сложными приемами он к этому времени еще не владел» [95, 99]. Сама теория Г.Лессинга была противоречива, и это хорошо прослеживается в традиции ее восприятия современниками.

С начала 1820-х годов во Франции развивалась теория нового романтического стиля, определяющими характеристиками которой были культ «живописности» (*pittoresque*) в литературе и борьба с классическим описанием (*style descriptif*). Э.-Ж.Делеклюз, А. де Виньи, В.Гюго, Ш.О.Сент-Бев,

Ф.Р.Шатобриан, выработали свою концепцию поэтической изобразительности, согласно которой цвет, игра света и тени становятся тем основным инструментарием писателя, который помогает ему передать зрительные ощущения в своих произведениях. Однако очень скоро некоторых приверженцев теории *pittoresque* (П. де Барант, Ж.Мишле, В.Гюго, П.Леру) перестают удовлетворять принципы «поэзии для глаз». Они ищут иных способов изобразительности в литературе. Первым требованием оказывается замена «рассуждения» «изображением», «показом вещей». Писатель, в соответствии с такой концепцией, становится своего рода «живописцем».

П.Леру в работе «О символическом стиле» определил основную задачу писателя, которая заключалась в передаче нравственной идеи через физический, чувственный образ. Достижение этой цели мыслилось путем отказа от сравнения и утверждения в правах эмблемы, аллегии, символа.

Колоссальное влияние на писателей начала XIX века, и в том числе на П.Леру, оказали работы Ф.Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека», «О необходимых пределах применения художественных форм», «О возвышенном». Теория символической образности мыслилась писателем и философом как шаг к восстановлению синтеза духовного и чувственного постижения мира через искусство. В произведении, согласно его концепции, должны обнаруживаться 1) «тело», «вещная природа», не скованная ничем, кроме как причудливой игрой воображения; 2) рассудочное постижение; 3) постижение разумом, так же, как и в первом случае предполагающее наличие сферы игры, иронии, свободного овладения истиной. Ф.Шиллер, по сути, предложил теорию, которая примиряла в правах тягу искусства к реальностям духовной и эмпирической. Абстрактные истины он предлагал рассматривать сквозь призму не лишенных чувственной достоверности картин. Его «эстетический синтез» (определение В.Вацура [39, 139]) предполагал «снятие» конкретного в идеальном и идеального в конкретном.

С.Родзевич, Э.Нейман, Б.Реизов отмечали влияние теории *pittoresque* на Лермонтова, равно как и тот факт, что к 30-м годам XIX века эта теория воспринималась в России уже не сама по себе, а в неразрывной связи с идеями

«материалистической», «символической» поэзии П. Леру и эстетики Ф. Шиллера. По мнению Б.Эйхенбаума, С.Шувалова, В.Асмуса, Л.Гинзбург, А.Федорова, с идеями Ф.Шиллера, и в частности с его теоретическими работами, Лермонтов был также хорошо знаком. Именно на них было «завязано» его представление о срединном положении образа между реальностью бытия и идеальностью мысли.

Воздействие на писателей того времени этих двух концепций – подразумеваются идеи Г.Лессинга и стиль *pittoresque* – оказалось неоднозначным и послужило поводом к выработке нового, символического стиля по той причине, что они содержали в себе противоречие: это был своеобразный «бунт» против описательности в рамках теорий об описаниях в литературе.

Теоретики романтизма (В.Вакенродер, Новалис, Л.Тик, братья Шлегели, Ф.Шеллинг), таким образом, были подготовлены к расширению в литературе понятия «живописания», включающего отображение многообразия зрительно воспринимаемых черт окружающего мира. Это выражалось в сгущенном интересе к живописи (они считали живопись более высоким видом искусства, чем скульптура, и классифицировали ее лишь на ступеньку ниже музыки в иерархии искусств), а также было подготовлено представлениями о 1) пророческой миссии искусства, предполагающей наличие у писателя внутреннего зрения, с помощью которого он может улавливать и отражать красоту и совершенство мира в образах; 2) главенстве созерцательной позиции поэта в отношении к действительности (романтики воспринимали мир как вместилище тайны, запечатленной в образах; они последовательно создавали своеобразные «хранилища символических картинок»); 3) мифотворческой роли искусства, призванного текущее, непрерывность событий запечатлеть разом – в одном образе, скованном одним мгновением.

Главным теоретическим источником романтической эстетики в России в 20-е годы был иенский романтизм, воспринимаемый вкупе с идеями просветительского реализма И.Гете и Ф.Шиллера. Одно из важнейших мест отводилось анализу именно «пластического» феномена в искусстве и, в частности, в литературе. А.Галич («Опыт науки изящного») задачу искусства нового типа, обозначенного как «романтическая пластика» [164, 19; 221, 44], усматривал в

синтезе его внутренней жизни с «таинственным мерцанием бесплотных ликов» [53, 154]. М.Г.Павлов, профессор Московского университета, мир искусства мыслил как мир понятий, обращенных в предметы [221, 365]. Поэзия, по И.Я.Кронебергу («Материалы по истории эстетики»), это сфера «идей и созерцаний», «отелесившаяся идея» [221, 290]. Д.Веневитинов в статьях «О состоянии просвещения в России» и «Скульптура, живопись, музыка» настоятельно рекомендовал обратиться к «древней пластике» [42, 140]. В.Одоевский в «Афоризмах из различных писателей по части современного германского любомудрия» и «Опыте теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке») в области фантазии или искусства первым моментом считал тот, в котором происшествие замирает в одном мгновении, идеал обретает форму, дух стремится *сделать себя предметом*, материал произведения есть *фигура, пространство, внешность материи*. [221, 174].

В 20-х – начале 30-х годов в России двумя культовыми темами, завязанными на проблеме взаимосвязи живописи и литературы, были обсуждение «Сикстинской мадонны» Рафаэля и «Последнего дня Помпеи» К.Брюллова. Важными они были в том смысле, что на этих примерах демонстрировался творческий принцип, единый и для художника, и для писателя.

В.Кюхельбекер в «Путешествии по Германии и Франции» (в «Мнемозине» печаталось несколько его писем, посвященных описанию и разбору картин Дрезденской и Лионской картинных галерей), В.Жуковский в письмах, в частности, в «Рафаэлевой мадонне» и «Отрывке из письма о Саксонии», увидевших свет в «Полярной звезде» и «Московском телеграфе», Н.Карамзин в «Письмах русского путешественника», Ф.Глинка в «Письмах русского офицера», во многом опираясь на работу В.Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного», делали акцент на идее боговдохновенности в искусстве, позволяющей в образах прозревать закономерности развития мира и мироздания, а также признавали живопись и живописание мощнейшим инструментом познания и отражения действительности в искусстве.

В эссе «Скульптура, живопись, музыка» Н.Гоголь принцип К.Брюллова, выраженный им в «Последнем дне Помпеи» (картина широко обсуждалась в писательской среде, и в частности, откликом на нее стали стихотворение А.Пушкина «Везувий зев открыл» и упоминание Лермонтовым факта прибытия ее в Петербург в «Княгине Лиговской»), сформулировал так: группа образов, К.Брюлловым как бы «поставленная перед самыми нашими глазами», – это пластика древних, проникшая в живопись, она помогает разом схватывать рассеянное во времени и раздробленное в пространстве и тем самым добиваться максимально сильного воздействия на зрителя.

Как отмечали в своих исследованиях Д.Лихачев, Ю.Лотман, К.Пигарев, В.Турчин, М.Ямпольский, в начале XIX века взаимодействие разных языков искусств (литературы, живописи, театра) было не только предметом сухого теоретизирования, но и пронизывало все уровни общественной жизни. Философски обоснованные и закреплённые в сознании людей того времени позиция отстраненного созерцания, фактор зрелищности, семасиологизация разных форм бытового поведения объяснялись и в свою очередь обуславливали интерес к синкретизму искусств, их теснейшему взаимопроникновению.

Таким образом, один из вопросов, заданных М.Ю.Лермонтову современностью, касался выработки таких форм повествования, создания таких образов, которые, имитируя средства изобразительности пластических искусств в произведении литературы, являли «перед глаза» читателя и действительность, описываемую в произведении, и мысль, идею этого произведения.

Теоретический аспект проблемы пластического образа в истории литературоведения представляется возможным рассматривать в рамках изучения проблемы взаимовлияния различных видов искусств, экфрасиса в литературе, пространственно-временной организации произведений, а также исследований в области нарратологии – предполагается анализ повествовательных моделей, в пределах которого актуализируются проблемы фокализации, перспективы, «точки зрения».

В рамках направления по изучению взаимовлияния художественных языков различных искусств наряду с другими исследуется проблема существования и функционирования живописной образности в литературе, предполагающая рассмотрение таких характеристик, как наглядность, достоверность, конкретность, предметность, пластичность художественного образа. В работах Андрея Белого [19], А.Белецкого [15], А.Лосева [146], А.Михайлова [174, 175], Н.Дмитриевой [82], В.Турчина [245], М.Храпченко [268], В.Хализева [264], И.Роднянской [214], М.Сапарова [224], А.Вартанова [36], Н.Тамарченко [235], а также в современных исследованиях украинских учених В.Силантьевой [226], Д.Наливайко [183], И.Заярной [106] разработана теория речевой пластики, а также рассмотрены приемы, с помощью которых эта речевая пластика вводится писателем в текст.

Проблема экфрасиса затрагивалась в трудах О.Фрейденберг [263], С.Аверинцева [1], Н.Брагинской [26, 27], В.Бычкова [30], Л.Геллера [56], М.Рубинс [218], С.Франк [259], Р.Ходеля [265], С.Зенкина [107], Ю.Шатина [274], И.Заярной [104, 105]. Одно из определений экфрасиса, предполагает понимание его как любого «пластически-объективированного», «наглядного» описания, цель которого – заставить читателя видеть то, о чем идет речь, «поставить предмет перед глазами». Таким образом, по природе своей являясь описанием, экфрасис стремится как бы к нивелированию описательности. Интерес к подобного рода наглядным конструкциям в истории литературы актуализируется 1) в те эпохи, когда возможным становится взаимный перевод языка театра, изобразительных искусств и словесного творчества (Н.В.Брагинская полагает, что генетически экфрасис восходит к архаичным диалогическим и вопросно-ответным композициям – раешник, пантомима, старая литургическая драма с плоскими раскрашенными передвигающимися фигурками действующих лиц, – то есть к тем зрелищам, «в которых для созерцания предлагается не живой и говорящий актер, а изображение, “за” которое говорит ведущий» [26, 283]; живописец должен находиться рядом со «словописцем», чтобы экфрасис начал в полную силу задействоваться в литературе, – считает В.Бычков); 2) когда человек с особым вниманием начинает относиться к дистанции между собой как зрителем и миром,

воспринимаемым как зрелище; когда мировоззренчески общество подготовлено к созерцательной позиции по отношению к действительности (С.Аверинцев, Ж.Женетт); 3) в условиях смены литературного стиля: когда за формулами, – полагает А.Белецкий, – люди перестают замечать вещи, наступает эпоха наглядности в литературе.

Прерывность традиции обращения к экфрасису, его «историческая необязательность» [56, 17] указывают на особую значимость тех моментов, когда это стремление – отразить визуальное впечатление в словесном материале – возрождается в литературе. Для поэтики романтизма, характеризующейся в том числе небывалым стремлением к синестезии искусств (предполагающей их влияние друг на друга не только на тематическом, но и на духовном, метафорическом, эмоциональном уровнях [245, 146]), углублением в стиль художника, демонстрацией механизма художественного мышления, обращение к экфрасистическим моделям повествования явление более чем закономерное.

Пластическая концепция образа создается также особым, драматическим модусом повествования, который исследуется в нарратологии и, в частности, в рамках концепции «точка зрения». Общность приемов композиции в живописи и литературе рассматривали Ортега-и Гассет [190], П.Флоренский [256], Б.Успенский [251], Ю.Лотман [152], Б.Корман [121]. В работах украинских ученых, таких как А.Белецкий [16], Н.Е.Крутикова [122], И.Денисюк [78, 79], М.Легкий [129], И.Папуша [193], О.Ткачук [238], исследовалась особая техника повествования, в соответствии с которой автор не рассказывает о происходящем, а как бы стремится события, героев, действительность читателю показать.

В трудах М.М.Бахтина [14], Д.С.Лихачева [139, 141], Ю.М.Лотмана [147], Б.А.Успенского [251], В.Н.Топорова [243, 244], М.С.Кагана [112], М.А.Сапарова [224], Ф.П.Федорова [253], посвященных исследованию пространства и времени в художественном произведении, затронуты проблемы художественного зрения, специфики художественного видения писателей и передачи в тексте пространственными средствами непространственного содержания. Прослеживается специфика передачи словесных моделей в пространственных категориях, их способность моделировать новые содержательные уровни в

произведении, с помощью чего выстраивается особый мир писателя – мир индивидуальных образных воплощений его идей.

Задача целостного и всестороннего изучения проблемы художественного видения писателя в лермонтоведении не ставилась. Однако некоторые ее аспекты исследовались. Н.Врангель [51], С.Родзевич [210], В.Виноградов [44], Б.Эйхенбаум [287], Б.В.Томашевский [240], Л.Гроссман [71], К.Григорьян [68], Н.Пахомов [195, 196], В.Вацуро [37], Е.А.Ковалевская [117, 118], Э.Найдич [181], Е.М.Пульхритудова [204], А.Н.Соколов [231], М.Ваняшова [35] затрагивали в своих работах вопросы творческого влияния на стиль Лермонтова методов, характерных в большей степени для изобразительного искусства, в частности, «рембрандтовского освещения» и «работы» с цветом, колоритом, цветовыми оттенками, обусловленной требованиями теории *pittoresque*.

Специфика лермонтовского образа привлекала внимание критиков и ученых с начала XX века. Способность писателя заменить простое описание вещей их «показом», тем самым предложив читательскому взгляду более конкретный, «материальный», наглядный, «скульптурный» мир своих фантазий, отмечали еще И.Анненский [6], Вяч.Иванов [109], В.Розанов [215]. Тенденцию изменения «художественного метода» в стихах Лермонтова в сторону «объективного» характера отражения действительности отмечал Б.Эйхенбаум [287]. Переход поэта к предметно-символическим «интонациям» в построении образа анализировали В.Асмус [8], Л.Мелихова [171], Э.Найдич [181], А.Соколов [231]. В их работах была сформулирована характеристика этого образа как такого, который символически объединяет в себе действительность и идеал, вещьность и абстрактность. Представлены были также такие определения, как «пластичность» образа [181, 129; 231, 199], «пластический миметизм» [171, 534].

Особую группу исследований, касающихся проблемы пластического образа в творчестве М.Ю. Лермонтова, составляют работы, посвященные изучению специфики повествования писателя. И.Анненский [6], И.Бицилли [23], С.Дурылин [85], В.Иванов [109], В.Фишер [254], У.Фохт [257], В.Шкловский [278], Б.Эйхенбаум [287] отмечали, во-первых, небывалую роль героя-наблюдателя в его произведениях; во-вторых, переход М.Ю.Лермонтова к

объективированному повествованию, предполагающий введение ряда приемов, позволяющих простое рассказывание, повествование заменить очевидным показом вещей, героев, событий.

Особенности пространственно-временных отношений в лирике М.Ю.Лермонтова, в частности, в тех случаях, когда пространство метафорически принимает на себя непространственные отношения, анализировали в своих работах С.Ломинадзе [144], Л.Сенчина [225], М.Гиршман [225], Ю.Лотман [153], З.Минц [153], С.Зотов [108]. Определяющим для поэтики писателя названо умение охватить предмет с несовместимых – пространственно и хронологически – ракурсов, что создает «иллюзию присутствия» этого предмета. В идеологическом плане это означает протест писателя против временности бытия и желание «свернуть» цепь событий, разворачивающихся в пространстве и во времени, в один емкий образ – некий инвариант, «сколок вечности».

Актуальность темы определяется потребностью исследования особенностей пластического образа в творчестве М.Ю.Лермонтова. Фрагментарный характер изучения этой проблемы в рамках различных направлений литературоведения и лермонтоведения, отсутствие целостного, комплексного подхода к анализу специфики пластической образности в текстах писателя обуславливают необходимость выработки теоретико-методологической основы исследования, выявления, систематизации, классификации пластических образов и повествовательных моделей, с помощью которых эти образы представлены в текстах, а также определения их структуры, семантики, функций и генезиса.

Постановка и исследование данного комплекса проблем позволяют, во-первых, определить «литературную позицию» (термин, обоснованный Б.Эхенбаумом, И.Роднянской, С.Зотовым и предполагающий рассмотрение стиля писателя как демонстрацию художественного мышления) М.Ю.Лермонтова, его отношение к вопросам отображения действительности в искусстве и литературе, во-вторых, по-новому подойти к анализу отдельных проблем и образов в его творчестве.

Изучение синтеза искусств, в частности литературы и живописи, анализ механизмов их взаимодействия – одна из важных задач современного литературоведения, интерес к которой, несмотря на существование серьезной традиции научного исследования данной проблемы, возрождается. Актуальность диссертации обусловлена в том числе необходимостью освещения проблемы корреляции художественных языков разных искусств на материале творческого наследия М.Ю.Лермонтова.

Связь работы с научными программами, планами, темами.

Диссертационное исследование связано с тематикой научных разработок, которые проводятся на кафедре истории русской литературы Киевского национального университета имени Тараса Шевченко в рамках комплексной научной темы «Развитие и взаимодействие языков и литератур в условиях глобализации» (№06БФ044-01).

Цель исследования: выявить, проанализировать, систематизировать в творчестве М.Ю. Лермонтова пластические образы, а также определить их функции, генезис и способы презентации в текстах на уровнях повествования и поэтической речи.

Достижение этой цели представляется возможным при выполнении комплекса задач:

- определение теоретической базы исследования пластического образа и способов его введения в текст на основе существующих в литературоведении и лермонтоведении методологий;
- изучение генезиса пластического образа и определение комплекса причин, которые обусловили появление в творчестве М.Ю.Лермонтова форм образности, ориентированных на средства выражения пластических искусств и призванных отразить визуальное начало в словесном материале;
- анализ в произведениях М.Ю.Лермонтова повествовательных моделей, с помощью которых в текстах писателя формируется пластическая образность;
- определение композиционных приемов, которые способствуют созданию эффекта визуализации художественного материала в творчестве М.Ю. Лермонтова;

- исследование используемых писателем в поэтической речи способов «пластической корреляции» образа, слова и значения;
- выявление типологии пластических образов и описание их детерминант, то есть тех определяющих характеристик, по которым они могут быть «опознаны» в текстах М.Ю.Лермонтова;
- изучение функций пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова;
- исследование взаимодействия, пересечения элементов различных художественных языков в творчестве писателя путем сравнительного анализа его литературного и живописного наследия;
- анализ специфики межтекстовых связей пластических образов, предполагающий изучение в целом поэтически творимого «мира писателя»;
- определение литературной позиции писателя в его отношении к проблемам воплощения пластической образности в литературе.

Объект исследования.

Специфика и функции пластических образов, а также способы их подачи в тексте анализируются на материале всего творческого наследия М.Ю.Лермонтова. Особое внимание уделено следующим произведениям: это стихотворения «Взгляни на этот лик; искусством он...» («Портрет»), «В полдневный жар в долине Дагестана...» («Сон»), «В уме своем я создал мир иной...» («Русская мелодия»), «Когда волнуется желтеющая нива...», «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...»), «Я видел сон: прохладный гаснул день...» («Сон»), «Я видел юношу...» («Сон»); поэмы «Аул Бастунджи», «Джюлио», «Азраил», «Демон», «Исповедь», «Мцыри», «Тамбовская казначейша», «Хаджи Абрек», «Сказка для детей»; драмы «Люди и страсти», «Станный человек», «Маскарад»; а также незаконченные романы «Вадим», «Княгиня Лиговская», роман «Герой нашего времени», незаконченное прозаическое произведение «У князя В... был музыкальный вечер...», «Панорама Москвы», сказка «Ашик-Кериб».

Предметом исследования являются пластические образы в творчестве М.Ю.Лермонтова, их детерминанты, функции, а также способы их презентации в

текстах. Термином пластический обозначается такой образ, который, не обязательно являясь описанием предметов пластических искусств, содержит в себе «пластическую идею», то есть представлен писателем с очевидной наглядностью, как «картина», «скульптура» или «скульптурная группа».

Пластичность – важная характеристика любого художественного образа, структура которого предполагает отражение абстрактного содержания в конкретной, чувственной форме. Поэтому под собственно пластическими образами в диссертации будут пониматься такие образы, в которых эта предметная, изобразительная составляющая особо подчеркивается автором.

Термин пластический образ соотносим с рядом других терминологических определений, таких как живописность, изобразительность, иконичность, экфрасичность художественного образа. В диссертации он взят за основу, поскольку имеет серьезную традицию употребления как в эстетике романтизма, так и в науке о литературе начала XIX века. В лермонтоведении этот термин обоснован в работах А.Соколова [231, 199], Э.Найдича [181, 129], Л.Мелиховой [171, 534], в литературоведении его использовали А.Белецкий [15, 159], А.Вартанов [36, 12], Н.Дмитриева [82, 128], А.Михайлов [175, 238], В.Хализев [264, 17-18].

Методы исследования.

Цель и задачи исследования обусловили обращение к методам типологического, структуралистского (с опорой на раздел семиотики и нарратологии) и сравнительно-исторического подходов к анализу текстов.

Теоретическую базу диссертации составляют работы, в которых затрагиваются проблемы 1) экфрасиса в литературе (О.Фрейденберг, Н.Брагинская, С.Аверинцев, В.Бычков, Л.Геллер, М.Рубинс, С.Франк, Р.Ходель); 2) специфики отражения и функционирования художественной образности в литературе (А.Белецкий, Н.Дмитриева, А.Михайлов, В.Хализев); 3) нарратологии, в частности, «точки зрения», выявляющие композиционную общность произведений изобразительного искусства и литературы (Ю.Лотман, Б.Успенский, Б.Корман); 4) формирования с помощью пространственных категорий «непространственного» содержания в рамках изучения

пространственно-временной организации текстов (Д.С.Лихачев, Ю.М. Лотман, В.Н.Топоров, Ф.П.Федоров), а также фундаментальные исследования С.Родзевича, У.Фохта, В.Фишера, Б.Эйхенбаума, Д.Максимова, И.Роднянской, В.Вацура, Э.Найдича, А.Соколова, В.Марковича в области лермонтоведения.

Научная новизна полученных результатов

Впервые проблема пластического образа в творчестве М.Ю.Лермонтова заявлена как самостоятельный, особый предмет исследования, требующий специального теоретического обоснования и системного анализа, и осуществлен комплексный анализ воплощения пластической образности в произведениях М.Ю.Лермонтова.

Впервые обобщены существующие в науке теории возникновения особого отношения к проблеме пластической выразительности в истории литературы начала XIX века и определены причины появления пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова. К ним отнесены интерес писателей того времени к вопросам взаимовлияния методов различных искусств; проблеме зрелищности, позиции отстраненного созерцания; пророческой и «антиисторической» миссии литературы; выработка новых способов художественной изобразительности, подчеркивающих предметную, чувственную, пластическую составляющие образа; поиск новых повествовательных форм, реализуемый в условиях смены литературных стилей.

Впервые на основе существующих в литературоведении, но не применяемых ранее в лермонтоведении методологий изучены основные приемы, с помощью которых М.Ю.Лермонтов добивался эффекта наглядности и реализовал один из своих ключевых принципов работы с художественным материалом. На уровне повествования и композиции это: 1) введение «рамочной конструкции», а также ее усложнение и снятие; 2) использование механизмов актуализации или снятия наблюдения, благодаря которым можно говорить о типологии разнообразных точек зрения на предмет. На уровне поэтической речи это: 1) акцентирование внимания читателя на «телесности», «материальности» слова; 2) моделирование художественного пространства произведений как пространства словесного; 3) игра со словом, этимологизация, «визуализация» стихового слова,

подчеркивающие стремление писателя к «речевой пластике», обнаружению определенного смыслового «зазора», «пространства» между означающим и означаемым.

Предложена типология пластических образов, обоснована специфика их детерминант. Некоторые из рассматриваемых в работе характеристик лермонтовских пластических образов (такие образы преимущественно статичны, являются объектом наблюдения, имеют аналоги в живописном наследии М.Ю.Лермонтова, составляют определенный семантический инвариант – представляют темы «покинутости», или определенный идиллический топос, или загадочное, необычное с точки зрения героя видение; формируют зримый отпечаток драматической ситуации) по отдельности рассматривались в работах И.Анненского, Вяч.Иванова, И.Бицилли, У.Фохта, С.Дурылина, В.Виноградова, Б.Эйхенбаума, К.Григорьяна, С.Ломинадзе, В.Марковича, однако их комплексный анализ в контексте проблемы создания специфической, пластической образности в творчестве писателя проведен в лермонтоведении впервые.

Впервые в работе определены основные функции пластических образов. Установлено, что такие образы усиливают эффектность описаний и в том числе способны актуализировать в сознании читателя круг определенных идей.

Впервые определен один из основных творческих принципов М.Ю.Лермонтова, обозначивший в процессе работы писателя с художественным материалом приоритетность образа по отношению к сюжету, иными словами – способность этого образа выступать фокусирующим, организующим началом множества повествовательных ситуаций. Стремление Лермонтова-живописца *представить зрительный образ драматической ситуации* впервые отметил К.Григорьян. В диссертации доказано, что этот же принцип не менее актуален и для Лермонтова-писателя.

Практическое значение полученных результатов определяется возможностью использования материалов диссертации в процессе преподавания курса истории русской литературы XIX века, при подготовке спецкурсов и

спецсеминаров, а также при написании новых пособий и учебников по поэтике литературы XIX века.

Апробация результатов диссертации

Основные положения и результаты исследования были представлены на международных конференциях «Достоевский и XX век» (Киев, 1996), «Русская литература накануне третьего тысячелетия» (Киев, 2001), на VI Международном семинаре «Нормы и парадоксы сознания и мышления, их проявления в современном обществе, культуре и языке» (Луганск, 2006), ежегодных научных конференциях преподавателей и студентов Киевского университета имени Т.Шевченко (1996-2001 гг.). Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской литературы Киевского национального университета имени Тараса Шевченко. Обсуждение имело следующие выводы: научный уровень, актуальность, практическая ценность, объем и оформление диссертации отвечают требованиям ВАК Украины. Работа рекомендована к защите.

Публикации.

Основные положения диссертации изложены в девяти публикациях, шесть из которых вышли в специализированных, утвержденных ВАК Украины изданиях.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, библиографии. Объем работы 218 страниц, из них 194 страница основного текста, библиография включает 299 наименований и представлена на 24 страницах.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПЛАСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема пластического образа нуждается в теоретическом обосновании, поскольку ее исследование в истории литературоведения проводилось в рамках различных направлений, что обусловило, в свою очередь, терминологическую пестроту и отсутствие единой концептуальной методологической основы анализа. Рассмотрение данной проблемы, таким образом, предполагает выработку комплексного подхода в определении этой основы. Представляется возможным объединить принципы и методы исследования, сформулированные в работах о взаимодействии художественных языков различных искусств, экфразисе в литературе, пространственно-временной организации произведений, а также в трудах по нарратологии.

В лермонтоведении, как уже отмечалось во введении, пластический образ не был определен как особый предмет исследования и, соответственно, систематизация таких образов не проводилась. Однако некоторые аспекты этой проблемы так или иначе затрагивались при рассмотрении *стиля и стилистики писателя* (подчеркивалось изобразительное начало этого стиля и рассматривались особенности художественного образа в произведениях М.Ю.Лермонтова), *особенностей его повествования* (подразумевается анализ «точки зрения» и «позиции наблюдателя» в лермонтовских произведениях), при исследовании *категорий пространства и времени* в текстах М.Ю.Лермонтова.

Проблема вариативного функционирования живописной образности в литературе рассматривалась, в первую очередь, в рамках направления по сравнительному изучению взаимодействия и синтеза различных искусств.

Пик интереса исследователей к этой теме обозначен серединой XX века. В работах С.Дурылина [83], Н.Дмитриевой [82], К.Пигарева [199], Ю.Барабаша [12], В.Турчина [245], В.Альфонсова [4], Б.Галанова [52], М.Кагана [112], Д.С.Лихачева

[139], а также в сборниках «Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XIX вв.» (1988) [220], «Русская литература и зарубежное искусство» (1986) [219], «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (1974) [209], «Литература и живопись» (1982) [136], «Литература и живопись» (1990) [137], «Література і образотворче мистецтво» (1971) [142]; «Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства» (1975) [237] сопоставительный анализ литературы и живописи проводился в том числе и относительно искусства эпохи романтизма. Из новейших исследований по данной проблеме следует выделить работы И.Азизян «Диалог искусств серебряного века» [3], Д.Наливайко «Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства» [183], В.Силантьевой «Художественное мышление переходного периода (литература и живопись)» [226], И.Заярной «Интерсемиотическая поэтика барокко и авангарда как отражение риторической модели структурирования художественных текстов» [106].

Изучение типологии художественных языков предполагает решение широкого круга задач: установление общих закономерностей, обуславливающих возникновение родственных явлений на определенных стадиях развития литературы и искусства; исследование различных форм прямого или косвенного воздействия литературы на изобразительное искусство и однородности, однонаправленности авторских поисков; определение места, какое занимало изобразительное искусство в жизни и творчестве отдельных писателей; анализ идейно-художественной близости произведений, специфики восприятия писателями и художниками основных проблем своего времени, общности мотивов и сюжетов, сходства образов и ситуаций, стилового родства сравниваемых текстов или произведений искусства.

Изучение функционирования живописной образности в литературе – одна из важнейших задач в этом ряду. Для уяснения специфики пластического образа данная тема представляется особенно важной, поскольку затрагивает такие аспекты художественного образа, как наглядность, достоверность, конкретность, предметность, *пластичность*.

На рубеже XIX – XX вв. данную проблему исследовал Т.Майер, на выводы которого впоследствии ссылались Ю.Тынянов [247, 296], Н.Дмитриева [82], В.Хализев [264], Н.Тамарченко [235]. Слово в поэзии он характеризовал как предметное, однако лишенное наглядности средство передачи действительности. Абсолютно противоположным был вектор исканий Андрея Белого, для которого идеалом искусства было «Слово, ставшее Плотью» [19, 53]. В своей работе «Эмблематика смысла» он затронул принципиально важный для нашего исследования момент. Он заключается в утверждении *символического* единства как единства формы и содержания, «слова» и «плоти»: «в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т.е. Лик» [19, 43] (как, к примеру, Беатриче Данте, образы Христа, Будды и пр.). Смысл красоты писатель улавливал не только в эмоции, которую порождает образ, но в самом этом образе, когда «он есть то, что он есть» [19, 81].

А.И.Белецкий в своей работе «В мастерской художника слова» много уделил внимания такому феномену, как «*зрительная наглядность*» художественного образа. Слова, полагал ученый, наименее выгодное средство для передачи впечатлений другим. Поэтическая наглядность достигается не прямым выражением, то есть не через описание, а скорее, «переводом одних ощущений в другие»: «соединением зрительных впечатлений с другими, связанными у нас с определенными предметами, литература может достигнуть известной наглядности» [15, 197].

В статьях «Изображение внешности лиц», «Изображение живой и мертвой природы», рассматривая важнейшие формы литературного портрета на протяжении многовековой истории от «Песни песней» до Хлебникова, А.И.Белецкий анализирует разнообразные способы, при помощи которых авторам удавалось в описаниях избегать описательности и добиваться известной изобразительности: 1) внимание читателя переводится с созерцаемого на созерцающего. Ему предлагается рассказ о впечатлении, производимом внешностью героя (Гомер о Елене): «Описание чувств созерцающего создает отвлеченную форму портрета» [15, 150]; 2) живописность портрета достигается благодаря а) сравнениям с миром природы – растительным, животным,

минеральным («Живописный портрет и его ближайшие разновидности строятся главным образом на метафорах и сравнениях» [15, 160]); б) сопоставлениям с произведениями изобразительного искусства, для большей наглядности писатель просто ссылается на работу какого-либо любимого им мастера; в) созданию фона (драпировка, кресло, лужайка, море и пр.); г) игре с цветовой гаммой («среди образов *зрительного порядка* главенствующее место принадлежит образам, передающим ощущение цвета» [15, 156]); д) игре с освещением («портретист данного типа заботится о передаче освещения изображаемой им фигуры» [15, 158]; 3) благодаря введению такого «измерения» образа, как «статичность», образуются «пластический» и «архитектурный» портреты, примыкающие к «живописным» по приему создания: «Застывшая в одном положении фигура, создает впечатление статуарности, и портрет, при создании которого главное внимание писателя устремлено на фиксацию положения, мы могли бы назвать *пластическим*» (такова, например, героиня д'Аннунцио в «Девах скал» [15, 159] – она «неизменно сидит на каменном плинтусе...»). В архитектурном типе портрета писатель прибегает «к гиперболам, при помощи сравнения устанавливая связь между формами человеческой внешности и формами соответственного искусства» («Песнь песней»).

Н.Дмитриева в книге «Изображение и слово» [82] отмечает, что в природе литературного и пластического образа заложено нечто общее. Искусство *показа*, мастерство создания *картин* для литературы важны не менее, чем для живописи: «Художественное слово так действует на нас, что в воображении возникают *живые картины*. Образы обладают зрительной отчетливостью, они представимы» [82, 76]. Исследовательница говорит о символичности пластической идеи, которая не исчерпывает умозрительную идею и сама ею не исчерпывается: «Если даже аллегория не может быть «разгадана» зрителем без помощи поясняющих атрибутов – это не значит, что произведение не осуществляет своей идеи. Дело в том, что оно содержит в себе *пластическую идею*, которая не имеет такой интеллектуальной определенности, как идея, высказанная в словах, но лишь перекликается с ней, связывается с ней нитями тонких и сложных ассоциаций.

Пластическая идея включает в себя не одну какую-нибудь, а много интеллектуальных потенций...» [82, 128]

В.Е.Хализев в работе «О пластичности словесных образов» [264], опираясь на теорию Г.Лессинга, согласно которой словесное искусство *характеризуется изобразительностью при отсутствии наглядности* [264, 14], в словесном образе различает две составляющих – умопостигаемое и конкретно-чувственное начала: «Без речевой *пластики* литература обойтись не в состоянии, если она верна себе и максимально использует возможности слова. <...> Художественно-речевая пластика – явление принципиально «неотменяемое» и эстетически равноценное пластике скульптурной, живописной, пантонимической, экранной» [264, 18].

Отмечая общую тенденцию в литературе к сокращению сферы пластики, В.Е.Хализев утверждает, однако, что она отнюдь не исчезает. Исследователь предлагает к рассмотрению ряд приемов, с помощью которых, по его мнению, создается пластический образ. 1) Необычное *дистанцирование*, например, «крупный план». Очень точный пример – пушкинское: «Когда сюда, на этот горный горб, придете кудри наклонять и плакать». «Если традиционно-эпические жанры в большей мере обращены к способности читателя созерцать на расстоянии, – подчеркивает исследователь, – то новая, «романная» пластика создает ощущение близкого и прямого, почти осязательного контакта с изображаемым» [264, 20]. 2) Сосредоточенность писателей на созерцании *единичных, кратковременных и возникающих внезапно «состояний»* вещно-телесного мира: «пластически запечатлеваемая реальность предстает при этом в виде чьих-то впечатлений от нее – импрессионистически претворенной». 3) Внимание к *детали*: «художественно-речевая пластика эволюционирует от развернутых портретных характеристик экспозиционного типа к беглым штрихам, составляющим как бы *словесно-пластические мелодии, которые непрерывно звучат в произведении*» [264, 22].

Отмечая живописность, колористичность романтического портрета, В.Турчин утверждает, что писателям того периода свойственно стремление к предельной точности, материалистичности описаний. Они создают образы не столько психологические, сколько *зрительные* [245, 177].

Различные аспекты рассмотрения проблемы пластического образа представлены в сборнике «Литература и живопись» 1982 года в работах А.В.Михайлова «О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века» (проанализирована парадоксальность восприятия «Лаокоона» Лессинга в современной ему культуре) [175]; А.Ф.Лосева «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе» (отмечен «зрительный, самодовлеюще-созерцательный характер» литературного образа) [146]; А.С.Вартанова «О соотношении литературы и изобразительного искусства» (началом литературной традиции, в которой достигаются значительные пластические эффекты, исследователь считает вторую половину XIX в; среди «не живописных», но «пластичных» писателей названы Стендаль, Н.Саррот, А.Роб-Грие) [36]; М.А.Сапарова «Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография-слово)» (анализируются смыслообразующие особенности временной структуры литературного изображения, позволяющие «мумифицировать» в образе реальное время) [224].

В сборнике «Литература и живопись» (1990) также исследуются типологические схождения двух видов искусств в структуре образа. Утверждается, что *опосредованно пластический образ мира* в литературе формируется, когда писатели и поэты претворяют знаки и символы в иконические образы, используя переносное значение слова, опираясь на ассоциации, на внутреннюю форму слова как источник образности и – в значительной степени – на контекст: «Художественный образ в литературе – это итог преодоления отвлеченных словесных значений посредством иносказания и включения их в словесный контекст» [137, 5].

Опираясь на работы Т.Мейера, Ю.Тынянова, Ю.Выготского, Н.Дмитриевой и рассматривая проблему наглядности словесных описаний, Н.Д.Тамарченко полагает, что словесные образы не предполагают наглядности в обычном смысле, однако сохраняют за собой «впечатление зримости» [235, 125]. Исследователь оперирует понятиями «недостоверная наглядность» и – следуя Ю.Тынянову – «конкретность».

Согласно И.Б.Роднянской, образ в гносеологическом аспекте это вымысел, внушаемый писателем с максимально чувственной убедительностью, достигающей «видимости воплощения». «С этим связана собственно эстетическая сторона образа, сплочение, высветление и *«оживление» материала* силами смысловой выразительности» [214, 671]. Образ становится *«фактом воображаемого бытия»*, «плотью». Эти определения обоснованы тем, что два основных вида образа – метонимия и метафора – сами по себе не понятийно-аналитические, а органические, они «не отвлекаются от чувственной стихии образа» [214, 672].

Результатами анализа проблемы функционирования живописной образности в литературе могут считаться, во-первых, обоснование правомерности изучения такого «измерения» образа, как пластичность, во-вторых, определение ряда критериев и приемов, благодаря которым «зрительная наглядность» реализуется в литературе, и которые представляется возможным использовать при изучении пластических образов. Среди них: 1) наличие пластической, не имеющей интеллектуальной определенности и завершенности идеи; 2) активизация роли «созерцающего» персонажа в повествовании и связанные с этим эксперименты с разнообразным дистанцированием субъекта и объекта наблюдения; 3) появление такого «измерения» образа, как «статичность»; 4) прямое указание на источник описания – произведение изобразительного искусства; 5) внимание к детали, 6) эффект остранения (сосредоточенность на единичных, временных «состояниях» вечно-телесного мира), 7) наличие предметных сравнений, свето-цветовая символика.

Теория экфрасиса, интерес к которой в последнее время возрождается в литературоведении, это еще одно направление изучения взаимосвязи художественных языков различных искусств.

Первая работа об экфрасисе была посвящена памятникам византийской литературы и вышла в 1912 году в Берлине. Ее автор, Пауль Фридлиндер, полагал, «что путь экфрасиса пролегает от неточных, запутанных, даже фантастических описаний к точным, прозрачным, адекватным, так сказать, научным» [26, 261].

О.Фрейденберг в своей работе «Миф и литература древности» анализирует гомеровский экфрасис – «изображение изображения», «воспроизведение воспроизведения» в литературе – и рассматривает этот прием не как описание произведения искусства, а как его словесную копию. Копия же восходит к заложенному в экфрасисе его естественному иконизму. Таким образом, к экфрасису, по мнению исследовательницы, применимы термины «образ» и «изображение» («картина»). Он носит такое название не потому, что описывает картины живописи, на самом же деле *он сам «картина»*. Ни в сравнениях, ни в экфрасисах еще нет движущихся сюжетов; к ним не прикреплены ни мифы, ни рассказы. Сравнения и экфрасисы не нарративны. Они только *зрительны*» [263, 196].

Статьи Н.В.Брагинской «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» [27] и «Генезис “Картин” Филострата старшего» [26], посвященные анализу экфрасиса в литературе, в конце 70-х – начале 80-х годов стали серьезным поводом к возвращению этой темы в исследования по истории литературы.

Н.В.Брагинская называет экфрасисами описания изображений, включенные в произведения художественной литературы [26]. Под изображением понимается конкретное, предметное, сюжетно-тематическое произведение искусства, т.е. картина, скульптура, рельеф, тканый ковер или целый комплекс художественных объектов. Однако это всего лишь один из частных случаев толкования экфрасиса. Значимо указание Н.В. Брагинской: «мы *сужаем* значение термина... по сравнению с его более широким значением в риторической теории» [26, 260]. Такое терминологическое ограничение продиктовано частными задачами исследовательницы и не отвергает правомерность и возможность изучения экфрасиса в более широком его понимании – как *любого наглядного описания*.

Н.В.Брагинская, анализируя тексты Дионисия Галикарнасского, Феона и Гермогена, описывает традицию и более *широкого* применения данного термина, просуществовавшую вплоть до V века н. э. Экфрасис понимался как описательная речь, отчетливо *являющая глазам* то, что она поясняет. Его отличие от

повествования заключалось в том, что он содержит не голое описание, а *«пытается сделать слушателей чуть ли не зрителями»* [26, 259]. Повествование, обладающее описательным убранством, призвано не поучать и не просто повествовать о своем предмете, но сильными средствами увеличивать свое воздействие на слушателей.

В античной риторике существовала также определенная, далекая от каких-либо ограничений, классификация экфрасиса. К этому типу повествования относили описания людей (портреты), обстоятельств, времен года или дня, мест, условий, в которых происходят события. Сюда же включались экфрасисы восхода и заката, бурного или спокойного моря, рощи и дома, храма и картины или статуи, празднества или кораблекрушения.

Дальнейший анализ Н.Брагинской античных текстов («Картины» Филострата, пьесы Эпихарма «Зрители», или «Смотрящие», мим Софрона «Зрительницы Истмийских празднеств», «Семеро против Фив» Эсхила, «Илиада» Гомера, «Ифигения в Авлиде» Еврипида, «Причины» Каллимаха) демонстрирует непродуктивность «сужения» термина и понятия, потому что каждый раз специально приходится оговаривать случаи, когда экфрасис выходит за рамки словесного описания предметов искусства, или шире — материальной культуры. Перечислим эти случаи.

1. Описания *«живых картин»*, когда сцены битв, изображения войск или героев представлены в текстах в первую очередь как *«зрелища»* («Картины» Филострата, «Семеро против Фив» Эсхила, драмы Еврипида). Словесность тут вопреки своей природе демонстрирует свое стремление к зрительности, к наглядности и своеобразному «переводу» с языка изобразительного на язык вербальный. «При этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне “словесного” смысла» [26, 263].

2. Описания *выдуманных картин* (Цицерон упоминает о манере бесед стоика Клеанфа с учениками: он предлагал слушателям поразмышлять над толкованием придуманных им самим изображений).

3. Описания – точнее было бы сказать «разгадывание» – странных, загадочных изображений, предполагающих аллегорическую трактовку, нацеленных на раскрытие сути мистериального путешествия героя («Картина» Псевдо-Кебета, философский диалог кинико-стоической ориентации), или разгадывание «загадок в зрелищном исполнении» (в «Жизнеописании Эзопа» из «Картин» Филострата есть ряд эпизодов, когда Нектанебон со своими военачальниками предстает перед Эзопом в различных одеяниях и демонстрирует разнообразные позы, при этом спрашивая: «На кого я похож?»).

4. Описания сюжета (особенностью экфрасиса Гомера исследовательница считает умение изображать не сам предмет, а предмет, отсылающий читателя к определенному сюжету. Пример – целый мир на щите Ахилла).

5. Описание не виденного, а «действия смотрения» [26, 274]. В диалогическом экфрасисе (описания поданы в драматизированной форме) возрастает роль собеседника и акта смотрения, что помогает разрешать трудности повествования – оно не должно быть «хромоногим» [26, 266]. Как известно, именно этот аспект стал объектом пристального внимания Г. Лессинга.

6. Толкование изображения, принятое в диалогических экфрасисах.

Таким образом, понятие экфрасиса охватывает, согласно Н.В.Брагинской, случаи описаний 1) изображений предметов искусства и материальной культуры; 2) любых других ситуаций, могущих быть представленными как «зрелище», «картина».

С.С.Аверинцев под экфрасисом понимает «пластически-объективирующее описание» [1, 31] и считает его существеннейшей частью словесного искусства. Это наиболее широкое и вместе с тем точное определение данного литературного приема. От повествования экфрасис в первую очередь отличается тем, что нацелен не на «голое изложение событий», а «тщится превратить слушателей в зрителей» [1, 196].

«Чистое описание», «словесная пластика», сосредоточенность на «замкнутой пластике», «экфрасис» – эти определения для С.С.Аверинцева синонимичны. Основной их принцип – подача жизненной ситуации как «зрелища», «объектного предмета наблюдения». Момент их истинного

торжества – прославленное изображение щита Ахилла в «Илиаде», мгновенно принуждающего «к позиции внутренней отстраненности и созерцательности» [1, 33]. «Для греческой литературы, – подытоживает С.С.Аверинцев, – способность состязаться с пластическими искусствами («скульптурничать», как выразился бы О.Мандельштам) есть одна из драгоценнейших ее привилегий» [1, 34].

В.В.Бычков в своей работе «Малая история византийской эстетики» исследовал период, когда, согласно С.С.Аверинцеву, происходила «драма взаимодействия» античного и ближневосточного направлений словесности. В первый период становления византийской культуры на стыке патристического и антикизирующего направлений ранневизантийской эстетики активно развивалась искусствоведческая эстетика – многоуровневое описание и всестороннее осмысление искусства [30, 152].

Характерными для того времени он считал несколько подвидов экфрасиса. *Статический* (греко-римский) экфрасис предполагал подробное описание. Повествователь стремится представить словесный аналог того, что видит зритель, рассматривающий данное произведение. *Динамический* (древнееврейский) экфрасис нацелен прежде всего на описание технологии изготовления. *Психологический* экфрасис на первый план выдвигает психологический аспект воздействия произведения искусства на человека, что выражается в перенесении акцента с описания самого произведения на описания субъективного впечатления от него. *Толковательный* экфрасис объединяет описание произведений с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом. Примечательно: наиболее слабо освещается, *что и как* изображено, однако подробно разъяснено, что это должно означать. Таким образом, к экфрастическим моделям описания исследователь относит и случаи, когда описания как такового нет. На первый план вместо этого выходит проблема значения, «духовного содержания»: с одной стороны, живопись выступает как «подражание истине», с другой же – под «истиной» имеется в виду не картина видимых форм материального мира, а некий сакральный смысл. «Живописный образ понимается... почти как буквальная иллюстрация аллегорического словесного текста и поэтому на него переносится прием традиционной эксегесы

вербальных текстов» [30, 137]. Сюда же относится тип экфрасиса, который мы, пользуясь определениями Н.В. Брагинской, могли бы назвать *сюжетным*: «В одном из писем Кирилла Александрийского (IV – V вв.) мы находим описание воображаемой картины на сюжет “Жертвоприношения Авраама”» [30, 148]. Кирилл убежден, что живопись должна полностью следовать тексту, т.е. должны быть изображены все основные эпизоды этой истории, причем никакого конфликта в том, что на картине будут изображены все действия одновременно, он не усматривает. Наоборот, «к специфике живописи относит Кирилл совмещение разновременных эпизодов в одном изображении. Известно, что византийская живопись активно пользовалась этим приемом» [30, 148]. Получается, что Кирилл, прежде чем описать воображаемую картину, поступает как художник – т.е. «сворачивает» сюжет в единое изображение. И уже затем, учитывая перспективу повествования, снова как бы «разворачивает» его в психологически достоверное описание.

Такое отношение к экфрасису было возможно, прежде всего, потому, что в то время зрительный образ (живописный, пластический) уравнивался с образом словесным. «Живописец» стоял рядом со «словописцем» [30, 83], потому что содержание принято было считать «мысленными образами», «идеями», «эйдосом».

Сильнейшим толчком к «воскрешению» темы экфрасиса в литературоведении на современном этапе стал выход в свет сборника трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» [289]. Остановимся на изложенных в нем самых существенных с точки зрения уяснения сути, роли и функций экфрасиса моментах, в основном опираясь на работы Л.Геллера («Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» [56]), Р.Ходеля («Экфрасис и “демодализация” высказывания» [265]), С.Франк («Заражение страстями или текстовая “наглядность”» [259]).

Исследователями были предложены следующие определения экфрасиса: 1) любое воспроизведение одного искусства средствами другого; 2) «упражнение в визуализации», цель которого – *заставить читателя своими глазами увидеть то, о чем идет речь*, превратить слушателей в зрителей; 3) *украшенное описание произведения искусства* внутри повествования, которое он прерывает, составляя

кажущееся отступление» [56, 5]; 4) описание, в котором «экфрасическая иконография» образуется в результате *ассоциативной работы мысли* (в качестве примера приводится строка из Мандельштама: «Я сказал: Виноград, как старинная битва живет, Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [56, 7]) 5) (анти)нарративный прием, функция которого заключается в том, чтобы дополнить нарратив, противопоставить его чему-нибудь; 6) «технический экфрасис», под которым подразумеваются эксперименты с визуальным оформлением текста; 7) особый жанр описаний.

Исследователи, работы которых представлены в сборнике, определили также основные функции экфрасиса. К ним относятся 1) *моделирующие возможности* экфрасиса как «текста в тексте», создающие шкалу «реальное-фиктивное», «настоящее-условное», «подлинное-поддельное»: «На языке постмодернизма можно сказать, что такой текст не просто автотематичен, он делает явной свою природу симулякра»; 2) особое *воздействие на читателя*, обусловленное статичностью представленной «перед глаза» читателя «картиной» («Слово должно “застыть”, изобразив собой “застылость”, неподвижность и онемение картины») и на уровне повествования – остановкой действия («динамический ход действия прерывается описанием картины...» [265, 24]); 3) *антириторичность* (связанная с древней, но актуальной идеей о принципиальной невыразимости мира» [56, 17]); С.Франк отмечает важность этого критерия для романтического сознания, стремящегося преодолеть невыразимость своих переживаний «путем яркого, квази-непосредственно чувственного эффекта, проводником которого является текст»; 4) *автотематичность* (сам экфрасис не заключает в себе смысла; это испытание самого творческого процесса и его границ [56, 17]); 5) *автопародирование* текста (предполагается модус пересмотра старых форм); 6) указание на сакральные смыслы (С.Франк, А.Лебедев, Р.Мних, Р.Гольдт, И.Есаулов, Жан-Клод Ланн, А.Куляпин полагают, что экфрасис – это магическое зеркало инобытия, призванное изобразить неизобразяемое).

К достоинствам сборника следует отнести также указание на необходимость разделения двух аспектов исследования экфрасиса, нацеленных на изучение, с одной стороны, образа (подразумевается категория видимого), с

другой – повествования (учитывается категория видения). Это обусловлено тем, что «существует два равно актуальных вопроса: *на что* смотреть и *как* смотреть. В связи с этим оговаривается целесообразность изучения экфрасиса в рамках различных направлений литературоведческих исследований, в частности, таких как: 1) изучение взаимосвязи искусств («...экфрастическая установка порождает конкретные вопросы о взаимоотношении искусств, их взаимопереводимости... В первую голову, она делает проблематичной границу между искусствами» [56, 7]); 2) изучение на уровне нарратологии.

Представление Ж.Женетта об описании, которое он считает частным случаем повествования, складывается из определенных характеристик, в полной мере подпадающих под определение экфрасиса. Повествование занято поступками и событиями и делает акцент на темпорально-драматической стороне рассказа; описание же, напротив, предметы и даже процессы рассматривает как *зрелища*. Описание словно приостанавливает ход времени и способствует разворачиванию рассказа в пространстве [93, 291].

Опираясь на работы Ж.Женетта, С.Зенкин в своей статье «Новые фигуры» [107] предлагает рассматривать экфрасис как *частный случай общего понятия «фигуры речи»*. Такой подход предполагает исследование универсальных законов существования эстетического объекта в произведениях разных искусств. В центре внимания, в первую очередь, оказывается проблема образа, и в частности, словесного образа, который всегда содержит в себе *визуальное начало*, имеет зрительную природу.

Единственными на сегодняшний день монографиями, целиком посвященными проблеме экфрасиса, являются книги Марии Рубинс «На перекрестках искусств и культур: экфрасис в русской и французской поэзии» (Crossroad of arts, crossroad of cultures: ecphrasis in russian and french poetry) и «Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» [218].

М. Рубинс, в основном на материале произведений Серебряного века (хотя рассматриваются и теоретические, и исторические предпосылки исследования, а также генезис экфрасиса, проблематика иерархии искусств от античности до

Лессинга, трансформация экфрасиса в эпоху романтизма), рассматривает экфрасис как тип поэтического текста, который тем или иным образом отражает, описывает или комментирует произведения скульптуры, архитектуры, живописи.

Преимущества литературы конца XIX – начала XX веков, ее зависимость от романтической установки на живописность повествования рассмотрены в следующих аспектах: 1) предрасположенность к особому восприятию пластических искусств, выдвижение на первый план визуальных ценностей; 2) попытки свободной интерпретации визуальных прототипов; 3) стремление усвоить манеру художников, используя разнообразные изобразительные приемы (контраст, красочный эпитет, оксюморон, “скульптурные метафоры” и т.д.); 4) предпочтение музыкальных средств перед пластическими.

Экфрасис, по мнению Ю.Шатина, это прием, с наибольшей очевидностью утверждающий «целостность всей совокупности разных видов искусства». В своей статье «Ожившие картины: Экфрасис и диегезис» исследователь рассматривает два аспекта, относящихся к проблеме функционирования экфрасиса в литературе: 1) актуализация аспекта видения, наблюдения, созерцания, точки зрения («Экфрасис... принципиально *не изобразителен*, а референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями и включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцательного субъекта» [274, 218-219]) и 2) способность организовать сюжетное повествование (в особенности, в случаях, когда речь идет о таких мотивах, как оживающий портрет или путешествие внутрь картины).

П.Ю.Гуревич в статье «*Пластификация* в раннем творчестве Гоголя» [73] предмет своего исследования определил так: описание «сцен», изображенных как пластические образы. Пластифицированными образами он называет такие непластические образы, которые наделены свойствами пластических искусств. По способу введения в художественный текст он подразделяет их на «объективные» (исходят непосредственно от повествователя) и «субъективные» (отражают точку зрения персонажей). По сути, «пластифицированный» образ, как его определяет

исследователь, аналогичен экфрасису, который стремится изображать не только произведения искусства, но и любые явления и действия как зрелища.

Таким образом, в исследованиях, посвященных проблеме экфрасиса, проблема изобразительности, наглядности в литературе решается путем анализа пластически-объективированных, зримых описаний.

Создание пластической концепции образа во многом зависит также от специфики повествования и является предметом изучения такого раздела литературоведения, как нарратология, и рассматривается, в частности, в рамках концепции «точка зрения».

Основной тезис приверженцев данной теории – «произведение *не рассказывает, а показывает*». Подобный, «драматический» [239, 145] модус презентации материала также обозначает «линию родства» произведения литературы с другими видами искусства – живописью, театром, кино.

Проблема художественного видения в ее отношении к литературе впервые была сформулирована в эссе «Искусство прозы» и предисловии к роману «Женский портрет» Генри Джеймсом, предложившим удачную метафору: литература – дом, точка зрения – окно. «...В доме литературы не одно окно, а тысячи и тысячи – столько, что со всеми теми, какие еще, возможно, появятся... их попросту не счесть, и каждое из них было или будет проделано в силу потребностей индивидуальной точки зрения и силою индивидуальной воли. Эти отверстия, различные по форме и размеру, все расположены над сценой человеческой жизни...» [80, 485].

Г.Джеймс во многом опирался на идеи Г. Флобера, в своем творчестве стремившегося заставить читателя «почувствовать почти осязаемо» то, что с помощью слов воссоздается в произведении [255, 160-161].

В рамках философии культуры концепцию «точки зрения» развивали Х.Ортега-и-Гассет, полагающий, что основной двигатель искусства – «чудесная жажда видеть», а императив романа – эффект присутствия («Не говорите мне, каков персонаж, я должен увидеть его воочию» [190, 264], и П.А.Флоренский, с его представлением о чувственном восприятии и претворении мира в искусстве.

Дальнейшее развитие и обоснование теория «точки зрения» получила в трудах П.Лаббока, М.Шорера, Н.Фридмана, Дж.Гримеса, Ж.Пулона, Ф.Штанцеля и представителей русского формализма и семиотики (Ю.Лотман [152], Б.Успенский [251], Б.О.Корман [121]). Среди украинских ученых, в работах которых затронуты проблемы «техники повествования» и «точки зрения», А.Белецкий [16], Н.Е.Крутикова [122], И.Денисюк [78], М.Легкий [129], И.Папуша [193], О.Ткачук [238].

Рассматривая внутреннюю и внешнюю точки зрения в четырех плоскостях – идеологической, фразеологической, пространственно-временной и психологической – Б.Успенский в работе «Поэтика композиции» проанализировал общие для литературы и живописи композиционные принципы. Прослеживая структурную общность разных видов искусства, особое внимание ученый уделил способам презентации художественного материала в литературе: «Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения; наконец, ряд аналогий сближает – в плане композиции – художественную литературу и театр» [251, 13].

Единство формальных приемов композиции в литературе и изобразительном искусстве Б.Успенский демонстрирует на примерах общих структурных принципов внутренней организации художественного «текста». Таковыми являются *чередование разных точек зрения* (одна точка зрения обеспечивает «прямую перспективу» в произведении литературы; множественные точки зрения позволяют говорить об «обратной перспективе»); *наличие рамок* (основные способы введения рамок в тексте таковы: зачины и концовки; введение и отстранение рассказчика; чередование внутренней и внешней точек зрения; использование ретроспективной точки зрения; «остановка времени» – к примеру, как это сделано в «Ревизоре»; «панорамный план» в изображении пространства – точка зрения «птичьего полета»; на фразеологическом уровне введение специфических речевых характеристик персонажа); *наличие фона*,

подчеркивающего условность описания (для литературного произведения – персонажей-«статистов»).

Ю.Лотман также сближает понятие «точка зрения» в произведении литературы с понятиями ракурса в живописи и кино. Она, полагает ученый, становится источником значений, осязаемым элементом художественной структуры с того момента, когда появляется возможность смены ее в пределах повествования.

Сознательно текст строится по законам свободного пересечения различных субъективных позиций в русской литературе начиная с «Евгения Онегина», и обусловлен этот процесс движением от романтической поэмы к роману. Ю.Лотман акцентирует внимание на том факте, что именно *поэзия романтизма обнажила проблему «точки зрения»*.

Представляется важным тот факт, что Ю.Лотман подчеркивает мировоззренческий аспект анализа «точки зрения» в произведении литературы: «всякий текст вдвинут в некоторую внетекстовую структуру, самый абстрактный уровень которой можно определить как “тип мировоззрения”, “картина мира” или “модель культуры”. <...> Возникает вопрос о возможных соотношениях точки зрения текста культуры и точки зрения того или иного конкретного текста... При этом отношение «точка зрения – текст» есть всегда отношение «создатель – созданное». Применительно к литературному тексту – это проблема авторской позиции, «лирического героя» и т. п.; применительно к модели культуры – это комплекс общефилософских вопросов, касающихся происхождения мира и его разумности» [152, 323].

Н.Д.Тамарченко также настаивает на важности мировоззренческого аспекта изучения точки зрения, в особенности в отношении литературы 19-20 вв., «где остро стоит вопрос о неизбежной зависимости «картины мира» от своеобразия воспринимающего сознания и о необходимости взаимокорректировки точки зрения разных субъектов для создания более объективного и адекватного образа действительности» [236, 1079].

Воздействие живописи на форму повествования, композицию и жанр литературных произведений было предметом исследования О.В.Евдокимовой в ее

работе о Лескове «Живописание в структуре произведений Н.С.Лескова» [88]. Возможность обращения к этой теме обоснована, в частности, художественной манерой писателя, который воспроизводил окружающий мир осязаемо, зримо: «Лесковский принцип живописности – одна из форм проявления достоверности пластически фиксируемого явления» [88, 184]. Опираясь на работы Б.Дыханова, В.Семенова, Е.Сергеева, О.В.Евдокимова определяет особенность такой манеры в терминах «словесная живопись», «пластическая манера письма». Ключевыми формами повествования, ориентированного на изобразительное искусство, признаются: 1) традиционное описание картины, включающее в себя размышления о том, что хотел сказать художник; 2) описания, имеющие целью составить у читателя зрительное впечатление; 3) создание образа-символа (герой сравнивает себя с эмблематической фигурой на средневековой картине, переживаемое потрясение представлено как «остановленное мгновение»); 4) панорамное видение; 5) иконичность повествования (принцип изобразительности в творчестве Лескова проявляется также в том, что живописная (картинная) композиция часто сообщается отрезкам текста, уже не представляющим впечатления от картины. В романе «Обойденные», например, рассказ о детстве главного героя – Долинского – строится по вертикальной схеме иконы); 6) пластический эквивалент идеи (в «Загоне» описана иллюстрация, которая является пластическим эквивалентом идеи произведения о «России-загоне»).

В нарратологии, таким образом, определены приемы повествования, благодаря которым в произведении литературы реализуются пластически достоверные образы. К ним относятся: 1) актуализация позиции наблюдателя (фокализатора), усложнение системы «точек зрения» на предмет; 2) наличие факторов (рамки, фон), подчеркивающих условность описания, позволяющих выделить, обособить его в потоке повествования.

Исследованию художественного пространства в связи с проблемой взаимовлияний литературы и живописи посвящены работы М.Бахтина [14], Д.С.Лихачева [139; 140], Ю.М.Лотмана [147], Б.А.Успенского [251], В.Н.Топорова [243; 244], М.С.Кагана [112], М.А.Сапарова [224], Ф.П.Федорова [253]. Во многом

итоговым стал сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» [209]. В связи с исследованием пластического образа и «живописного кода» в произведении литературы представляют интерес те аспекты исследования пространства в художественном тексте, которые очерчивают его связь с категорией *художественного зрения* и проблемами *передачи в тексте пространственными средствами непространственного содержания*.

После И.Канта философские категории пространства и времени понимаются как формы созерцания, предоставляющие возможность помыслить мир на основе чувственного опыта. Пространственно-временные отношения в тексте произведения базируются на специфике художественного видения автора. Особый характер зрительного восприятия мира, присущий человеку, полагал Ю.Лотман, обуславливает специфику восприятия словесных моделей в пространственных категориях [147, 266]. С этим связаны представления об особенностях работы писателя над словом: для того, чтобы описать что-либо, автору необходимо представить себе это в виде образа, картины, «преобразить в живописный, как бы помещенный в *раму* объект» [56, 8].

Г.Джеймс, к примеру, так писал о творческой манере И.Тургенева: «В его воображении почти всегда возникал персонаж или несколько персонажей... он видел их как людей *disponibles* (ищущих места)... видел необычайно живо. <...> С какой благодарностью я подхватил его утверждение, что случайная фигура, отдельно взятый характер, образ, так сказать *en disponibilite*, таят в себе неисчерпаемые возможности» [80, 483-484]. Аналогичны воспоминания Г.Маркеса о принципах работы над текстом: «Истоком моих произведений всегда служит простой образ. Изначальные образы – единственное, что для меня важно... Все, что я долгое время знал о романе «Сто лет одиночества», был образ старика, который привел мальчика посмотреть на лед, выставленный как цирковая диковина» [166, 457].

Пространственность – одна из важнейших характеристик художественного образа. М.Бахтин раскрыл хронотопический и в этой связи универсальный характер литературы в ряду других искусств, в соответствии с которым осуществление времени в пространстве и наоборот возможно благодаря особой

природе и структуре художественного образа, предполагающей передачу абстрактного, «непространственного» содержания в чувственно-предметной, пространственной форме. Такой подход помогает установить специфику художественного видения писателя, особенности формируемой в его произведениях и осуществляемой в образах авторской модели мира.

Целостный образ – это и есть художественное пространство, возникшее в результате «снятия» эмпирической ограниченности. Он, полагает И.Б.Роднянская, «формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте» [214, 1174].

Исследуя традицию русской литературы, идущую от Гоголя через Достоевского к Белому и Платонову, В.Подорога отмечает в ней как один из доминирующих признаков борьбу с языком ради демонстрации особых идей, которые не могут найти адекватного выражения в языке. Это борьба за какую-то неязыковую реальность, осуществляемая в категориях пространства: «Моя вера в существование этой до- или за-языковой реальности опирается на многократно себя проявляющий в русской литературной традиции фантазм пространства: все ее идеи, мечты, все упования на высшее и лучшее так или иначе связываются с производством особых пространственных образов, которые, со своей стороны, ставят под сомнение веру в язык» [92, 152-153].

Ж.Деррида вводит понятие опространствливание (*espacement*). Буквально это означает «открытость промежутка», остранение в пространстве и отсрочка во времени. Не все сказанное выражено в языке: «Есть нечто... за пределами языка, и все зависит от интерпретации» [92, 155]. Поэтому необходимо изучать опыт взаимосвязи между языком и пространством.

Рассматривая пространство как текст и текст как пространство, В.Н.Топоров на первое место выдвигает проблемы точки зрения и «пространства созерцания», предполагающие обнаружение в тексте механизма передачи пространственными формами непространственного сознания. Все элементы текста (звуки, грамматические формы, лексемы, члены синтаксических конструкций,

тропы, персонажи, мотивы, сюжеты, жанры) могут быть описаны пространственными моделями.

Связывание пространственного и непространственного в тексте может осуществляться разными способами: 1) автор ориентируется на модель пространства, предложенную эпохой, направлением, школой; 2) автор строит «свое, действительно индивидуальное пространство и «разыгрывает» его в определенных образах; 3) писатель принимает ту или иную жестко мотивированную схему, которая определяется не столько культурно-исторической ситуацией или литературными вкусами, сколько его психоментальными особенностями [243, 448].

Рассматривая художественное пространство в мире Гоголя, Ю.Лотман утверждает: оно не сводимо к воспроизведению пространства реального, географического, а моделирует разные связи картины мира – временные, социальные, этические – и таким образом принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира: «Художественное пространство представляет собой “модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений”» [150, 252-253].

Проблема пространства одна из важнейших у Ж.Женетта. Исследователь анализирует технику видения и функции этого видения у писателей, в творчестве которых так или иначе отразилась «очарованность пространством»: это Пруст («Пруст-палимпсест»), А.Роб-Грийе («Фиксация головокружения»), Г. Флобер («Моменты безмолвия у Флобера»). Фрагментарность, разорванность, «картинность» пространства этих писателей предвосхищает технику кино. Их «повествование как бы умолкает и цепенеет под “великим каменящим взором вещей”» [93, 228].

Ж.Женетт говорит о трех типах такого литературного пространства: 1) пространственность языка («Не раз отмечалось, что язык как бы по природе своей в большей степени обладает способностью выражать пространственные, чем какие-либо иные отношения...» [93, 279]); 2) пространство Книги (в тексте зачастую между эпизодами, удаленными друг от друга во временной непрерывности линейного чтения, устанавливаются дистанционные отношения,

«для осмысления которых требуется *одномоментное* восприятие единого целого произведения; из этих эпизодов образуется своеобразная *вертикаль*. «Пространство книги, как и пространство страницы, не пассивно, не подчинено времени последовательного чтения, но, вырастая из этого времени и осуществляясь в нем, оно его постоянно искривляет и обращает вспять, а значит, в известном смысле, и отменяет» [93, 281]. 3) Третий аспект пространства литературы, по Ж.Женетту, стилистический, предполагающий «зазор» между означаемым и означающим в тропах. В теории исследователя такой «зазор», «пространство», обозначен термином *фигуры*. 4) Пространство литературы, взятой во всем своем объеме, как некое единое произведение, вневременное и анонимное. Самый точный символ такого пространства – библиотека.

Таким образом, исследование пространственно-временной характеристики произведений, и в частности, специфики художественного видения автора и такого «измерения» художественного образа, как «пространственность», чрезвычайно значимо при изучении проблем взаимовлияния литературы и других видов искусства, а также специфики функционирования пластических образов в литературе.

Как уже отмечалось, в лермонтоведении проблема пластического образа рассматривалась фрагментарно в рамках исследований стиля писателя, структуры его повествования, категорий пространства и времени в его текстах.

В традиции изучения стиля писателя, понимаемого как «выражение индивидуальной целостности художественного мира и художественного мышления писателя» [133, 533], можно выделить два направления, напрямую соотносимых с предметом исследования в данной работе. Первое затрагивает аспекты взаимосвязанности творческих поисков Лермонтова-живописца и Лермонтова-писателя (сюда относятся работы, в которых рассматривается проблема «рембрандтовского освещения» и влияния теории *pittoresque*). Второе связано с анализом категории образа в творчестве М.Ю.Лермонтова. Эти вопросы рассматривались в работах таких ученых, как С.Родзевич [210], В.Асмус [8], В.Шкловский [278], Б.Эйхенбаум [287], В.Виноградов [44], К.Григорьян [68],

Е.Ковалевская [117, 118], Э.Найдич [181], Н.Пахомов [195; 196], Е.Пульхритудова [204], А.Соколов [231].

С.Родзевич объяснял пристрастие Лермонтова к красочным эпитетам живописным талантом. Н. Пахомов полагал, что писатель *«мыслил образами, как художник»* [196, 72]. В.Виноградов придерживался точки зрения, что Лермонтов изображаемые им события *«представлял в виде картин»* [44, 530]. «Глубина эстетической рефлексии питалась в Лермонтове, – писал В.Асмус, – широтой художественной даровитости. Законы искусства поэзии... поверялись им в разностороннем художественном опыте, обращением к достоянию других искусств. Лермонтов не только понимал смысл видимого как великий писатель. Ему было известно искусство запечатления видимого в форме и цвете живописного изображения. Ему известны были также законы, по которым превращаются в искусство тоны звучащего, поющего мира» [8, 128]. К.Григорьян, анализируя особенности живописного наследия М.Ю.Лермонтова, сформулировал принцип его творческого метода: повторяемость набросков, сходство образов, мотивов и тем, прослеживаемые от первого лермонтовского опыта в живописи до последнего, обусловлены «упорным желанием запечатлеть какую-то определенную сцену из окружающей его жизни», дать «зримое представление драматической ситуации» [68, 130]. В поэтической речи М.Ю.Лермонтова обилие, разнообразие сравнений и эпитетов, способных сделать зримое, вещественное лаконичным знаком загадочного, таинственного, также объяснялись особенностями художественного видения Лермонтова.

Рассматривая влияние на стиль писателя теории «*pittoresque*» и поэтики таких представителей французского романтизма, как Ф.Шатобриан, А.Виньи, В.Гюго, С.Родзевич в своей монографии «Лермонтов как романист» одной из определяющих характеристик стиля последнего считал «погоню за картинностью» [210, 25]. Именно «в угоду» картинности, чтобы «облечь язык в осязательно-образные формы», полагал исследователь, молодые романтики жертвовали идеей.

С.Родзевич прослеживает, как внутри теории «*pittoresque*», т. е. «простого описания», или «детализированного описания», «красочного описания», формировались идеи, напрямую связанные с проблемой символического образа в

искусстве: «"Pittoresque", как понимали его С.Бев, В.Гюго, А.Виньи, обозначило стремление к конкретным образам, протест против сухого аллегоризма описания... С точки зрения С.Бева, – не «описания» природы, а ее *картины* должны занимать писателя, причем нет надобности в пространственных и точных перечислениях видимого; достаточно несколько образов, соответствующих подлинным зрительным ощущениям» [210, 26-27].

Н.Врангель [51], Б.Эйхенбаум [287], Б.Томашевский [240], В.Вацуро [37], Л.Гроссман [71], К.Григорьян [68], Е.Ковалевская [117, 118], М.Ваняшова [35] серьезное внимание уделяли проблеме «рембрандтовского освещения», то есть тем обнаруживаемым в текстах М.Ю.Лермонтова изобразительным приемам романтической фантастики, которые основаны на игре красок, на контрастах яркого света и тени.

В эпоху М.Ю.Лермонтова в живописи на смену классицизму приходит романтическое течение. Статичность сменяется динамикой, строгая линия подвижным контуром, цвет – колоритом. Владеть искусством светотени, понимать природу света важно не только художнику, но и писателю.

Анализируя примеры из «Вадима» («Сальная свеча, горящая на столе, озаряла ее невинный открытый лоб и одну щеку...») и «Сашки» («Дремало все, лишь в окнах изредка являлась свечка, силуэт рубчатый Старухи, из картин Рембрандта взятый»), Б.Эйхенбаум подчеркивал: благодаря наличию таких живописных деталей, особой системы освещения, описание у Лермонтова из реально-бытового плана переводится в план метафизический и превращается в «мрачно-фантастическую картину» [287, 252-253].

Проникновение рембрандтовского элемента в произведения Лермонтова-поэта и прозаика было предметом изучения Е.А.Ковалевской. Исследовательница проанализировала жанровые сцены, описания природы, образы героев, целые картины М.Ю.Лермонтова, построенные по законам изобразительного искусства, в частности искусства Рембрандта: «Элементы рембрандтовского стиля, творчески воспринятого и воплощенного в иной художественной стихии – стихии поэтического слова, – встречаются в лирике, поэмах, драмах, прозе Лермонтова: лица и фигуры, выхваченные лучом света из окружающего мрака; вспыхивающие

блики на костюмах, оружии или предметах обстановки; луч заходящего или восходящего солнца или лунный свет, не равно озаряющие все изображенное на картине, но представляющее собой динамичное начало словесного портрета, пейзажа, жанровой сцены, интерьера» [117, 465].

Особое значение для нас имеют исследования в области специфики художественного **образа** в лирике Лермонтова. Для успешного решения вопросов о композиционных и жанровых формах лермонтовской лирики, о ее художественном методе и стиле, о ее эволюции и исторической роли необходима была ясность в вопросе о специфике лирического образа, его разновидностях. В рамках нашего исследования эта тема важна, поскольку раскрывает эволюцию писателя от *обобщенно-лирических* интонаций к *предметно-символическим*. Этот переход обозначали по-разному – как появление «пластицизма и рельефности образов» (В.Белинский [17, 219]); как переход от интонационно тематических к образно-тематическим средствам поэтической выразительности (С.Шувалов); от многотемности движения поэтической мысли к пластическому, образному построению или к созданию развернутых антропоморфических образов-мифов (Д.Максимов); от «стиля точного» к «стилю неточному» (Л.Пумпянский); от экспрессивного к предметно-экспрессивному – от сравнения к символу (А.Соколов).

Попытки охарактеризовать специфику образов в творчестве Лермонтова предпринимались еще с начала XX века.

И.Анненский в статье «Юмор Лермонтова» из «Книги отражений» лермонтовским образам присваивает определение «*вещи-мысли*». Речь идет о способности Лермонтова «показать» вместо того, чтобы описать. Это «способ существования произведения как онтологического акта или самодостаточной структуры, автономной по отношению к действительности и к личности писателя» [6, 145]. К примеру, в «Герое нашего времени» мы видим лицо слепого, паутину снастей, тихо сидящую на берегу белую женскую фигуру. Эти образы Лермонтов не «оскорбил» «эмфазом слов», оставил «им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни» [6, 145].

Вяч.Иванов также полагал, что Лермонтов, позволяя своим образам существовать как бы «самим по себе», независимо от своего творца, укоренил в литературе принципиальную «незавершенность» как новую норму творческого процесса [109].

В статье «Вечно печальная дуэль» В.В.Розанов, рассуждая о возможных (останься Лермонтов жив) судьбах русской словесности, останавливается на трех моментах, характеризующих образ в поэзии Лермонтова. Это прежде всего «*скульптурность*»: «...он весь рассыпается в скульптуры; скульптурность, изобразительность его созданий не имеет равного себе, и, может быть, не в одной нашей литературе» [215, 326]; затем – *прототипичность*: «он воссоздавал какие-то вечные типы отношений, универсальные образы; печать случайного и минутного в высшей степени исключена из его поэзии» [215, 327].

Обозначена также определяющая, с нашей точки зрения, характеристика лермонтовского образа как такого, который совмещает в себе предельную конкретность, вещность, изобразительность и символичность, соотнесенность с миром идей [215, 323].

Из исследователей творчества М.Ю.Лермонтова впервые тенденцию изменения «художественного метода» в его стихах в сторону «*объективного*» характера отражения действительности отметил Б. Эйхенбаум: в целом ряде стихотворений вычеркнута вся вторая половина, раскрывающая иносказательный смысл первой, в результате оставшаяся первая половина представляет собой нечто вроде объективного образа, лишённого прямого объяснения, растолкования [287, 232-233].

Много для уяснения сути художественного образа у Лермонтова сделал В.Асмус, определяя «срединное бытие» этого образа между «наличной действительностью» и областью «чистой, отрешенной мечты», бытием, «постигаемым мыслью». Как «запечатление существенного», лермонтовские образы обладают «как бы высшей реальностью»: «Как поэт, наделенный редкой силой самосознания, Лермонтов великолепно знал сложную природу образов искусства, которые одновременно являются и даром поэтического вымысла,

свободно комбинирующей фантазии и точным до беспощадности, трезвым до глубин натуры изображением действительности» [8, 121].

Причины появления такого типа художественного образа ученый усматривает в понимании писателем того факта, что «искусство трудно, запечатление жизни в образах искусства часто дается путем упорной борьбы и труда» [8, 121], и общей антириторической направленности его творческих исканий.

М.Ю.Лермонтову, по мысли В.Асмуса, в совершенстве была ведома эстетическая диалектика одновременных адекватности и неадекватности образов искусства, «неподвластности их нормам натуралистической истины, под видом полноты лишь обедняющей действительность, и подчиненность их вольной и широкой правде художественного вымысла – той правде, которая открывает и запечатлевает не явное, но существенное...» [8, 128]

В исследовании А.Соколова наиболее полно представлена типология художественного образа в творчестве поэта и впервые в лермонтоведении дано определение «*пластический образ*».

Для А.Соколова важен критерий: используется ли принцип создания наглядных, чувственных образов и картин для передачи душевных переживаний.

В лермонтовской лирике исследователь обнаруживает четыре разновидности художественного образа: 1) экспрессивный; 2) субъективный (образ автора и лирического героя); 3) образ объективный или предметный; 4) образ *предметно-экспрессивный*.

Наиболее интересным для нас будет четвертый из перечисленных видов. Образы этой категории, к примеру, парус, тучи, сосна, утес и т. д. – «это как будто предметы действительности» [231, 192]. Эмоциональное переживание выражается у Лермонтова не напрямую, а посредством предметных образов. Очень часто такой образ создает целую картину. Сравнение разворачивается в параллелизм и «параллельный образ разворачивается у Лермонтова с такой широтой и законченностью, что он приобретает объективный характер, воспринимается как самостоятельное изображение предмета или явления. Таковы образы народного певца в «Русской мелодии», нищего в одноименном стихотворении...» [231, 195]

В ряде случаев эмоциональная часть вообще усекается, и мы имеем дело с символическим новообразованием. Таков, например, «Утес»: есть только предметный образ и никакого прямого выражения душевного состояния автора. «Символический образ приобрел предметную законченность, *чувственную пластичность*» [231, 199].

Опираясь на работы А.Соколова и также следуя особенности средств художественной выразительности в стихотворном языке Лермонтова, Э.Э.Найдич в статье «М.Лермонтов. Парус» прослеживает переход от сравнения к символу и тоже предлагает определение «пластический образ»: «фантастический колорит баллады... дал возможность поэту в *пластических образах* выразить художественно мысль о вечном сне...» [181, 129].

Уже с начала творческого пути, полагает исследователь, поэт, создавая стихотворения с чисто экспрессивными образами, передает свои мысли и чувства и иными путями. Один из этих путей сравнение. О сравнении Э.Найдич говорит, собственно, не как о простом тропе, а о *явлении художественной мысли*, определяющем композицию целого стихотворения. Поэт сравнивает какое-либо переживание, идею, душевное состояние с предметом, с чем-то объектным, однако предмет, объект значим не сам по себе, а как выражение душевного состояния поэта, идеи, настроения: «Созданием предметного образа-параллели поэт стремится преодолеть отвлеченный характер своей поэзии, придать ей *конкретность*» [181, 123].

Исследователь характеризует эти образы как аллегорические или символические. Реализуются они благодаря отказу поэта от принципа двухчастного построения стихотворений-сравнений.

К примеру, в «Парусе», полагает исследователь, «поэт совершил... открытие. Он полностью отказался от экспрессивной части сравнения и передал ее функции предметной части, превратившейся в символ, но не утратившей развития, движения, настроения, мысли. <...> Здесь все, казалось бы, *предметно, зримо*».

Обобщенная мысль выражается через пластический образ. «Соотношение внутреннего, субъективного начала с *изобразительным, пластическим, предметным*» [181, 134] – это важнейшая характеристика художественного образа

Лермонтова: «...внутреннее, субъективное, начало скрыто за предметным, за символическим... получившим относительную самостоятельность, воспринимаемым как цельная картина» [181, 133].

Впервые к проблеме генезиса краеугольной эстетической идеи Лермонтова – представления об образах искусства как середине между реальностью и идеальностью – подошел В.Асмус. «Вряд ли это представление, говорит исследователь, может быть непосредственно возводимо к “метаксю”... платонизма, к известному учению платоновско-аристотелевской эстетики о срединном положении образов искусства между идеальностью и реальностью. Во всяком случае, ни точки соприкосновения Лермонтова с учением Платона об эросе как посреднике между мирами бытия и небытия, прекрасного и безобразного, ни точки соприкосновения его с учением “Поэтики” Аристотеля о превосходстве образов искусства над непосредственной наличностью природы не могут быть установлены достаточно отчетливо и доказательно. Всего вероятнее мне представляется, что лермонтовская концепция образа как “метаксю”, т. е. представление о срединном положении образа между реальностью бытия и идеальностью мысли, восходит к учению Ф.Шиллера о “видимости” (Schein). В пользу такого предположения говорит также засвидетельствованный творчеством Лермонтова – его драматургией и лирикой – и не раз отмечавшийся исследователями факт сильного влияния Ф.Шиллера на раннего Лермонтова. Трудно допустить, чтобы, изучив так глубоко поэзию Ф.Шиллера, Лермонтов остался незнакомым с его эстетическими работами, и прежде всего с «Письмами об эстетическом воспитании», где взгляд на искусство как на своеобразную область “видимости” (Schein), колеблющуюся между реальностью наличного бытия и идеальностью “играющей” поэтической мечты, выражен всего полнее и красноречивее» [8, 124].

Б.Реизов возникновение форм нового поэтического мышления объяснял влиянием идей Ф.Шеллинга, в соответствии с которыми художник должен подставлять «чувственный образ на место чистых концепций ума» [207, 114-115].

Э.Найдич лермонтовское стремление к аллегорическим и символическим образам обусловил развитием русской и европейской литературы конца 20-начала

30-х годов». Ученый ссылается на теорию «реальной» поэзии у В.Белинского («О русской повести и повестях г. Гоголя»), в соответствии с которой поэзия не пересоздает жизнь, но воспроизводит ее, и высказывания В. Кюхельбекера (предисловие к «Ижорскому»): «Во всей вселенной – гармония: нет предмета отвлеченного, которому не соответствовал бы чувственный; нет духа, который бы не отражался в каком-нибудь теле»» [181, 132].

Основываясь на некоторых выводах Б.Г.Реизова [207] и С.Родзевича [210] в вопросах влияния французской эстетической мысли на Лермонтова, Э.Э.Найдич специфику художественного образа Лермонтова, заключающуюся в соотношении *субъективного* начала с *изобразительным, пластическим, предметным*, возводит к теории «символического стиля», сформулированной в статье Жан-Поля Леру «О символическом стиле» (1829). «В чем особенность этой “формы стиля” или “формы речи”? – говорилось в этой работе. – В том, что развивается не та идея, которую сравнивают с другой, а только эта другая идея, то есть образ. Следовательно, это промежуточная *форма* между сравнением и аллегорией... *более быстрая, чем сравнение, и менее темная, чем аллегория*. Как точное слово заменяется метафорой, так понятие заменяется эмблемой: это, так сказать, *метафора понятия*» [181, 132].

Для лермонтоведения выявление генетических связей с «символической формой речи» значимо само по себе, поскольку «сближение, зыбкость границ между такими видами иносказательной образности, как аллегория, символ, эмблема, сравнение, метафора, олицетворение, – черта в высшей степени характерная для поэтической стилистики Лермонтова» [171, 531]. И вопрос не в том, насколько определение «форма, более быстрая, чем сравнение, и менее темная, чем аллегория» может облегчить исследование тех или иных лермонтовских образов. Суть в том, что как раз в рамках этой теории наиболее важным в символическом образе провозглашается «чувственный», «телесный», «пластический» элемент.

С начала XX века исследователи и писатели (И.Анненский, В.Иванов, С.Дурылин, У.Фохт, В.Фишер, П.Бицilli, Б.Эйхенбаум, В.Шкловский), которые

обращались к творчеству М.Ю. Лермонтова, отмечали особую манеру его повествования, а также свойственную этой манере «созерцательность».

«Упорным и настойчивым наблюдателем» назвал Лермонтова В. Фишер, «очарованным» наблюдателем он был, по мнению И.Ф.Анненского, и «беспощадным» – в оценке Вяч.Иванова.

«Может быть, не менее Бодлера, – писал И.Анненский, – Лермонтов любил недвижимое созерцание. <...> Лермонтов умел стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею, не вообразить себя ее обладателем ни разу и ни на минуту <...> Не воображение впервые пробудило в Лермонтове романтика, но ему присущий необычный дар созерцать и осознавать мир » [6, 405].

П.М.Бицилли впервые в качестве основного в отношении поэтики Лермонтова предлагает термин «точка зрения». Однако ученого интересует в первую очередь не формальный, а мировоззренческий аспект этой проблемы: «Некоторые излюбленные лермонтовские метафоры имеют буквальный смысл. Это именно те, которые относятся к его точке зрения на мир. Лермонтов производит впечатление существа, которое бы глядело на землю с какой-то буквально “межпланетной точки зрения”, – так, как глядит на нее его демон, или он сам в юношеском “Сне” и в “Ночи II”: “Кой-где во тьме вертелись и мелькали светящиеся точки, и между них Земля вертелась наша. На ней, спокойствием объятый тихим, уснуло все, и я один лишь не спал”» [23, 833-834].

С.Дурылин в книге «Как работал Лермонтов» указывал, что первая половина описания у Лермонтова всегда построена на зрительных впечатлениях, а вторая – на слуховых: «Вещи не описываются, а как бы отражаются в словах своими самыми существенными признаками» [84, 196].

Позиция У.Р.Фохта (нас интересует в первую очередь не «социологическое детерминирование» творчества писателя, а решение некоторых проблем его поэтики) наиболее четко выражена в его статье «“Демон” Лермонтова как явление стиля». Пытаясь охарактеризовать особенности композиционной и стилистической целостности “Демона”, ученый отмечал следующие моменты: 1) присущий лермонтовским героям *взгляд со стороны*, сверху: «Демон летает над

землей. Он видит всю роскошь и богатство ее. “...Но гордый дух Презрительным окинул оком Творенье бога своего, И на челе его высоком Не отразилось ничего”» [257, 525]. Такое, в терминологии У.Фохта, «позерство» является определяющим принципом композиционно-стилистической целостности его произведений; 2) характерную для Лермонтова манеру повествования через «вдруг», «мгновенно» («В нем чувства вдруг заговорили», «То вдруг помчится легче птицы», «То вдруг наклонится», «Вдруг впереди мелькнули двое» [257, 526]). Эта манера Демона и других образов двигаться, действовать внезапно, полагал У. Фохт, разбивает повествование на ряд «застывших в своем величии поз» [257, 526-527]. В результате основной принцип композиции у Лермонтова определяется как *резкая смена неподвижных, статически данных эпизодов или детально описанных картинок* [257, 527] и сравнивается с практикой кинематографа, «толчками волшебного фонаря», последовательно сменяющего застывшие картины.

В.Шкловский, рассматривая структуру повествования М.Ю.Лермонтова, фиксирует стремление писателя к визуализации повествовательных конструкций. Во-первых, отмечается тот же прием введения в текст позиции наблюдателя («Печорин все время подслушивает и подсматривает» [278, 188]), помогающий Лермонтову достичь достоверности описаний; во-вторых, тип повествования у М.Ю.Лермонтова описан как такой, который помогает добиться наглядности: «Характер описаний у Лермонтова крайне разнообразен. <...> У Лермонтова в описаниях все время дается как бы два плана: близкий и дальний». Например, «в “Княжне Мери” герой сам рассказывает о том, как он выглядит в костюме кабардинца, рассказывает о своей посадке; после этого происходит встреча Печорина с княжной, княжна принимает его за черкеса» [278, 195].

В «Предисловии к “Герою нашего времени”» Владимир Набоков (его позиция интересует нас по двум причинам: во-первых, он работал с текстом «Героя нашего времени» как переводчик; во-вторых, поэтика визуализации реализована в его собственном творчестве) немало внимания уделил такому «неуклюжему» и в то же время «органичному» элементу повествования, как подслушивание. Действительно, не прибегни Лермонтов к приему, позволяющему

Максиму Маскимычу и Печорину подслушивать и подсматривать, как бы мог он сделать фабулу динамичной и ясной, сохраняя при этом повествование от первого лица.

Особенности пространственно-временных отношений в произведениях Лермонтова привлекали внимание многих исследователей. С.Ломинадзе, а вслед за ним и Л.Сенчина, М.Гиршман, в свое время пришли к выводу, что нарушение «нормальной» логики пространственно-временных отношений (подразумевается стремление Лермонтова к совмещению разновременных, разноплановых эпизодов), характерное для многих стихотворений поэта, таких как «Парус», «Искушно, и грустно...», «Сон («В полдневный жар...»)), «Поэт («Когда Рафаэль вдохновенный...»)), «По небу полуночи...», «Поцелуями прежде считал...», «Мой дом», является определяющей чертой лермонтовской поэтики в целом.

Исследование выразительных слоев в произведениях Лермонтова, полагает С.Ломинадзе, находится на грани поэтики и «содержания». Так, например, совмещаются поэтика сна и тематика сна: «У множества поэтов встречаем тему сна, но у одного Лермонтова лирический субъект способен незаметно для себя синхронно *охватить предмет с несовместимых – пространственно или хронологически – пунктов*» [144, 121]. Лермонтовское «настоящее» тяготеет к синхронности с изображаемым и переживаемым. Обо всем происходящем говорится как о происходящем именно здесь и сейчас. Смена событий не передается, а скорее, подразумевается. Отсюда разрывы и смещения в показе их последовательности, размыкание и ослабление связующих звеньев. Интенсивное вживание ведет к экстенсивному расширению «краткого мига» – за счет ли видения предмета во множестве одновременных действий и состояний («Ангел», «Парус») или охвата (как заявлялось в «Моем доме») пространства без границ [144, 128].

Подобное восприятие разновременных «этапов» как одновременных, полагает исследователь, несомненно, присуще Лермонтову, о чем свидетельствует и уникальная композиция в том числе «Героя нашего времени». В отношении поэтики писателя С.Ломинадзе считает правомерной следующую аналогию с

живописью: «Так у домика с трубой на детском рисунке можно увидеть сразу два боковых фасада (доступных «нормальному» зрению лишь в разные моменты времени), а на старой новгородской иконе – отрубленную голову Иоанна Предтечи рядом с ним же живым и невредимым, только еще готовящимся склонить ее под меч» [144, 117].

Опираясь на исследование С.Ломинадзе, в своей работе «Лирический сюжет стихотворения М.Ю.Лермонтова “Парус”» Л.Г.Сенчина и М.М.Гиршман утверждают: все «координаты художественного мира «Паруса» обнаруживают... содержательную неопределенность и промежуточность по отношению ко всем объективно определенным характеристикам» [225, 114]. Речь, по сути, идет о той же временной и пространственной неопределенности.

Принцип пространственно-временной организации в «Парусе», его подчеркиваемая автором трехчастность (верх, середина, низ; прошлое, настоящее, будущее), «несущая в себе отзвук гармонического строя и гармонического разрешения противоречий, разрушается содержательной, смысловой неоднородностью целого как желаемого, но недостижимого... В таком соединении можно усмотреть и более общее содержательное противоречие поэтического мира стихотворения Лермонтова и, в частности, его лирического сюжета – противоречие между внутренней антиномичностью, “разорванностью”, “рассказываемого события” и четкой внешней организованностью, спаянностью в структуре “рассказывания”» [225, 120-121].

По сути, если прибегнуть к терминологии С.Зотова [108], речь идет о «повествовательной» и «визионерской» интенциях в тексте, которые не совпадают в данном художественном пространстве текста. Развитие эта мысль получила еще в одной работе.

Ю.М.Лотман и З.Г.Минц, рассматривая пространственную структуру лермонтовского «Паруса» посредством анализа различных точек зрения лирического субъекта, приходят к выводу: «Троекратная смена изменяющихся “объективных” картин их тоже меняющимися оценками создает сложность общей композиции и динамически-противоречивый смысл целого» [153, 174].

Как и С.Ломинадзе, исследователи утверждают: «Стихотворение “Парус” отмечено подчеркнутой связью между пространственной организацией и общим смыслом произведения. Значение “художественного пространства” выделено уже тем, что... противопоставленность двух первых и двух последних стихов каждой строфы отражает антитезу *«физического пространства»* (стихи 1-2) и *«пространства оценок»* (стихи 3-4)» [153, 171].

Структура «физического пространства» в «Парусе» такова: три строфы рисуют изображаемое с трех различных точек зрения, образующих в своем единстве общую композицию. В начале точка зрения лирического субъекта находится вне текста. Затем объект изображения приближается к наблюдателю. Этот фактор, и вместе с тем отсутствие мотивации путешествия героя, «отменяют самое идею движения». Таким образом, получается, что мятежный парус не перемещается в пространстве – «субъект и объект изображения предстают не в физическом, а в метафорическом “пространстве души”» [153, 173]. В третьей строфе происходит, с одной стороны, еще большее сближение лирического «повествования» с предметом изображения. Но, с другой стороны, условность «как будто в стихе» (Ю. Лотман и З.Минц полагают, что «Как будто в буре есть покой» романтическое клише) снова устанавливают дистанцию между субъектом и объектом описания, отдаляя предмет изображения, делая его более загадочным.

Наиболее четкое обозначение и обоснование проблема пространственного характера мышления писателя получила относительно недавно в работе С.Зотова «Художественное пространство – мир Лермонтова» (2001) [108].

Опираясь на идеи русской философско-эстетической традиции (П.Флоренский, А.Лосев, М.Бахтин, С.Аверинцев, В.Топоров) в сочетании с феноменологическим и постструктуралистским подходами к рассмотрению произведений (Ж.Деррида, В.Подорога), С.Зотов говорит о поэтике Лермонтова как «поэтике длящегося мгновения». Что именно это такое, исследователь объясняет на примере аналогичных приемов повествования в тексте Библии: «В Библии обнажен поэтический прием, делающий тайну молчания фактом восприятия. <...> Невысказанность возникновения бытия представлена в последовательности Божественного со-бытия» [108, 148]. Сюда относятся акт

творения мира и человека, отпадение ангелов и грехопадение человека, изгнание из Рая. «Предысторическое мгновение... дано как рядоположенность и длительность: в этом претворении состоит существо поэтики “длящегося мгновения”» [108, 148, 249]. Осмысление проблемы временности человеческого существования в пространственных категориях, или «опространствливание» времени – основополагающее качество искусства. Созерцание временных сущностей в романтическом искусстве Лермонтова, специализация времени как приема художественного видения поэта – предмет исследования С.Зотова.

Определяющими чертами названы 1) антириторическая направленность, 2) «визионерское качество» (главная задача творчества – выразить содержание визионерского переживания, представить невидимое как видимое: «речь идет о бытии, которое, оказывается, целиком схватывается живым волнением: “Есть чувство правды в сердце человека; Святое вечности зерно: Пространство без границ, течение века Объемлет в краткий миг оно”» [108, 77]), а также 3) различие позиции автора по линии «повествователь»-«визионер».

С.Зотов говорит о необходимости различения-отождествления Лермонтова-«визионера» и Лермонтова-повествователя (художника, вынужденного эту пластическую картину визионерского переживания запечатлевать в своих произведениях): «...подлинное содержание лирических стихотворений Лермонтова последних лет обнаруживается как результат отождествления указанных начал его поэзии, образующих *пространство лирики Лермонтова*, изоморфное пространству эпическому. Визионеру созерцательно даны основные экзистенциальные феномены человеческого бытия – смерть-любовь, господство, труд <...>, литератор осуществляет это видение воплощением общественной проблематики в известных формах поэтической выразительности» [108, 273].

Таким образом, С.Зотов проблему пластификации рассматривает как одну из определяющих в поэтике Лермонтова.

Анализ изучения проблемы пластического образа в литературе в рамках различных направлений литературоведения и лермонтоведения выявляет ряд типологически сходных решений этой проблемы.

Любой образ в той или иной степени является способом обобщенного художественного отражения действительности, при котором абстрактное содержание выражается в конкретной, чувственной форме. Однако на определенных этапах развития литературы и в творчестве отдельных писателей внимание к этой предметной, пластической форме приобретает особую значимость и, следовательно, может быть отдельным предметом изучения.

Условиями возникновения специфических, характерных преимущественно для изобразительного искусства способов отражения действительности считаются: 1) повышенное внимание к определению и практике использования различных средств художественной выразительности – сравнению, метафоре, символу и пр.; 2) поиск новых повествовательных форм и возможностей, осуществляемый в периоды смены стиля; 3) интерес к теме взаимовлияния и взаимодействия художественных языков различных искусств; 4) формирование такого типа мировоззрения, при котором визуальная форма восприятия действительности становится доминирующей.

В рамках различных направлений выработана система критериев, в соответствии с которыми пластические образы могут быть выявлены и охарактеризованы в текстах писателей. Иными словами, это способы создания пластической образности. К ним относятся: 1) актуализация роли персонажа-наблюдателя; 2) подчеркивание в повествовании разнообразных «механизмов» художественного видения; эксперименты с разнообразным дистанцированием объектов описания; 3) наличие факторов, позволяющих выделить описание в потоке повествования (рамки; статичность описываемых «картин»; внимание к детали; свето-цветовая символика и пр.); 4) интерес к проблеме невыразимого, недоверия к слову в литературе; 5) прямое или косвенное сопоставление с образами изобразительных искусств.

ГЛАВА 2

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Изучение пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова целесообразно начать с выявления способов их презентации в текстах писателя путем установления основных позволяющих достичь эффекта наглядности повествовательно-описательных моделей. Из двух актуальных для нашего исследования вопросов – *что* с доминированием пластического элемента описывается в произведении? и *как* описывается? – приоритетным на первом этапе оказывается второй, поскольку именно он позволяет обнаружить те фрагменты повествования, которые провоцируют читателя описываемые в произведении реалии воспринимать особым образом – как картину, скульптуру или же четко в соответствии с авторским замыслом сгруппированную «мизансцену». Необходимо таким образом, прежде всего, определить, каким образом «живописный», или «визуальный», «пластический» код вводится в ткань текста и решается задача замены элементов простого рассказывания техникой «показа», «очевидной демонстрации».

Предметом нашего исследования в данной главе будут повествовательные и композиционные модели, при помощи которых создаются пластические образы в произведениях М.Ю.Лермонтова. Задачей – выявление, систематизация этих моделей с учетом их функций и ориентированности на романтический контекст. Реализация этой задачи представляется возможной в рамках сравнительно-исторического и структуралистского подходов к анализу литературно-художественных произведений.

2.1. «Рамки» и «снятие рамок» как приемы репрезентации пластического образа в произведениях М.Ю.Лермонтова

Как уже отмечалось во введении, К.Григорьян очень точно определил творческий принцип Лермонтова-художника – *представить зрительный образ драматической ситуации*. Этот же вопрос, связанный с попытками «свернуть»

событие в четко сгруппированную сцену, «картину», был актуален и для Лермонтова-писателя.

В ряде случаев для Лермонтова очень важно подчеркнуть «картинность» происходящего. Прямо или косвенно он вводит представление о «*рамках*», «*границе*», и читатель вынужден следовать этим прямым авторским указаниям: «Будь терпелив, читатель мой! Кто б ни был ты: внук Евы иль Адама, Разумник ли, шалун ли молодой, — *Картина будет; это – только рама!*» («Сашка» [131, II, 375]); «*Перенестись теперь прошу сейчас За мною <...> Вот ручка, вот плечо, и возле них... Рисуется молодой, но стогий профиль*» («Сказка для детей» [131, II, 100]); «Проходя мимо кислосерного источника, я остановился у крытой галереи, чтоб вздохнуть под ее тенью, это доставило мне случай быть свидетелем довольно любопытной сцены. *Действующие лица находились вот в каком положении*» («Герой нашего времени» [131, IV, 66]); «Я знал: вы с ним враги – и услужить вам рад. Вы драться станете – я два шага назад, И буду зрителем картины» («Маскарад» [131, III, 105]); «Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона... У тех и у других были свои кавалеры... в середине же теснился кружок людей, не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, - кружок зрителей... *Это была миниатюрная картина всего петербургского общества*» («Княгиня Лиговская» [131, IV, 274]); «...на ней <глухой стене> изображался завядшими красками торжественный въезд Петра I в Москву после Полтавы: эту картину можно бы назвать рисованной программой»; «У ворот монастырских была другая картина» («Вадим» [131, IV, 152, 149]); «Ее грудь тихо колебалась, порой она нагибала голову, всматриваясь в свою работу, и длинные космы волос вырывались из-за ушей и падали на глаза; тогда выходила на свет белая рука, с продолговатыми пальцами; *одна такая рука могла бы быть целою картиной!*» («Вадим» [131, IV, 5]); «...больше всех кричали и коверкались нищие... озаренные трепетным, багровым отблеском огня. Они составляли *первый план картины*; за ними все было мрачнее и неопределеннее, люди двигались как резкие, грубые тени; – казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место, казалось, он выставил их на

свет как главную мысль, *главную черту характера своей картины...*» («Вадим» [131, IV, 51-52])

На необычность некоторых из приведенных примеров обратил внимание еще В.Виноградов. В работе о стиле прозы Лермонтова ученый отмечал способность писателя смотреть на изображаемые события глазами художника и представлять их в виде картин. «Погоню за картинностью» как один из признаков преломления в лермонтовском творчестве теории «*pittoresque*» анализировал С.И.Родзевич. Более подробно об этом шла речь в первой главе. Следует отметить: исследователи приходили к подобным выводам, рассматривая преимущественно ранние произведения писателя. Однако не только для раннего Лермонтова характерно стремление «рисовать словесно». В «Маскараде», «Княгине Лиговской», «Сашке», «Сказке для детей», «Герое нашего времени» (цитаты приведены выше) мы сталкиваемся с той же попыткой автора «сгруппировать» и «огрადить» действующих лиц условными рамками, нивелировать действие, замедлить повествование и тем самым пресечь автоматизм восприятия.

Рассмотрим также примеры, когда М.Ю.Лермонтов добивается наглядности на уровне высказывания, в качестве «рамки» используя грамматические формы глаголов: «Взгляни: перед тобой играючи идет Толпа дорогою привычной» («Не верь себе» [131, I, 54]); «Смотрите ж, дети, на него: Как он угрюм, и худ, и бледен!» («Пророк» [131, I, 126]); «Посмотри: в тени чинары Пену сладких вин На узорные шальвары Сонный льет грузин» («Спор» [131, I, 110]); «Его убийца хладнокровно навел удар... спасенья нет» («Смерть Поэта» [131, I, 23]). В последнем случае авторские намерения заставить читателя видеть не так очевидны, однако за счет совмещения в одной фразе глагола «навел» в прошлом времени и создающей привязку к моменту текущего времени безличной конструкции «спасенья нет», обеспечивается эффект «присутствия», очевидности происходящего.

Отдельного внимания и анализа заслуживают примеры, когда писатель не только превращает читателя в зрителя, но и берется «ограничить» его свободу, навязывая точку зрения повествователя, его положение в пространстве. Так, например, в одном из эпизодов из «Тамбовской казначейши» мы видим тот же

прием «самоустранения» автора и попытку представить изображаемое как «сцену», «картину». Однако подчеркиваем: читатель-зритель, сознанию которого определенная картина навязывается, даже не видит ее целиком. Он должен довольствоваться ракурсом, предложенным Лермонтовым и позволяющим разглядеть у одного из героев только лоб, рот и две руки: «Теперь кружок понтеров праздных Вообразить прошу я вас, Цвета их лиц разнообразных, Блистанье их очков и глаз, Потом усатого героя, Который понтирует стоя; *Против него меж двух свечей Огромный лоб, седых кудрей Покрытый редкими клочками, Улыбкой вытянутый рот И две руки с колодой* – вот И вся картина перед вами, Когда прибавим вдалеке Жену на креслах в уголке» [131, II, 41]. Этот же прием использован и в незаконченном романе «Вадим». Описание Ольги, какой ее впервые увидел Вадим, таково: «Сальная свеча, горящая на столе, озаряла ее невинный открытый лоб и одну щеку» [131, III, 153].

Франциско Гойя, отстаивая принципы нового, романтического искусства в живописи, писал: «...я различаю в ней <природе> только тела освещенные или тела затемненные, планы, которые приближаются и которые удаляются, выпуклости и углубления. Мой глаз никогда не замечает ни линий, ни деталей. <...> Такие мелочи не рассеивают моего внимания. *А моя кисть не должна видеть больше и лучше, чем я*» [169, 21].

Еще один прием художественного видения – его можно было бы назвать «**усложнением рамочной композиции**» – продемонстрируем мотивом, который в лермонтоведении принято называть «сон во сне».

«Сон» («В полдневный жар в Долине Дагестана...»), стихотворение, в лермонтовской энциклопедии названное «феноменом русской поэзии» [133, 522], проанализировано Б.Эйхенбаумом (в статье «Литературная позиция Лермонтова» он назвал такое построение «зеркальным»: «Сон героя и сон героини – это как бы два зеркала, взаимно отражающие действительные судьбы каждого из них и возвращающие друг другу свои отражения» [286, 52]), В.Соловьевым (сон в кубе: «Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна, – сновидение в кубе» [233, 339]), В.Розановым, Д.Мережковским и др. В «Предисловии» к «Герою нашего времени» В.Набоков также уделил немало

внимания стихотворению «Сон», композицию которого считал аналогичной композиции «Героя нашего времени», – «витки пяти четверостиший сродни переплетению пяти рассказов» [180, 190].

Попытаемся показать, что столь же органично М.Ю.Лермонтов выстраивает такие конструкции, как «картина в картине», «роман в романе» и т. п.

В «Княгине Лиговской» есть удивительный пример «картины в картине»: не только герои романа, находящиеся в комнате, рассматривают живописное полотно, но и сами они являются объектом наблюдения персонажей картины. Кроме того, сгруппированность действующих лиц этой сцены вокруг стола и четко обозначенные рамки комнаты, постепенное описание («одни», «другие», все разом) помогают автору создать иллюзию: картина смотрит на картину и наоборот. Приведем отрывок полностью.

«Столовая была роскошно убранная комната, увешанная картинами в огромных золотых рамах: их темная Старинная живопись находилась в резкой противоположности с украшениями комнаты, легкими, как все в новейшем вкусе. Действующие лица этих картин – одни полунагие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы — в широкополых шляпах с перьями, с прорезными рукавами, шитыми манжетами. Брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, казалось, *строго смотрели на действующих лиц этой комнаты*, озаренных сотнею свеч, не помышляющих о будущем и еще менее о прошедшем, съехавшихся на пышный обед, не столько для того, чтобы насладиться дарами роскоши, но одни – чтоб удовлетворить тщеславию ума, тщеславию богатства, другие – для любопытства, из приличий или каких-либо других сокровенных целей. В одежде этих людей, так чинно сидящих вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же как в их понятиях были перемешаны все века» [131, IV, 295].

В стихотворении «Портрет» Лермонтов говорит уже о своем полотне и о себе как о художнике: «Взгляни на этот лик; искусством он Небрежно на холсте изображен, Как отголосок мысли неземной, Не вовсе мертвый, не совсем живой;

Холодный взор не видит, но глядит И всякого, не нравясь, удивит; В устах нет слов, но быть они должны; Для слов уста такие рождены; *Смотри*: лицо как будто отошло От полотна, – и бледное чело Лишь потому не страшно для очей, Что нам известно: не гроза страстей Ему дала болезненный тот цвет, и что в груди сей чувств и сердца нет. О боже, *сколько я видал* людей, Ничтожных – пред картиною мосей, Душа которых менее жила, Чем обещает вид сего чела» [131, I, 384].

Поэт здесь зритель, и он снова как бы удваивает перспективу: кто-то смотрит, или должен смотреть («Смотри: лицо...») на картину, картина на него (холодный взор глядит), и всю это сцену разом созерцает лирический герой («сколько я видал»).

В одной из строф «Сказки для детей» есть и прямой призыв Лермонтова к читателю увидеть описываемую им сцену: «Перенестись теперь прошу сейчас За мною в спальню», и указание на то, что действие рассматривания затруднено игрой светотени: «...розовые шторы Опушены – с трудом лишь может глаз Следить ковра восточные узоры. <...> Вот ручка, вот плечо...», и усложнение перспектив видения за счет введения еще одного наблюдателя: «На кисее подушек кружевных Рисуется молодой, но строгий профиль... И на него взирает Мефистофель» [131, II, 100]. Повествователь в данном случае видит и саму открывающуюся перед ним картину, и Мефистофеля, созерцающего то же самое. Для читателя смоделирована ситуация двойного подглядывания.

В одном из писем (письмо к М.А.Шан-Гирей) читаем: «Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в “Гамлете”, если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы <...> Верно, нет той сцены, *когда Гамлет говорит с матерью и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая как на портрете*; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери, – какой живой контраст, как глубоко! Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака» [131, IV, 390 – 391].

Герои Шекспира часто видят друг друга, а подчас и себя персонажами некоего живописного полотна, которым в данный момент им представляется

сцена. Они видят себя как бы со стороны. Герои пьес на античные сюжеты часто сопоставляются со скульптурой. События оказываются запечатленными на коврах, шпалерах и пр. Вряд ли Лермонтов имел возможность детально анализировать пьесы Шекспира, однако в театральной постановке «Гамлета» он, несомненно, уловил, сколь сильно психологически воздействует прием усложненного, двойного зрения на предмет.

Еще один любопытный пример находим в «Тамбовской казначейше». Немой любовный диалог штаб-ротмистра Гарина и Авдотьи Николаевны ведется не сглазу на глаз, но, скажем так – «окно в окно»: «Один улан, повеса милый (Я вместе часто с ним бывал), В трактире номер занимал Окно в окно с ее уборной» [131, II, 27]. Испуг героини, случайно выглянувшей на улицу и заметившей: «...какой позор и срам! Напротив у окна трактира, Сидит мужчина без мундира» [131, II, 29], постепенно сменяется любопытством. Искусный же обольститель продолжает вести наблюдение: «Два дня окно не отворялось. Он терпелив. На третий день На стеклах снова показалась Ее пленительная тень» [131, II, 30]. То же самое находим в стихотворениях «Соседка» и «Сосед»: «У окна лишь поутру я сяду, Волю дам ненасытному взгляду... Вот напротив окошечко: стук! Занавеска подымется вдруг» [I, 74]; «Могу заметить я в его окне Блестит огонь; его простая келья. <...> И только я увижу свет лампы, сажусь тотчас у своего окна» [131, I, 324].

Конструкцию «роман в романе» тоже можно проиллюстрировать примерами из лермонтовских текстов. Взгляд его героев на себя со стороны как на действующих лиц какого-то романа довольно обычен для его повествовательной манеры («В ту пору жизнь каждого была роман» («Вадим» [131, IV, 182])); «Жизнь не роман!» («Странный человек» [131, III, 317]); в «Герое нашего времени» – «Его цель – сделаться героем романа» [131, IV, 64]; «Завязка есть! – закричал я в восхищении, - об развязке этой комедии мы похлопочем»; «В ее воображении вы сделались героем романа в новом вкусе...» [131, IV, 71]; «Если хотите, я вас представлю... – Помилуйте! – сказал я, всплеснув руками, – разве героев представляют? Они не иначе знакомятся, как спасая от верной смерти свою любезную...» [131, IV, 72]; «Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли

я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов – или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”?...» [131, IV, 99]).

«Введение рамок» – это такой прием повествования, при помощи которого, согласно выводам Б.Успенского [251], Ю.Лотмана [149], М.Ямпольского [299], в произведении моделируется система «текст в тексте», изображению придается «семиотический характер» [251, 175], усиливается ощущение присутствия кода. Назначение, функции этого приема таковы: 1) выявление смысловой неопределенности; 2) акцентирование смыслов (происходит «удвоение» смысла; предмет «прибавляет в весе», «приподнимается на котурнах» [299, 72], приобретает большее значение); 3) символизация смыслов (иллюзия смысловой глубины; таинственность, символизм; удвоение видения придает изображению характер тайны, отрывает персонажей от заземленной реальности, распыляя ее в отражениях и символах).

Анализ некоторых особенностей культурно-исторической ситуации начала XIX века и отдельных положений теории романтизма, в частности тех, которые касаются роли искусства и художника в истории, во многом способен прояснить, какие именно смыслы мог акцентировать М.Ю.Лермонтов в сознании современников при помощи специфического для литературы «зрительного» способа презентации действительности.

Традиция описываемые сцены изображать как картины и пространство литературного произведения уподоблять пространству, характерному для изобразительного и пластического искусств, в целом характерна для художественного мышления эпохи романтизма. «Живописность», «скульптурность», «пластичность» как способ отражения действительности в искусстве – это были не просто категории эстетики, эти понятия становились фактом культуры, элементом культурного сознания того времени. «Взаимный перевод театра на язык живописи и живописи на язык театра» [151, 207] и влияние их, в свою очередь, на поэзию Ю.Лотман назвал доминирующим, главенствующим стилем эпохи.

Особую значимость в некоторых театральных постановках приобретали такие категории, как «ограниченность», наличие «рамки». К примеру, мизансцены выстраивались как синхронно организованные неподвижные «срезы», каждый из которых заключен в сценическом обрамлении, как живописное полотно в раме [151, 200]. Спектакль распадался таким образом на ряд относительно неподвижных «картин» [151, 202]. Показательны в этом смысле «Правила для актеров» В.Гете: «Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами <...> Не следует выступать на просцениум. Это самое невыгодное положение для актера, ибо фигура выступает из того пространства, внутри которого она вместе с декорациями и партнерами составляет единое целое» [151, 201].

Классический театр романтики критиковали за отсутствие зрелищности: «нет ничего для глаза, нет ничего от зрелища. В нем <отсутствовала> живописность в элементарном смысле ее» [21, 69].

Лермонтов хорошо знал примеры театральных действий, где нарушалась «нормальная» для театральных постановок логика, основанная на динамике и перемещении действующих лиц, в угоду статичности, в какой-то мере даже «скульптурности»: «Перед Вадимом было волнующееся море голов, и он с возвышения свободно мог рассматривать каждую; тут мелькали уродливые лица, как странные *китайские тени*...» [131, IV, 194]

«Теневые картины», или «китайские тени», были популярны в театральных постановках в Европе, и Г.Лессинг, В.Гете, Ф.Шиллер не пропускали представлений таких театров. Марионетки показывались на освещенном экране, причем была видна только их тень. Театральное пространство сцены уподоблялось картине. В России было еще несколько примеров таких театров. Среди названных Ю. Лотманом – юсуповские декорации и «живые картины». Для спектаклей писались декорации, но они не были фоном, сами по себе они представляли спектакль: «Перед зрителями под специально написанную музыку, при помощи системы машин декорации сменяли друг друга» [151, 200].

Автор юсуповских декораций Пьетро Гонзага написал теоретическую работу, где изложил свою философию создания театральной декорации, предполагающую необходимость также некоего синтеза искусств. Его «Музыка глаз» была опубликована в переводе с английского в 1800 году.

«Было бы слишком трудным делом, – писал он, – убедить поэтов побольше считаться с глазами и поменьше с ушами» [65, 30]. П.Гонзага полагал, что драматические действия должны быть украшены всеми *зримыми соответствиями* (места, костюма и движения, декорации), быть «зрелищами чистой красоты». Художник пытался убедить драматургов в том, что *«если у людей, посещающих театры, есть уши, то у них также есть и глаза и очки... Пусть же наряду со слуховыми спектаклями всегда существуют и зрительные»*. И пусть искусства заставлять видеть и заставлять слушать соревнуются до тех пор, пока благоприятные обстоятельства не помогут этим двум искусствам соединиться и слиться воедино, как им и полагается...» [65, 33]

П.Гонзага приводит примеры также нелепых картин и декораций, где люди, к примеру, больше судов. Известны, например, свидетельства о том, какое неизгладимое впечатление произвела на Лермонтова постановка фантастической оперы Кавоса «Князь-невидимка», которую он видел в Москве в 1827 году [110, 8]. На сцене появлялись черные рыцари, амуры, стол превращался в огненную реку, гора становилась морем, герой выезжал на громадном механическом слоне в натуральную величину.

Подобные декорации вряд ли могли восприниматься зрителем естественно, просто как «фон» действия. Такая «экспансия» гипертрофированных образов неминуемо должна была отразиться на психологии восприятия всего драматического произведения в целом, и самого текста драмы в частности.

Идеи синтеза вербальных и визуальных способов подачи материала находили также теоретическое обоснование в эстетике романтизма. Писатели начала XIX века последовательно создавали систему иррационального искусства, в основе которого – созерцательное чувство, образ. С идеологической точки зрения такой интерес к факторам «зрелищности» и «уплотнению» события до одной какой-либо яркой сцены, воспринимаемой разом, в одно мгновение – как

картина, был обусловлен особым вниманием к проблеме антиисторической и мифотворческой природы искусства. Художественный образ рассматривался как такой, который призван сфокусировать в себе разнородность явлений, череду событий, явленную в историческом времени последовательно.

Наиболее парадоксальный, но емкий пример – высказывание Г. Гегеля о Наполеоне. По вступлении последнего в Иену философ писал: «Я видел императора, эту мировую душу, в то время как он проезжал по городу с целью рекогносцировки; в самом деле, испытываешь удивительное чувство, когда видишь такое *существо, сконцентрированное здесь в одном пункте, сидящем на лошади* и в то же время повелевающее и управляющее миром» [8, 102]. По сути, в романтической теории пластического образа и заложено было изначально это стремление запечатлеть «существо, сконцентрированное... в одном пункте» и означающее вместе с тем нечто более глобальное и существенное для понимания.

В «Сердечных излияниях отшельника – любителя искусств» В.Вакенродера, где наиболее полно изложена эстетическая концепция писателя, понимание сущности искусства, призванного историческое время претворить в знак вечности, продемонстрировано в этюдах о Рафаэле, Леонардо и Дюрере. Мы сталкиваемся с такой моделью эстетического отношения к миру, когда внешнее экстраполируется на внутреннее. Мир божественный, мир искусства, мир Библии, мир истории проецируется на человека. К примеру, В.Вакенродер пишет: «...в его <Рафаэля> творениях я нахожу их <свои чувства>, нахожу все свое сердце: все его мадонны похожи на мою возлюбленную Амалию» [34, 42]. Подчеркнем: не Амалия на образы картин Рафаэля, а наоборот. У Дюрера не современность проецируется на более древние исторические эпохи, а вся история представляется слепком вечности, она сфокусирована в современности, в точно явленном здесь и сейчас теле.

А. де Виньи в рамках своей концепции мифотворчества, размышляя о принципах изображения истории, приходит к следующим выводам. Первое: «...примеры, которые являет медленное чередование событий, рассеяны и непонятны, им всегда не хватает *осязаемой и очевидной связи*, которая могла бы привести с несомненностью к какому-либо моральному выводу» [208, 167].

Второе: такая связь обнаруживается тогда, когда философская мысль находит для себя достаточно емкую форму в сюжете или образе: «Найти и разработать философскую мысль, обнаружить среди человеческих поступков такой, который был бы наиболее очевидным ее доказательством, привести его к такому акту, который смог бы *запечатлеться* в памяти и стать в воображении людей чем-то вроде *статуи*, грандиозного *монумента* – вот к чему должна стремиться поэзия...» [208, 175].

Рассуждения такого типа встречаем и в работе Ф.Д.Шлейермахера «О религии»: «Все то, что *может быть воспринято одновременно и как бы нарисовано на одном месте*, составляет в своей совокупности великую историческую картину, которая изображает один лишь момент универсума» [138, 147].

В «Исторических афоризмах» М.Погодина отмечено, что мировая история должна быть персонифицирована в образе того или иного народа или лица, воплощающего в себе «каждый век». В разбросанных фактах уловить дух целого – это была основная мысль «ищущих синтеза». Для нас же важно, что задача вычисления «единицы», постепенного восстановления реальной картины истории во всей ее полноте предполагала эффект *зримого* восприятия: «Историю надо восстанавливать (*restaurare*) *как статую*, найденную в развалинах Афин, как текст Вергилиев в монастырском списке» [125, 77].

Н.Гоголь в 1836 году откликнулся в «Современнике» на эти идеи так: «Он (Погодин) первый у нас сказал, что "история должна из всего рода человеческого сотворить одну единицу, одного человека и представить биографию этого человека чрез все степени этого возраста"». В своем творчестве Н.Гоголь, художественное зрение которого «воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств» [150, 259], часто, и ярчайший образец – финал «Ревизора», описываемые им сцены изображал как картины. В «Арабесках» писатель также подчеркнул эффективность такого всеохватывающего, одномоментного взгляда художника на мир и историю. Во-первых, к этой теме относится хрестоматийный пример с придуманной им в эссе «Об архитектуре нынешнего времени» «архитектурной улицей», вмещающей всю историю

«развития вкуса» [62, VI, 78]. Во-вторых, он предпринял попытку отыскать причины сенсационного успеха работы К.Брюллова. Как уже было указано во введении, писатель полагал, что художник предложил зрителям характер действия и принцип построения персонажей, наиболее отвечающие требованиям искусства XIX века, который «чувствуя свое страшное раздробление, стремится *совокуплять все явления в общие группы* и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою. <...> Ту *мысль*, которая виделась нам в такой отдаленной перспективе, Брюллов вдруг *поставил перед самыми нашими глазами*» [62, VI, 110].

В одной из немногих положительных рецензий на «Героя нашего времени», увидевших свет сразу после выхода романа, Ф.Булгарин предложил любопытное сопоставление (для нас важен психологический аспект восприятия текста художественного произведения как картины): «Четвертая картина... принадлежит к тому роду, как «Последний день Помпеи» Брюллова, не по сходству содержания, но по композиции, т. е. это множество отдельных картин на одном холсте и все отдельные картины приведены к одному знаменателю. На картине К.П.Брюллова знаменатель этот – пылающий Везувий, истребляющий целое население города, а в картине г. Лермонтова знаменатель – ледяная душа Печорина, наводящая гибель на все, что только подверглось ее влиянию» [28, 71].

Важно отметить, что «событие» 1834 года — а именно тогда картина К.Брюллова была привезена в Россию — двумя годами позже находит отклик у Лермонтова в «Княгине Лиговской» («“Последний день Помпеи” едет в Петербург» [131, IV, 299]), и даже в 1840-м все еще актуально для Ф.Булгарина, пытающегося художественный метод писателя объяснить, прибегая к аналогиям с художественным методом живописца.

В основе теории мифологического искусства у романтиков также был заложен вопрос о чувственно-материальной составляющей образа. В «Речи о мифологии» Ф.Шлегеля одной из основных задач писателя называлась следующая: синтезировать «чувственность» античного язычества, с его «вещизмом», «телесностью» и «духовность» христианства. Миф характеризуется особой культурой художественного образа. Олимпийский пантеон, — полагает Е.М.Мелетинский, — это не просто персонифицированные природные феномены,

это «антропоморфно-пластические образы богов очеловеченных» [170, 31]. Каждый мифопоэтический образец должен содержать в себе «знак человека» [67, 31]. Романтики уловили, почувствовали необходимость перехода к философии тела, от экспансивного взгляда на мир – к интуитивизму, магическому реализму, когда созерцание направлено не вовне, а в себя.

Новалис в своих «Фрагментах» колоссальное внимание уделяет роли познания, осуществляемого через тело, растворенную в мире телесность: «Есть только один храм в мире: это человеческое тело; нет ничего священнее этой высокой формы. Поклоняться телу значит оказывать почести откровению во плоти» [187]. «Чудесную способность возвращаться из изменчивого потока времени во внутреннее Я... и так в форме неизменности *созерцать в себе вечное*» отмечал А.Виньи [208, 163].

В статье «О двух удивительных языках и их таинственной силе» В.Вакенродер утверждал: искусство говорит при помощи изображений людей, но с этими видимыми образцами сплавляет духовное, платоническое содержание, оно «раскрывает нам сокровища человеческого духа, направляет наш взор внутрь себя и в человеческом образе показывает нам незримое – я имею в виду все благородное, великое и божественное» [138, 76-77].

Если попытаться обобщить все сказанное о романтической теории образа, задачу писателей того времени – именно в том русле, как они ее себе представляли, – можно сформулировать следующим образом: передать глобальное, всеобщее содержание (историческое, внеисторическое, божественное, вселенское) в конкретном, чувственном, «поставленном перед глаза» образе.

Прием «снятия рамок» может быть продемонстрирован на двух примерах. Первый из них – это распространенный у романтиков мотив оживающего портрета (у Лермонтова он представлен в незаконченном прозаическом произведении «У графа В... был музыкальный вечер») как своеобразная попытка преодоления художественного пространства, соединения жизни и искусства. Показательно, в какой-то степени «метафорически агрессивно», этот прием «обнажен» в «Портрете» Гоголя: «Старик пошевелился и

вдруг уперся в рамку обеими руками, наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам...» [62, III, 153]

Второй – и он будет предметом нашего пристального внимания – касается тех ситуаций, когда изображение, произведение изобразительного искусства становится объектом рефлексий. Иными словами, картине «домысливается», навязывается сюжет. «Попытки обсуждения героев произведения как живых людей, – об этом пишет Б.Успенский, – характерные как для наивного читательского восприятия, так и для традиционной критики... в известной степени также могут рассматриваться как случаи экспансии жизни в искусство, нарушающей его рамки» [251, 176].

В 1830 году Лермонтов пишет стихотворение, поводом к которому послужила картина Рембрандта «Молодой монах-капуцин в высоком капюшоне», выставленная в галерее Строгановых. Откликом на нее можно считать также ряд работ Лермонтова: «Предок Лерма» – рисунок на стене в доме Лопухиных и картина маслом (в стихотворении «Портрет: Взгляни на этот лик; искусством он...» дается как раз ее описание), «Испанец в белом кружевном воротнике», «Испанец с фонарем и католический монах», портрет В.Лопухиной в костюме испанской монахини.

Вот что пишет Лермонтов в стихотворении «На картину Рембрандта»: «Я вижу лик полуоткрытый Означен резкою чертой; *то не беглец ли знаменитый В одежде инок святой? Быть может, тайным преступленьем Высокий ум его убит;* Все темно вокруг: тоской, сомненьем Надменный взгляд его горит. *Быть может, ты писал с природы,* и этот лик не идеал! *Или в страдальческие годы Ты сам себя изображал?* Но никогда великой тайны Холодный не проникнет взор, И этот труд необычайный Бездушным будет злой укор» [131, I, 288]. Перед нами экфрастическое описание, предполагающее разворачивание одного образа в четыре возможных, приписываемых ему сюжета.

В «Княгине Лиговской» Лермонтов подчеркивает: события на картине, как в миниатюре, запечатлевают предполагаемые события романа. «Княгиня ничего не отвечала, она была в рассеянности – глаза ее бродили без цели вдоль по стенам комнаты, и слово “картина” только заставило их остановиться на изображении

какой-то испанской сцены, висевшем противу нее. Это была старинная картина, довольно посредственная, но получившая ценность оттого, что краски ее полиняли и лак растрескался. На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином, он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинаясь его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» [131, IV, 300].

Печорин дает толкование этой картине, и читатель вправе предположить, что именно по такой схеме могла бы развиваться фабула романа, по крайней мере, с точки зрения главного героя.

Обратим также внимание на один из рисунков Лермонтова 1836 года «Сцена под окном». Это жанровая сценка, выполненная тушью, пером. Действие происходит на улице. Мы видим стену дома и окно со ставнями, через которое можем наблюдать следующую картину: пожилой мужчина изображен в профиль, он склонился, может быть, над книгой, и происходящее на улице его не касается. За ним стоит молодая женщина. На переднем плане изображены двое. Один, опираясь на палку, проходит мимо. Второй же заглядывает в это окно, что-то кричит и грозит – то ли женщине, то ли старику.

Возмущенный чем-то господин точно знает, в чем, собственно, дело. Но этого не знает любой другой человек, рассматривающий рисунок Лермонтова. Однако он уже втянут в эту «историю», пусть даже ситуацией двойного подглядывания, – с одной стороны, в окно, с другой – за возмущенным чем-то господином. Он вынужден придумать сюжет, смоделировать ситуацию, при которой данная «мизансцена» была бы возможна.

Лермонтов рисовал множество жанровых сценок, которые он неизменно подписывал, словесно комментируя изображенное на бумаге. Им также создано немало набросков, акварелей, живописных полотен, которые в форме

изобразительного искусства продолжали темы и идеи его же литературных произведений. После написания пьесы «Испанцы» последовали картины «Испанец с кинжалом», «Испанец с фонарем и католический монах». Графические работы «Конный казак, берущий препятствие», «Черкес, стреляющий на ходу», «Всадники, спускающиеся с крутого склона к воде» являются автоиллюстрациями к произведениям кавказского цикла. Стихотворения «Парус», «Тамара», «Валерик», как известно, проиллюстрированы самим автором. «Портрет», как уже было отмечено, выражал художественную концепцию Лермонтова-портретиста. Писателя неизменно волновала проблема «преодоления ограниченности слова и изображения за счет их совмещения и взаимодополнения» [220, 26].

В данном случае лермонтовский вектор взаимосвязи живописи и литературы вполне соотносим с общими эстетическими предпочтениями эпохи. Н.Карамзин, к примеру, предлагая сюжеты для картин из русской истории (в «Вестнике Европы» вышла его статья «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств»), во-первых, располагает их как сцены (живописный текст ассоциируется с рядом поз), во-вторых, комментирует: определенный текст вкладывается в уста персонажей воображаемых картин [151; 188].

Вырабатываются также новые принципы иллюстрирования книг. В кружке Оленина, мастера *«рисовать мысли»* (так его охарактеризовал К.Батюшков), намечается отход от аллегорических виньет в пользу создания «осмысленных» рисунков, дополняющих смысл поэтического произведения. В работе «О значении чертежей на заглавных листах и при окончании каждой поэмы» говорится: «Все почти изображения, как при заглавных листах, так и при окончании каждой поэмы, почерпнуты из самого содержания оных. Изограф однако не повторяет автора <...> старался художник домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать, оставляя иногда тонкий смысл или таинственное значение на собственное проницание читателя. Сие-то значение под рукою молодого художника... образовалось и в лицах беседует с разумом читателя...» [220, 59].

Анализ проблемы взаимозаменяемости, «взаимопереводимости» визуального и вербального дискурсов позволяет также «приоткрыть дверь» творческой лаборатории писателя: один «иконичный» знак и несколько возможных, связанных с ним историй. Собственно, так и работал Лермонтов, в определении В.Фишера, «скупой рыцарь образов и речений» и «безумный расточитель сюжетов» [254, 200]. В основе творческого процесса оказывается не сюжет, а прежде всего, «пластическая идея», символический образ, на который разнообразные истории могут быть нанизаны по прихоти автора. Разнообразные сюжеты «подключаются» к одним и тем же, повторяющимся и даже «навязчивым» образам (В.Фишер [254], Б.Эйхенбаум [287]), результатом чего во многих случаях является *«содержательный» конфликт, «отсутствие конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму»* (Б.Эйхенбаум [287, 20]), *«намеренная невнятность»* (И.Роднянская [212, 27]), *«противоречивость мотивировок»* (С.Ломинадзе [144, 22]). По сути, мы сталкиваемся с феноменом *«смысловой неразрешимости»* [92, 15]. И в этой связи тем более важными оказываются случаи, когда Лермонтов сам как бы «обнажает», демонстрирует принципы своей работы с образом и сюжетом.

Думается, о «приоритетности» пластической идеи, демонстрируемой Лермонтовым, следует говорить, прежде всего, в контексте эстетики Ф.Шиллера. По мнению В.Асмуса, именно к нему восходит подобный взгляд на искусство как на своеобразную область «видимости» (Schein), колеблющуюся между реальностью наличного бытия и идеальностью «играющей» поэтической мечты» [8, 19].

Ф.Шиллер мыслил пути нравственного возрождения человечества через восстановление синтеза духовного и чувственного. Писатель должен «формой уничтожить содержание» [276, 364]. Душе «зрителя» – так определялся читатель – необходимо предоставлять чистое, *«неприсваивающее»* зрение. И в этой связи сюжет, представляющий собою определенное, раз и навсегда заданное содержание, неизменно должен был пониматься как «обуза», в то время как образ, носитель чистой «предметности», мог диктовать условия игры, обеспечить тексту «свободу», латентность.

Результатом анализа таких приемов, как «введение рамок», «усложнение рамочной конструкции» и «снятие рамок», могут быть следующие выводы: в своих произведениях Лермонтов демонстрирует разнообразные модели повествования, специфику которых проще объяснить через аналогии с другими видами искусства. Во-первых, он использует принцип репрезентации действительности, характерный в большей степени для живописи, с целью создания *зримого, «осязательного» аналога драматической ситуации*. Во-вторых, в ряде случаев демонстрирует *приоритетность образа в его отношении к сюжету*.

Остановка, замедление повествования, связанные с необходимостью «ограничить» описание, оговорить способ подачи материала и, как следствие – особенности его восприятия читателями, стремление писателя к наглядности, изобразительности могут быть 1) рассчитаны на усиление эффектности сцены («XIX век есть век эффектов» [62, VI, 112], – полагал Н.Гоголь), игру с читателем; 2) обусловлены поиском новых повествовательных возможностей; 3) рассмотрены как способ акцентирования некоторых смыслов, как-то: а) с помощью образа искусство способно «преодолеть» время и пространство и таким образом обеспечить максимально эффективное эстетическое воздействие на читателя; б) актуализация тезиса о недостаточности средств изобразительности в рамках одного какого-либо вида искусств и как результат – необходимости их синтеза, взаимопереводимости, взаимозаменяемости; в) осознание писателем невозможности полноту бытия выразить исключительно посредством слова: принцип «неприсваивающего зрения» освобождает автора от навязывания читателю дополнительных смыслов, своей трактовки показываемых событий и помогает воссоздать образы бытия «средствами самого бытия».

2.2 Типология видения и позиции наблюдателя в текстах М.Ю.Лермонтова.

Прием «введения наблюдателя» и его роль в создании изобразительности в повествовании. Анализ позиции наблюдателя в творчестве М.Ю.Лермонтова проводился в *рамках исследований техники повествования*

(Б.Эйхенбаум [287], В.Виноградов [44], сюда же можно отнести наблюдения В.Набокова [180]), *особенностей пространственно-временной организации его произведений* (С.Ломинадзе [144], Л.Сенчина, М.Гиршман [225], Ю.Лотман, З.Минц [153]), а также в плане *мировоззренческом*, с учетом литературного и культурного контекстов (У.Фохт [257; 258], П.Бицилли [23], И.Анненский [6]). Нас в большей степени будет интересовать третий аспект.

Для Лермонтова очень важно зафиксировать взгляд со стороны, взгляд равнодушного свидетеля, безучастного наблюдателя. Сделать два шага назад и быть зрителем картины — это не только словесный жест Неизвестного из «Маскарада», но в определенной степени декларация самого писателя, обнаруживающего таким образом свою творческую позицию. Герои Лермонтова, сами по себе наблюдательные, всматривающиеся, подглядывающие, постоянно также оказываются под наблюдением кого-то еще.

Обратимся еще раз к рисунку «Сцена под окном». Теперь нас будет интересовать следующий момент: в изобразительном искусстве, по крайней мере, в тех образцах, на которые мог ориентироваться Лермонтов, изображение героев картины у окна – распространенный прием. Однако это неизменно должно быть «окно в мир», через него мы из пространства комнаты должны улавливать более глубокую перспективу. У Лермонтова все наоборот. Зритель извне пытается протиснуться внутрь помещения, он невольно вместе с настырным господином вторгается в чужую жизнь и становится свидетелем событий, о которых ничего не знает.

В произведениях Лермонтова мы встречаем множество примеров, когда функция подглядывания или внешнего наблюдения за героем с сюжетными мотивировками никак не связана.

За лермонтовским героем ведется постоянное и пристальное наблюдение, причем наблюдателем могут быть небесные светила («Свидетель равнодушный тайн и дел, Которых день узнать бы не хотел» [131, II, 302] — так описан месяц в «Литвинке»), случайный прохожий, целый мир («...чтоб целый мир был зритель Иль торжества, иль гибели моей» («Мы случайно сведены судьбою» [131, I, 427]), даже здания («Всегда безмолвно на долины Глядел с утеса мрачный дом» [131, II,

50] – «Демон»), человек, позиционирующий себя как зрителя (как Неизвестный в «Маскараде»: «Вы драться станете – Я два шага назад И буду зрителем картины» [131, III, 105]), сокол и т.п. Оглядка на присутствие какого-то тайного свидетеля («если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел» [131, IV, 129], «...тут я плакал без стыда. Кто видеть мог?» [131, II, 90]) постоянна. В «Боярине Орше», например, свидетель вообще ничего не видит и не слышит, но он есть (позвякивающему связкою ключей сторожу нет дела до боярской дочери, и он не обращает внимания, что «Одно лишь светится окно» [131, II, 348], однако в поэме два раза подчеркивается: есть старик и есть окно, которого он не видит). В «Последнем сыне вольности» финал поэмы представлен как воспоминания случайного прохожего, охотника, который, ничего не зная о героях и происходивших с ними событиях, запомнил только яркую сцену: «Мне чудилось, что за холмом, Согнувшись, человек стоял, С трудом кого-то поднимал: Власы белели над челом; И, что-то на плеча взвалив, Пошел – и показалось мне, Что труп чернелся на спине» [131, II, 199-200].

Или же Лермонтов почему-то *дублирует* позицию свидетеля: одну и ту же сцену мы видим с разных сторон. Например, в «Демоне» эпизод гибели Тамары дан сначала как бы «изнутри», второй раз — через постороннего человека, сторожа. Собственно говоря, этот персонаж вообще мог не появиться на страницах поэмы, но зачем-то он введен в текст: «Смертельный яд его лобзанья Мгновенно в грудь ее проник. Мучительный ужасный крик Ночное возмутил молчанье» и «В то время сторож полуночный, Один вокруг стены крутой, Свершая тихо путь урочный бродил с чугуною доской... И сквозь окрестное молчанье ему казалось, слышал он Двух уст согласное лобзанье, минутный крик и слабый стон...» [131, II, 71]

Кроме того, «Тамара плачет – путник слышит». С какой-то же целью этот путник введен в повествование: «Бывало, только ночи сонной Прохлада землю обоймет, Перед божественной иконой Она в безумье упадет И плачет; и в ночном молчанье Ее тяжелое рыданье Тревожит путника вниманье; И мыслит он: “То горный дух Прикованный в пещере стонет!” И чуткий напрягая слух, Коня измученного гонит» [131, II, 60].

Демон наблюдает за Тамарой. Эпизод, выдержанный в форме повествования от третьего лица, со строки «Пришлец туманный и немой» вытесняется внутренним монологом героини: во сне она видит себя со стороны. Повторяется традиционный для поэм Лермонтова прием. Читатель видел эту картину (Демон витает над Тамарой) в начале повести. Теперь же сама Тамара видит себя и Демона со стороны. Ситуация дублируется.

Разностороннее понимание функции наблюдения помогает по-новому осмыслить некоторые мотивы в творчестве Лермонтова. Его герой, к примеру, это преимущественно всегда герой читающий. Мир и окружающих его персонажей он воспринимает как текст, предназначенный для считывания.

Как текст воспринимаются *жизнь* («подражание давно известной книге» [131, IV, 138]; «тетрадь, с давно забытыми стихами» (Sentenz) [131, I, 233]); *память* («И перед ним начал разворачиваться длинный свиток воспоминаний» [131, IV, 230]); *история* («каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщенья» [131, IV, 156]); *судьба* («...в книге судьбы его было написано, что волшебная цепь скует до гроба его существование с участием этой женщины» [131, IV, 183]; «так у него на роду было написано» [131, IV, 142]). Наконец, как текст воспринимается *сам человек*, его тело.

Особо важным текстом в мире Лермонтова можно считать лицо его персонажей. По большей части оно закрыто. Это всегда маска, даже когда специально автор не делает таких указаний. Как варианты: *лицо, которое ничего не отражает* («гордый дух Презрительным окинул оком Творенье Бога своего И на челе его высоком Не отразилось ничего» Демон); «*пустое лицо*» – намеренно берем термин из истории искусства – подчеркивает свою функцию маски («...одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны» («У графа В... был музыкальный вечер...») [131, 4, 337]); *ложный знак* («...миллион чувствований теснится, кипит в ее душе; и нередко лицо и глаза отражают их, как зеркало отражает буквы письма – наоборот!» («Вадим» [131, 4, 236])).

Черты лица несут в себе отпечаток абсолюта, поэтому и открывать его было нельзя. Открыть лицо – означало момент удивительного *прозрения* («Тогда смирятся души моей тревога Тогда расходятся морщины на челе, И счастье я хочу постигнуть на земле, И в небесах я вижу Бога» («Когда волнуется желтеющая нива»)) [131, I, 33]); или *смерть* («Смерть, как приедем, поддержит мне стремя, Слезу и сдерну с лица я забрало» («Пленный рыцарь» [131, I, 81]); смерть Вулича в «Герое нашего времени»). Не случайно Лермонтов очень внимателен к посмертным портретам своих героев, которые находим в «Демоне», «Исповеди», «Боярине Орше», «Ангеле смерти», «Морской царевне», «Измаил-Бее» и в др. текстах. Достаточно сравнить отрывок из редакции «Демона» 1831 года («И кто мертвец? Едва приметный Остаток прежней красоты Являют мертвые черты» [131, II, 477]) с отрывком из последней редакции поэмы («Как пери спящая мила, Она в гробу своем лежала, Белей и чище покрывала Был томный цвет ее чела» [131, II, 72]). Изменилась общая концепция поэмы, изменилось отношение поэта к своей героине, поэтому мы видим два столь различных портрета: лик после смерти отражает истинную сущность человека.

Можно привести немало примеров, когда герой Лермонтова «читает по лицам»: «Он в один миг прочел в ее чертах целую повесть разврата и преступлений» (Вадим [131, IV, 193]); «У каждого на челе было написано вечными буквами нищета» (Вадим [131, IV, 160]); «Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...» («Княгиня Лиговская» [131, IV, 262]); «Печорин положил эти бранные остатки (сожженное письмо) на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками, – и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей» («Княгиня Лиговская» [131, IV, 263]); «Странно, - подумал Печорин, садясь в сани, – было время, когда я читал на лице ее все движенья мысли так же безошибочно, как собственную рукопись, а теперь я ее не понимаю, совершенно не понимаю» («Княгиня Лиговская» [131, IV, 289]); «в его глазах блистала

необыкновенная уверенность, *как будто они читали в будущем*» («У графа В... был музыкальный вечер...» [131, IV, 348]); «Но чтобы здесь выигрывать решиться, Вам надо <...> привыкнуть ясно Читать на лицах чуть знакомых вам («Маскарад» [131, III, 13]); Отчего я никогда не могу забыться? Отчего я читаю в душе своей, как в открытой книге?» («Два брата» [131, III, 379]); «Не знаешь ты, кто я, но уж давно *Читаю я в душе твоей, незримо*, Неслышно; говорю с тобою – но Слова мои как тень проходят мимо Ребяческого сердца – и оно Дивится им спокойно и в молчанье» («Сказка для детей» [131, II, 10]); «Я мнил: в моем лице легко прочесть, Что в сей груди такое чувство есть. Я горд был, и не снес бы, как позор, Пытающий, нескромный, хитрый взор» («Джюлио» [131, II, 170]); «И если тотчас не прочтешь Ты ясно всех моих страстей, То вечно, вечно не поймешь Того, кто за безумный сон, За миг столетьями казнен» («Азраил» [131, II, 211]); «Четыре горца близ него стояли И мысли по лицу узнать желали; Но кто проникнет в глубину морей И в сердце, где тоска, – но нет страстей?» («Измаил-Бей» [131, II, 294]); «В очах людей читаю я Страницы злобы и порока» («Пророк» [131, I, 126]); «Тогда ты глаза и лицо примечай, Движенья спеши понимать, И если тебе удалось... то ступай! Я больше не мог бы сказать» («К Дурнову» [131, I, 189]).

Наиболее интересный пример в этой связи находим в «Герое нашего времени». В.Асмус полагал, что «известному из переписки Лермонтова увлечению его френологией соответствуют френологические наблюдения и заключения Печорина» [8, 118]. Так вот, Печорин, на протяжении всего романа испытывающий трудности во всех своих «френологических опытах» («...что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?», «...было время, когда я читал на лице ее все движенья мысли так же безошибочно, как собственную рукопись, а теперь я ее не понимаю, совершенно не понимаю» [131, 4, 289]) в конце таки оказывается застигнутым врасплох способностью к чтению-прозрению. В «Фаталисте» (по одному из определений, *fatum* – это «начертанное», нечто записанное или произнесенное) главному герою удастся на лице Вулича, лице, не способном «делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи» [131, IV, 320], прочитать печать близкой кончины. Этот факт

свидетельствует в первую очередь в пользу эволюции характера и мировоззрения главного героя романа.

Мировоззренческий, философский подтекст проблемы наблюдения, диктуемый эпохой и воспринятый М.Ю.Лермонтовым, имел несколько составляющих: 1) признание глубины, многообразия, изменчивости мира и жизни, не могущих быть описанными с одной точки зрения; 2) утверждение принципиально новой, активной роли познающего мир субъекта, способного отстраниться, оценить все происходящее с позиции неподвзятых наблюдателя; 3) осмысление необходимости оглядки на «Незримого», но «Наблюдающего», иными словами – включение глобальных, нравственных императивов в жизнь и деятельность человека.

В эпоху романтизма «субъект все в меньшей степени понимается как “человек мыслящий” и в большей степени как “человек наблюдающий”» [298, 8]. Значительное внимание уделяется точке зрения, с которой это наблюдение производится. К примеру, одной из особенностей романтических садов, своеобразной иконологической системы, предназначенной для «считывания», Д.С.Лихачев считал проектирование, благодаря которому становилось возможным «умножение видов на один и тот же предмет» [141, 274]. Существовала также традиция построения сооружений с применением различных оптических уловок, рассчитанных на игру с разнообразными перспективами видения.

Описание постоянно изменяющейся точки зрения наблюдателя – характерная особенность поэтики предромантизма. Д.С.Лихачев указывал в этой связи на «Времена года» Томсона и «Подробный отчет о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне» Жуковского [141, 274].

Традиция «умножения видов на один и тот же предмет», игры с разнообразными перспективами видения, характерная для преромантизма, оставалась актуальной и в 20-30-х годах XIX века. Стоит только обратить внимание на некоторые особенности названия книг (по большей части это учебная литература), чтобы понять, насколько стремление к «беспрестанному зрелищу человеческого духа» было укоренено в сознании современников М.Ю.Лермонтова: «Зрелище вселенной, на латинском, российском и немецком

языках, изданное для народных училищ российской империи», «Зрелище деяний человеческих, или изображение удивительных происшествий, учинившихся как в древние, так и новейшие времена и служащих к наставлению человека в каждом состоянии», «Зрелище природы и художеств», «Зритель божих дел во вселенной, или внимательное рассматривание мудрого порядка, красоты и совершенства патуры во всех царствах и элементарных действиях ее». В 1836 году А.Вельтман издает энциклопедический живописный альманах с полнотипажными рисунками, который называет «Картины света».

Романтики также проявляли чрезвычайный интерес к точке зрения познающего мир героя. Гносеологическая задача различения «Я» и «Не-Я», поставленная в немецкой философии Кантом и Фихте, находила разнообразные решения и среди теоретиков романтизма. Новалис, к примеру, говорил о наблюдении, созерцании как особом механизме творчества. Для него искусство создается чуть ли не само собою, а художник не более чем *свидетель, зритель*, читающий и воспроизводящий написанное для него свыше [22, 48]. В «Учениках в Саисе» писатель подчеркивал: драма современного человека, лишившегося благ Золотого века, отделившегося от природы и мира текуче-безобразного, заключается в том, что он вынужден на все направлять свое Я, он обречен на созерцательность и понимает ее как единственно возможный путь развития («мы одновременно в и вне природы. <...> На все, что предпринимает человек, он должен направлять свое внимание или свое Я... и если он это исполнил, то скоро в нем возникнут мысли или новый род восприятий <...> Он часто может тотчас уничтожить эту игру, разделяя опять свое внимание, или давая ему произвольно блуждать окрест... В высшей степени замечательно, что человек впервые в этой игре ясно замечает свое своеобразие, свою самобытную природу» [187, 145]).

В.Одоевский в «Опыте теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» в связи с пояснением шеллинговой теории тождества пишет: «Бывая свидетелем ежедневных явлений, нельзя не заметить, что в каждом из них две стороны, без которых никакое явление быть не может: это – *само явление и наблюдатель* оно, или мы... *Явления без наблюдателя* не суть уже для него явления. Но совокупление всех явлений есть природа. Следственно,

природа есть *беспреданное зрелище человеческого духа*; жизнь духа есть беспреданное наблюдение или созерцание» [221, 171-173].

Познание, таким образом, мыслилось как процесс, предполагающий в первую очередь фрагментацию действительности, созерцание истории и мира «в мгновеньях» субъектом, который отделен от мира «текучего и безобразного» и в состоянии оценивать происходящее извне, непредвзято.

Писателями утверждается и подчеркивается также моральный императив функции наблюдения. Ф.Глинка в своих «Опытах аллегорических или иносказательных описаний в стихах и прозе» в стихотворении «Свидетель» пишет: «Узнай: в путях неверной жизни, Где ты беспечен как дитя, ты ходишь не один и всюду Незримо смотрят за тобой!» И дальше: «И нет уединенья в мире: Где б ни был ты другой с тобой», «Не по своей он ходит воле: Он послан», «Смелей, смелей в дорогу жизни: Не унывай!.. Но не забудь, Что не один ты в мире ходишь. И зоркий смотрит за тобой!» [61, 22-23]. Приблизительно такие же интонации мы услышим в «Маскараде»: «Я твой добрый гений. Да, непримеченный, везде я был с тобой; Всегда с другим лицом, всегда в другом наряде – Знал все твои дела и мысль твою порой...» [131, III, 107].

«Я люблю, – отмечает Г.С.Батеньков, – воображать твердь. В чем-нибудь укреплено же наше... я. В отношении к внешнему пространству оно при всяком движении неподвижно, при всяком расстоянии близко... Не зная в небе неподвижной точки, мы бы носились в пространстве как капли воды в море, и не имели понятия о возвратах, не могли бы сделать употребления из своего разума. Теперь также имеем и нравственную опору в небе, при которой все языческие мифы и все различные верования стали быть бессмысленными» [243, 77, 79].

В этом отрывке примечательна случайная текстуальная близость с рассуждениями Печорина о звездном небе и о вере древних в могущество этого неба в «Фаталисте»: «...какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немой, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждений и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам

ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья...» [131, IV, 137]. У М.Ю.Лермонтова уже нет уверенности в том, «что целое небо со своими бесчисленными жителями на <землю> смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!..» [131, IV, 137]. Поэтому главный фокализатор – прибегаем к этому термину – в его произведениях это, прежде всего, сам герой. Однако его функция аналогична роли божественного провидения.

Главный герой романа, проходящий мимо, но вглядывающийся в определенные «статические картины», чувствует всю тяжесть ответственности, возложенную на него тяжелым даром «видеть». Не случайно он называет себя «топором в руках судьбы», «необходимым действователем пятого акта», «камнем, упавшим в гладкий источник». Он попадает в ситуацию, во многом аналогичную той, в которой находится герой повести «Косморама» В.Одоевского: «...непонятный мир, вызванный магическою силою, кипит предо мною: там являются мне все приманки, все обольщения жизни, там женщины, там семейство, там все очарования жизни. <...> Роковая дверь отворена: я, жилаец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действитель, я там – ужасно сказать, - я там *орудие казни!*» [188, 232].

Сравнение «камень, брошенный в гладкий источник» заставляет обратиться, например, к Новалису, который мыслил чаемое возрождение Золотого века, когда «морей расплавится стекло», т. е. нарушится ложная система отражений, и мир возвратится к первобытному хаосу, где нет разделения на «я» и «ты», где все во всем, нет наблюдателей и объекта их наблюдения.

Иными словами, являющийся орудием возмездия, как Незнакомый из «Маскарада» и Печорин из «Героя нашего времени», герой лермонтовских произведений мир сопутствующих ему персонажей воспринимает как внешний по отношению к себе. В этот мир необходимо вглядываться, как в картину, его можно прочесть, как текст. И самое интересное – он подчеркивает свою отстраненность, и вместе с тем, также активную, разрушающую роль своей созерцательной позиции.

Таким образом, с помощью приема «введения наблюдателя» М.Ю.Лермонтов 1) добивался живописной изобразительности, визуализации

описаний, 2) решал наиболее актуальные философские проблемы, поставленные перед ним эпохой.

Прием «снятия» наблюдения представлен в текстах Лермонтова рядом примеров, которые составляют три подгруппы: демонстрация 1) непрямого, приближенного видения; 2) панорамного видения; 3) «абсолютного видения», про-видения, пророчества как особого механизма зрения писателя.

Демонстрация непрямого, приближенного видения. В одном из писем к М.А.Лопухиной Лермонтов пишет: «Я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон; я вполне *осознательно* чувствую ее реальность, ее манящую *пустоту*» [131, IV, 399]. Ключевые слова в этом высказывании – это «осознательно» и «пустота». Думается, здесь писатель хотел выразить ту же мысль, что и в «Русской мелодии»: «В уме своем я создал мир иной, И образов иных существованье. Я цепью их связал между собой, *Я дал им вид, но не дал им названья*» [131, I, 150]. Действительность сопротивляется навязыванию ей слова, значения или вообще какого бы то ни было смысла. В этом ее «манящая пустота». Но это «ничто» «схватывается» пластически, оно имеет или приобретает в сознании художника слова «вид», «образ». Однако зачастую эти образы непонятны, загадочны. Лермонтов многократно подчеркивает: такое возможно в случае, когда максимально сокращена *дистанция* между объектом и субъектом наблюдения.

1. В романе «Вадим» мы видим странное описание: герой у церкви вглядывается в толпу. Отличительные черты этой картины: без труда можно разобрать каждую ее часть, но в целом она производит впечатление смутное и неизъяснимое. Изменилась дистанция, и герой видит только беспорядочное слияние лохмотьев, носов, глаз, бород: «тут мелькали уродливые лица, как странные китайские тени, которые поражали слиянием скотского с человеческим, уродливые черты, которых отвратительность определить невозможно было, но при взгляде на них рождались горькие мысли; тут являлись старые головы, исчерченные морщинами, красные, хранящие столько смешанных следов страстей униженных и благородных, что сообразить их было бы трудней, чем исчислить; и между ними кое-где сиял молодой взор, и показывались щеки, полные,

раскрашенные здоровьем, как цветы между серыми камнями. Имея эту картину пред глазами, *вы без труда могли бы разобрать каждую часть ее; но целое произвело бы на вас впечатление смутное, неизъяснимое*; и после, вспоминая, вы не сумели бы ясно представить себе ни одного из тех образов, которые поразили ваше воображение, подали вам какую-нибудь новую мысль и, оставив ее, сами потонули в тумане. Вадим для рассеянья старался угадывать внутреннее состояние каждого богомольца по его наружности, но ему не удалось; он *потерял принятый порядок*, и скоро *все слилось* перед глазами в *пестрое собрание лохмотьев, в кучу носов, глаз, бород; и озаренные общим светом, они, казалось, принадлежали одному, живому, вечно движущемуся существу*» [131, IV, 195].

Небезынтересно вспомнить в этой связи, что титульный лист к «Вадиму» представляет собой ряд тщательно выписанных, детализированных образов и сцен, однако восприятие всего этого разом близко к восприятию арабески, орнамента.

Еще одно описание, представленное в «Вадиме», – описание картин природы, в которых трудно что-либо различить и представляющихся герою странным орнаментом: «Он уносился мыслию в вечность... он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий, не желающий, не сожалеющий ни о чем, завладевший прошедшим и будущим, которое представлялось ему *пестрой картиной*» [131, IV, 169] и при этом «тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными *арабесками* и придавали ему вид таинственный» [131, IV, 162].

2. В «Княгине Лиговской» есть несколько примеров, когда описание дается с такой точки зрения, которая затрудняет восприятие. Картина, отрывающаяся перед героем, представляет собой смешение разнородных вещей, метонимическое перемещение образов лиц и предметов. Так, в сцене, которую сам Лермонтов охарактеризовал пушкинским: «Какая смесь одежд и лиц», читаем «...дамы были истинным украшением этого бала... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент...» В.Виноградов сравнил такой «романтический алогизм» [44, 547] со стилистикой «Невского проспекта» Гоголя:

«Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины... бакенбарды... усы...» [44, 547] Н.Берковский [21, 389] такой стиль характеризует как *телесный, пластический*. Сцены переполнены движущимися, напряженно живущими телами, мимикой, жестами, одежда и прочее становятся неотъемлемой частью существа героев. Как, например, в той же «Княгине Лиговской» читаем: «Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете» [131, IV, 296]).

3. В «Странном человеке» сокращение дистанции наблюдения и возникновение перед глазами героя причудливых картин мотивировано рассуждением о природе сумасшествия: «В их голове всегдашний хаос; *одна только полусветлая мысль неподвижна, вокруг нее вертятся все другие и в совершенном беспорядке*. Это происходит от мгновенного потрясения всех нерв... *Посмотрите очень близко на картину*, и вы ничего не различите, краски сольются перед глазами вашими: так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь, ничего более не могут в ней разобрать...» [131, IV, 354].

Этот пример можно сопоставить с эпиграфом к «Странному человеку из «сна» Байрона: «...И этот мир называют безумием, но безумие мудрецов глубже, И меланхолический взгляд – страшный дар; Но телескоп ли он, в который рассматривают истину, *Телескоп, который сокращает расстояние* и тем самым уничтожает фантазию, Приближает жизнь в ее истинной наготе И делает холодную действительность слишком действительной» [131, III, 292].

4. Лермонтовский герой стремится *увидеть*: «...я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, *стараясь уловить туманные очерки предметов*» («Герой нашего времени» [131, IV, 79]); *нарисовать*: «Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным, и долго-долго всматриваться в их причудливые образы, и жадно глотать животворящий воздух, разлитой в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание *передать, рассказать, нарисовать* эти волшебные картины» («Герой нашего

времени» [131, IV, 27]. Однако зачастую эти попытки затруднены: человек не в состоянии воспроизвести увиденное и понимает свое бессилие. В отрывке «У графа В... был музыкальный вечер...» читаем: «Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно брошенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица... Попробуйте переложить их на бумагу! Вам не удастся... очарование исчезнет; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление – и прежнее выражение погибло невосвратно» [131, IV, 343].

С точки зрения романтиков, максимально приближенный взгляд, снятие позиции наблюдателя, означали еще и существенный *этап в познании* мира: разум иногда должен перестать устремляться вне себя, чтобы дать возможность заглянуть внутрь своего естества и открыть путь к «предзнанию», «инстинктуальным силам». Задача художника разгадать, уловить образ в хаосе смещений.

В «Сердечных излияниях отшельника, любителя искусств» В.Вакенродера изложены также вопросы, касающиеся теории гения, вдохновения, «выразимого-невыразимого», части и целого. В частности, в главе о Леонардо находим ряд рассуждений, которые вполне могли повлиять на аналогичные рассуждения Лермонтова.

«...Леонардо случилось подсмотреть человеческие страсти или душевные движения, проявляемые в полную силу, он никогда не упускал случая *заметить силуэты людей и то, как части сценки соединяются в целое*. Также – многим это покажется смешным – он подолгу, уйдя в себя, созерцал *старые стены, которые время изукрасило разными причудливыми линиями и пятнами, или многоцветные камни с каким-нибудь прихотливым рисунком*. Во время этого неподвижного созерцания он *усматривал в них много чудесных идей для пейзажей и батальных сцен или странных поз и лиц*. Оттого в его книге художнику даже вменяется в правило прилежно созерцать подобные предметы и находить в этом удовольствие, ибо такое созерцание *побуждает дух к открытиям*» [34, 48], или «Душе его <Пьеро ди Козимо> была *недоступна радость тихо сосредоточиться на одной*

мысли или на одном образе... Порой, когда он сидел за работой и при этом что-нибудь рассказывал или о чем-нибудь рассуждал, его всегда необузданная фантазия незаметно уводила его в такие дали, что он вдруг останавливался, связь окружающих его предметов мешалась у него перед глазами, и он должен был потом снова начинать свою речь с самого начала. <...> Часто он вперял свои недвижные глаза в старые, покрытые пятнами стены или в тучи на небе, и его воображение находило в таких играх природы много причудливых идей...» [34, 70-71]

Новалис в «Учениках в Саисе» пишет: «Люди идут многообразными путями. Кто ими проходит и сравнивает их, тот увидит, что возникают причудливые фигуры; фигуры эти, которые кажутся принадлежащими к той великой *тайнописи*, можно заметить повсюду: на крыльях птиц, на яичных скорлупах и в каменных образованиях, на замерзающих водах, в недрах и на поверхности гор, растений, животных, людей, в сиянии неба... и в странных случайных соединениях» [187, 160].

Основываясь на учении немецких романтиков о магнетизме, сомнамбулизме, интересуясь наблюдениями о сне и сновидениях, В. Одоевский писал о внезапно раскрывающемся перед человеком мире идей, причем раскрывающемся в образах.

В рассказе В.Одоевского «Живописец» (1839) читателю представляется странная картина, принадлежащего, по мнению повествователя, кисти гениального художника: «на холсте не было картины, или, лучше сказать, на нем были *сотни картин*; можно было различить некоторые подробности, начертанные верною, живою кистью, но ничего целого, ничего понятного. От нетерпения ли художника, от недостатка ли в холсте, но видно было, что он рисовал одну картину на другой; полустертая голова фавна выглядывала из-за готической церкви; на теньеровском костюме набросана фигура мадонны; сметливый глаз русского крестьянина был рядом с египетскою пирамидою; водопады, домашняя утварь, дикие взоры сражающихся, цветы, кони, атласные мантии, уличные цены, кедр, греческие профили, карикатуры – все это было перемешано между собою

на различных планах, в различных колоритах, и углем, и маслом, и красками, – и ни в чем не только нельзя было угадать мысли художника...» [188, 355]

Думается, ключ к разгадке этого описания В.Одоевский дал ранее в «Сильфиде» (1837): «...вы разобрали поэзию по частям: вот тебе проза, вот тебе стихи, вот тебе музыка, вот живопись – куда угодно? А может быть, я художник *такого искусства, которое еще не существует*, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, – искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков: найди мне его!» [188, 194]

Из вышеприведенных примеров мы понимаем: художник демонстрирует соположение в пространстве разновременных, хаотически выхваченных из жизни эпизодов, тем самым прибегая к способам изобразительности, в большей степени характерным для писателя.

В результате мы можем предположить, что и титульный лист «Вадима», выполненный Лермонтовым-художником, и его «словесные аналоги» (описание толпы и арабесок в «Вадиме», «У графа В... был музыкальный вечер...») это *очевидный протест против закрепления за живописью области пространства и за литературой сферы времени, это яркая демонстрация осуществления идеи синтеза искусств.*

Таким образом, прием «снятия» позиции наблюдателя, демонстрация возможности «непроясненного», максимально приближенного видения – это утверждение возможности интуитивного постижения истины, которое возможно в пограничных ситуациях, например – сна, сумасшествия, творческого озарения. Кроме того, это возможность показать особую технику видения, словесной изобразительности, которая объединяет разные виды искусств – в данном случае литературу и живопись.

Демонстрация панорамного видения. Примеры панорамного видения демонстрируют совмещение двух точек зрения на описываемый предмет – чрезвычайно детализированной (с постоянными указаниями вроде «вот»,

«внизу», «вверху», «на север» и пр.) и такой, которую Б.Успенский назвал точкой зрения «птичьего полета». К таким примерам относятся:

– непосредственно панорамы («Панорама Москвы» (К.Пигарев полагает, что на Лермонтова в данном случае могла оказать влияние картина Ф.Я.Алексеева «Красная площадь в Москве»));

– описание батальных сцен («Валерик», «Черкесы», «Ангел смерти») – в «Валерике», к примеру, после детальнейшего описания, представленного через бесконечные «вот»... «вот», дается обобщенная картина такого характера: «Мы любовались на них, Без кроважного волненья, Как на трагический балет» [131, I, 91-92];

– указание на «не-человеческий», «глубокий», на все сразу взгляд Демона из одноименной поэмы («Как движущиеся панорамы, – отмечает Е.Пульхритудова, – сменяются в начальных строфах поэмы “вершины Кавказа”, “счастливой Грузии долины”, “высокий дом, широкий двор” в замке Гудала» [131, II, 78]); взгляд Демона из «Сказки для детей» («И я кругом глубокий кинул взгляд И увидал с невольною отрадой Преступный сон под сению палат. Корыстный труд пред тощею лампадой И страшных тайн везде печальный ряд; Я стал ловить блуждающие звуки, Веселый смех – и крик последней муки: То ликовал иль мучился порок!» [131, II, 103]); взгляд Ангела смерти, который «может взором измерять Лета, века и даже вечность» [131, II, 221]; взгляд Вадима, пытающегося мыслью «обнять своею мыслию все сотворенное» [131, IV, 169].

А.П.Чудаков попытки «создать картину не с точки зрения определенного наблюдателя, а такую, в которой совсем бы не было отведено места для наблюдателя, ибо всегда существует искажение, зависящее от положения наблюдателя и характера его приборов» [272, 279] формулировал как одну из кардинальных философских и научных проблем.

«Всякое существо стремится к прекраснейшему, но никому не дано выйти за пределы самого себя <...> Общее же и изначальное Прекрасное, которому мы становимся сопричастны лишь в мгновения просветленного созерцания и которое не в силах выразить словами, раскрывается лишь тому, кто создал и раду и

видящий ее глаз» [34, 59] – пишет В.Вакенродер. Это взгляд всеобъемлющий и тоже устраняющий как таковую позицию наблюдателя.

В «Еврейских мелодиях» Д.Байрона «дух», совершающий свой «бессмертный полет», тоже видит все разом: и пространства, и «лет череду» [10, 107].

Проблема разнонаправленного (с одной стороны, детализированного, с другой – обобщающего) взгляда характерна для эстетической и философской мысли того времени. Мир, история, искусство – все должно было восприниматься «вдруг» и «вместе».

Любимая идея М.Погодина – воссоздание целостной картины истории на основе максимально полного освоения эмпирии исторической временной перспективы и преодоления этой эмпирии посредством художественного образа: «Каждое происшествие представляется нам отдельно, но видеть вдруг всю длинную цепь причин, коих оно есть произведение, и всю длинную цепь следствия, коих оно есть причина, и связь его с другими происшествиями, их причинами и следствиями, как тот Пророк, который внимал и “...неба содроганье, И горний Ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье”. Какое зрелище? Какой удел?» [125, 100-101].

К синтетическому воззрению на мир и историю призывает и Н.Гоголь, которому для полного разумения нужно было, чтобы предмет освещался со всех сторон. Он «страстно внутренне протестовал против этой физически-зрительной необходимости и постоянно рвался за пределы как самим собою установленной точки зрения, так и “поверх” позиции наблюдателя вообще, стремясь совместить “микроскопическое” и “телескопическое” видение и приблизиться к некоему видению абсолютному» [272, 279-280].

В эссе «О преподавании всеобщей истории» Н.Гоголь обосновывал необходимость нового взгляда на историю, сочетающего манеру трех историков – Шлецера, Миллера, Гердера. Первый «хотел одним взглядом обнять весь мир, все живущее», второй же исследует все «спокойно», «поочередно», «с ясной подробностью». От обоих отличен Гердер, который все «видит уже духовными

глазами», «его мысли все высоки, глубоки и всемирны», «у него владычество идеи вовсе поглощает осязательные формы» [62, VI, 90].

Одно из программных стихотворений Лермонтова – «Мой дом»: «До самых звезд он кровлей досягает, И от одной стены к другой – Далекий путь, который измеряет Жилец не взором, но душой. Есть чувство правды в сердце человека, святое вечности зерно: Пространство без границ, течение века Объемлет в краткий миг оно» [131, I, 299]. Здесь наиболее ярко видно стремление охватить предмет с пространственно и хронологически несовместимых позиций. Поэтика всей лермонтовской лирики, утверждал С. Ломинадзе, «восстает против неуклонного и необратимого движения времени» [144, 55]. И в этом смысле описываемое выше «снятие» наблюдения, проблема разнонаправленного панорамного взгляда решает еще один важный для Лермонтова вопрос.

Демонстрация «абсолютного видения», про-видения. Одной из характеристик романтизма является установка на иррациональность. Божественная сущность постигается «внеразумно» – верой, неким озарением. Создание произведения искусства, т. е., по сути, акт творения, со-творения немислим без помощи свыше. Писатель понимался как пророк. Пророчество – как про-зрение, про-видение. В этом контексте высказывались многие романтики: «чувство поэзии, – говорит Л.Тик, – в близком родстве с чувством пророческим и религиозным чувством провидения вообще. Поэт упорядочивает, связывает, вбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе» [221, 24]; «Отчего, скажите, – писал Э.Т. Гофман, – иногда поэтическое произведение, вполне хорошее по форме и изложению, не производит на нас никакого впечатления? Причина проста; поэт не видел сам образов, о которых говорит... Напрасен будет труд поэта заставить нас верить тому, чему он и сам не верит, и притом не может верить, потому что не видел внутренним взором тех картин, о которых рассказывает. Такой поэт... никогда не будет пророком...» [138, 195]; «...дух человека, – утверждал Л.Уланд, – хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте... соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами, в которых ему все же чудится отблеск сверхъестественного... Это мистическое проявление нашего глубочайшего духа в

образе, это вторжение мирового духа. Это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое» [138, 169].

В творчестве М.Лермонтова не раз обыгрывается тема поэтического вдохновения. Однако стихотворение «Поэт (Когда Рафаэль вдохновенный...)» остается ярчайшим образцом развития этой темы, поскольку в нем затронуты вопросы, получившие широкий резонанс в литературных кругах того времени и касающиеся обсуждения «Сикстинской мадонны» Рафаэля.

Согласно легенде, Рафаэль с самого раннего детства носил в себе особенное чувство к матери Божией, несколько раз ему были видения и однажды он проснулся с четко напечатлившимся в душе образом, который ему только лишь и осталось что перенести на холст.

В.Вакенродер, работа которого «Сердечные излияния отшельника, любителя искусств» во многом определила пути поиска романтиков в области синтеза искусств, использовал эту легенду для определения основной черты искусства – боговдохновенности. Настоящий художник должен обладать внутренним зрением, чтобы ему открылась красота и совершенство образа. Смысл рафаэлевского искусства состоит в изображении божественного созерцания: «Неужели не поймут наконец, сколь кощунственна вся невежественная болтовня о вдохновении художника, не убедятся, что здесь речь идет не о чем ином, как о непосредственной помощи свыше?» [34, 31]

Исследование восприятия этих идей в России предложил В.Вацуру. Ученый полагал, что «легенда о Рафаэле» – по сути, манифест иенских романтиков, – изложенная В.Вакенродером, стала предметом романтического культа, оставила глубокий след в русском эстетическом сознании, однако до конца осмыслена не была, или – что вернее – была понята неверно.

В 1826 г. молодые «любомудры» – С.П.Шевырев, В.П.Титов, Н.А.Мельгунов переводят на русский язык книгу Вакенродера и Тика «Об искусстве и художниках: Размышления отшельника любителя изящного, изданные Л.Тиком». Но еще раньше в пушкинском окружении знали легенду по подлиннику

В.Ваккенродера, а В.Кюхельбекер и В.Жуковский имели возможность познакомиться с ней, будучи в Европе.

«Жуковский воспроизводит общие контуры этой легенды: “Сказывают, – пишет он, – что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и, верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок”. В этом пересказе, – полагает В.Вацуру, – опущено все, что было существенно для В.Ваккенродера, начиная с “тайного образа”, предчувствия таинства, не оставлявшего художника с детских лет. С другой стороны, Жуковский пользуется именно тем понятием “вдохновения”, которое решительно отвергалось В.Ваккенродером как “кошунственная болтовня”» [40, 151].

Стихотворение «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...») было написано Лермонтовым в Московском пансионе. Тема была предложена С.Е.Раичем нескольким участникам пансионского литературного общества.

В случае с данным стихотворением В.Вацуру предпочел говорить о «великолепной ошибке гениального мальчика» [40, 394]. Исследователь полагал, что Лермонтов писал, находясь под влиянием пушкинского стихотворения 1819 года «Недоконченная картина» («Чья мысль восторгом угадала, Постигла тайну красоты? Чья кисть, о небо, означала Сии небесные черты? Ты, гений!.. Но любви страданья Его сразили. Взор немой Вперил он на свое созданье И гаснет пламенной душой»), источником которой была «легенда о Пигмалионе» («Идеалы» Ф.Шиллера, незаконченная поэма Гердера «Пигмалион, или Возрожденное искусство», «Пигмалион» Бриммера, лирическая сцена «Пигмалион» Руссо, несомненно, оказали некоторое влияние на Пушкина). Напечатана «Недоконченная картина» была в «Московском вестнике» в 1828 году, именно тогда, когда «легенда о Рафаэле утвердила свои права. Теперь стихи должны читаться как стихи о Рафаэле – тем более что прямая ассоциация “Рафаэль – Пигмалион” брезжит в эстетическом сознании – даже уже в поэме Гердера. И первый, кто читает эти стихи под углом зрения легенды о Рафаэле, –

юный Лермонтов, читатель “Московского вестника” и сочинений “любомудров”. В 1828 г. он пишет стихотворение “Поэт”» [40, 394].

Как видно из текста стихотворения, Лермонтов, в отличие от остальных участников кружка, сместил акценты и воспроизвел легенду не буквально, а даже наоборот: «Когда Рафаэль вдохновенный Пречистой девы лик священный Живою кистью окончал, Своим искусством восхищенный Он пред картиною упал. Но скоро сей порыв чудесный Слабел в груди его молодой, И утомленный и немой, Он забывал огонь небесный» [131, I, 132]. Текстуальная близость с пушкинской «Недоконченной картиной» очевидна. Однако в заключение приведем еще одну «легенду», которая, не отменяя выводов В.Вацура, все-таки свидетельствует в пользу того, что именно вакенродеровский рассказ был в сознании Лермонтова актуализирован в первую очередь, ведь рафаэлевскую легенду он постарался «разыграть» в жизни.

Картина «Герцог Лерма» была выполнена Лермонтовым в доме Лопухиных углем на оштукатуренной стене. Из письма А.А.Лопухина мы знаем, что образ человека, который был запечатлен, юный художник увидел во сне. Однако семейное предание «осложняется» еще и тем фактом, что наутро Лермонтов не только написал портрет, но еще и решил задачу по математике, которая не давалась ему с вечера.

Несмотря на долю иронии, с которой можно отнестись к данному факту, мы все же получаем подтверждение тому, что мысли В.Вакенродера поэтом были восприняты «правильно», как теория о «боговдохновенности», помощи свыше в творчестве. Возможно, Лермонтов хорошо помнил слова И.Я.Кронеберга, по учебнику которого занимался: «Восхищение есть момент творения. Поэт в момент творения находится, подобно магнетизированному, в состоянии ясновидения» [221, 295].

Мотив прозрения, провидения, понимаемый таким образом, означает и обуславливает, по сути, максимальную степень отстраненности наблюдателя: человек, поэт в данном случае, выступает лишь орудием божественной воли.

Итак, проблема создания изобразительности повествования в лермонтовском творчестве реализуется благодаря использованию механизмов актуализации наблюдения и снятия наблюдения. В результате мы можем говорить о типологии разнообразных точек зрения на предмет, обнаруживаемых в произведениях писателя.

Императивное видение предполагает философскую перспективу осмысления мира и субъекта, познающего этот мир, с учетом моральных, нравственных оценок. Про-видение может рассматриваться всецело в рамках романтической теории боговдохновенности художника и поэта. «Непроясненное», «приближенное», «инстинктуальное» видение открывает перспективу исследования проблемы выработки новых принципов изображения, основанных на идее синтеза и взаимодополнения художественных языков искусств. Панорамное видение, предполагающее совмещение разнонаправленных точек зрения (детализированной и всеобъемлющей), решает кардинальную проблему всех, кто искусство «показа» предпочитает искусству «рассказывания», а именно – «поглощение» времени пространством.

Подытожим результаты анализа экфрастических моделей повествования в произведениях М.Ю.Лермонтова.

1. Одним из основных творческих **принципов** писателя может быть назван следующий: М.Ю.Лермонтов часто стремится *представить зрительный образ драматической ситуации*, «свернуть» событие в четко сгруппированную сцену, «картину». В основе его творческого процесса – пластическая идея, которая может быть интерпретирована по-разному. С учетом специфики стиля Лермонтова, проблемы «смысловой неразрешимости» его текстов, этот вывод представляется особо важным, поскольку позволяет по-новому подойти к вопросам, касающимся принципов работы писателя с образом и сюжетом.

2. Для представления в тексте «визуального кода» Лермонтов использует ряд **приемов**:

– введение «рамочной конструкции», а также ее усложнение и снятие;

– игра с фокализатором в повествовании, реализуемая при помощи введения и снятия позиции наблюдателя, способного демонстрировать императивное/ «непроясненное» («приближенное»)/ панорамное (совмещающее детализированную и всеохватывающую точки зрения)/ «абсолютное» видение.

3. Использование приемов повествования, с помощью которых достигается визуализация образов и описаний, обусловлено влиянием ряда мировоззренческих вопросов, актуализированных в сознании современников писателя. Сюда относятся:

1. Осмысление многообразия, изменчивости истории, мира и обоснование в связи с этим необходимости выработки различных точек зрения на окружающую действительность – а) отстраненной, созерцательно-познавательной, когда герой оценивает все происходящее с позиции непредвзятого наблюдателя; б) максимально приближенной, сокращающей дистанцию между субъектом и объектом рассматривания, обеспечивающей интуитивное постижение истины и характеризующейся пограничными ситуациями сна, сумасшествия, творческого озарения; в) комбинированной точки зрения, сочетающей в себе предельно детализированный и вместе с тем обобщающий взгляд на вещи; г) «не-человеческой», божественной, при которой герой-наблюдатель (это может быть художник или поэт, воплощающий в своем творчестве замыслы Творца, или человек, разыгрывающий роль провидения) выступает лишь посредником, «проводником» высшей воли.

2. Определение необходимости появления искусства «нового типа», то есть такого, в котором бы не было ограничений относительно средств выразительности, и которое позволило бы благодаря этому объединить методы изобразительности, характерные для пластики, живописи и литературы.

3. Особое отношение к художественному образу, базирующееся на а) признании особой миссии искусства. Статичные, как бы «поставленные перед глаза» картины способны обеспечить максимально эффективное эстетическое воздействие на читателя благодаря своему тяготению к символизации действительности и истории; б) утверждении определенной тенденции в

литературе, обозначившей «недоверие» писателей к слову, к его возможности выразить полноту бытия, в результате чего в правах утвердились принцип «неприсваивающего зрения», освобождающий писателя от трактовки описываемых событий, и принцип изображения бытия «средствами самого бытия» – иными словами через наглядный, конкретный, пластически достоверный образ.

ГЛАВА 3

ТИПОЛОГИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Предметом анализа в данной главе выступают группы образов, которые могут рассматриваться как пластические. Основные критерии, в соответствии с которыми они выделяются в текстах М.Ю.Лермонтова, таковы: 1) обособленность образа в повествовании; 2) подчеркнутая предметность, «картинность»; 3) наличие в повествовании персонажа-наблюдателя, взгляд которого фокусирует внимание читателя на описываемых автором предметах; 4) корреляция таких образов с аналогичными образцами в изобразительном искусстве.

Задачей исследования в данном случае будет описание, классификация пластических образов в творчестве писателя и определение ряда присущих им детерминант.

3.1. Символико-аллегорический подтекст пластических образов

Формирование предметной, наглядной составляющей пластических образов зачастую в значительной степени зависит от характера иносказательного компонента этого образа.

3.1.1. Пластический образ как «дискурсивная точка» повествования. В творчестве М.Ю.Лермонтова можно выделить ряд пластических образов, «образов-картин», которые могут быть охарактеризованы следующим образом: они предельно *статичны*, и этот момент подчеркивается; они являются *объектом наблюдения*, что акцентируется в повествовании и таким образом подчеркивается их наглядность; они многократно, даже навязчиво *повторяются*, воспроизводятся автором и при этом *функционально и семантически* (например, представляют тему «покинутости», отверженности или определенный идиллический топос в мире Лермонтова, или же могут рассматриваться как загадочное, необычное с точки зрения героя видение) *тождественны* друг другу. Их можно назвать своего рода «агентами» в тексте романа,

выстраивающими определенный *вертикальный срез* и отсылающими читателя к какому-то иному, находящемуся вне фабулы сюжета и в этом смысле они как раз и могут быть определены как «дискурсивные точки» повествования.

В «Герое нашего времени», к примеру, можно констатировать наличие ряда образов, которые соответствуют всем вышеперечисленным характеристикам: они неподвижны, в этой своей неподвижности представлены взору Печорина и читателя, они застигнуты в момент краха своих надежд и желаний и отвергнуты окружением, они не похожи друг на друга, однако инвариант такого образа настойчиво воспроизводится в романе: это *брошенный на берегу слепой мальчик* («Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне слышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва не пошел ко дну!» [131, 4, 60-61]); *сидящая возле дома мать убийцы* («Среди них бросилось мне в глаза значительное лицо старухи, выражавшее безумное отчаяние. Она сидела на толстом бревне, облокотясь на свои колени и поддерживая голову руками: то была мать убийцы. Ее губы по временам шевелились: они молитву шептали или проклятие?» [131, 4, 140]); *покинутый всеми Максим Максимыч* («Давно уж не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге, – а бедный старик еще стоял на том же месте в глубокой задумчивости» [131, 4, 48]); *одинокое стоящая у калитки девочка Настя*, о которой читатель только и знает то, что Печорину нет до нее никакого дела («Она, по обыкновению, дожидалась меня у калитки, завернувшись в шубку; луна освещала ее милые губки, посиневшие от ночного холода. Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее. “Прощай, Настя”, – сказал я, проходя мимо. Она хотела что-то отвечать, но только вздохнула» [131, 4, 139]); *всматривающаяся в морскую даль ундина*, за которой, в свою очередь, наблюдает Печорин; *Мери*, комнату которой любопытный главный герой романа рассматривает через окно («У княжны еще горел огонь. Что-то меня толкнуло к этому окну. Занавес был не совсем задернут, и я мог бросить любопытный взгляд

во внутренность комнаты. Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; ее густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами, большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики, ее маленькие ножки прятались в пестрых персидских туфлях. Она сидела неподвижно, опустив голову на грудь; перед нею на столике была раскрыта книга, но глаза ее, неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробегали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко...» [131, 4, 112]).

Кроме того, другие повторяющиеся в романе мотивы, образы М.Ю.Лермонтов фокусирует как бы в одной картине. Впервые на это обратил внимание В.Маркович, анализируя особенности «работы» детали в «Герое нашего времени»: «Так, например, в “Тамани” разбойничья тема сближена с темами свободной морской стихии и бури. В сплетение образовавшихся ассоциативных связей вовлечены символы *паруса* и *корабля*. Разветвления же этих мотивов сходятся в лирическом финале “Княжны Мери”, где появляются в *нерасторжимом единстве* “синяя пучина”, “туманная даль”, “желанный парус” и “матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига”, чья “душа сжилась с бурями и битвами”» [131, 4, 294]. Биографическое время Печорина «сузилось», таким образом, до запечатленного в сознании фрагмента.

Многие стихотворения М.Ю.Лермонтова («Когда волнуется желтеющая нива...», «Желанье», «1831-го июня 11 дня», «Отрывок: Приметив юной девы грудь...», «Узник», «Родина», «Памяти А.И.Одоевского», «Как часто пестрою толпою окружен...») представляют ряд «картинок» – своеобразных идиллических топосов, воплощающих мечты лирического героя. Это неизменно парус, всадник, дом, сад, образы которых предстают перед взором неподвижного наблюдателя.

В первую очередь все отмеченные образы характеризует момент подчеркнутой *статичности*. К примеру, ситуацию неподвижности образов брошенного на берегу мальчика, ундины, Мери и пр. в «Герое нашего времени» дополняет образ самого Печорина, изображенного в тот момент, когда он не смог догнать Веру: «...попробовал *идти* пешком – ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я *упал* на мокрую траву и *заплакал*. И долго я лежал

неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту *кто-нибудь* меня увидел, он бы с презрением отвернулся» [131, 4, 129]. Но и в этом эпизоде дублируется падение, неподвижность и слезы Казбича.

Приведем еще несколько примеров, где в описаниях людей подчеркивается момент неподвижности. В поэме «Аул Бастунджи» Акбулат недвижимо сидит на пороге: «Без сил, без дум, недвижим, как мертвец, Пронзенный сзади пулею несмелой, С открытым взором встретивший конец, Присел он на порог – и что кипело В его груди, то знает лишь творец! Часы бежали. Небо потемнело; С росой на землю пала тишина; Из туч косматых прынула луна. Бледней луны сидел он недвижим» [131, II, 330]; «Долины ночь еще объемлет, Аул Джемат спокойно дремлет; Один старик лишь в нем не спит. Один, как памятник могильный, Недвижим, близ дороги пыльной, На сером камне он сидит. Его глаза на путь далекой Устремлены с тоской глубокой» – это уже цитата из «Хаджи Абрека» [131, II, 344].

В.Виноградов обратил внимание на подобные описания. «Вот изображение отчаяния Казбича, у которого украли коня: “С минуту он оставался неподвижен... потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал как ребенок...” С этой картиной можно сравнить стиль изображения горя и отчаяния слепого в “Тамани”... Этот метод словесного изображения переживания восходит к пушкинской системе. Впервые он применен Пушкиным для описания горя отвергнутого отца в “Станционном смотрителе”: “Долго стоял он неподвижен, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг...”» [206, III, 37]

Позволим себе сделать несколько замечаний. Во-первых, ряд «неподвижных фигур» у Лермонтова не исчерпывается одним примером. А это уже свидетельствует о том, что это не просто психологически достоверная деталь в характеристике персонажа, это прием, которым писатель пользуется для того, чтобы подвести читателя к каким-то существенным обобщениям. Во-вторых, у

Пушкина завершение этого эпизода представлено множеством действий: достал ассигнации, бросил, вернулся, но их уже не было. У Лермонтова подобные сцены – это всегда завершающий, трагический аккорд повествования.

В «Лермонтовской энциклопедии» отмечается, что «покой относится к тем лермонтовским мотивам, в которых с наибольшей очевидностью выразилось жизненное кредо лермонтовского героя. Он необходим ему как точка отсчета в сомоопределении и неприемлем как внутреннее состояние, как стиль и способ бытия» [131, 4, 301].

Прием остановленного движения – условно его можно назвать «стопкадр» – отражен в реализации нескольких мотивов в поэмах Лермонтова.

В поэме «Измаил-Бей» есть образ замершего в своем падении камня — камня Росламбека: «Темны преданья их. Старик чеченец, Хребтов Кавказа бедный уроженец, Когда меня чрез горы провожал, Про старину мне повесть рассказал. Хвалил людей минувшего он века, Водил меня под камень *Росламбека, Повисший над извилистым путем, Как будто бы удержанный Аллою На воздухе в падении своем*, Он весь оброс зеленою травою; И не боясь, что камень упадет, В его тени, храним от непогод, Пленительней, чем голубые очи У нежных дев ледяной полуночи, Склоняясь в жар на длинный стебелек, Растет воспоминания цветок!...» [131, II, 233]. Стихотворение «Вид гор из степей Козлова» начинается метафорой: горы – это застывшие волны: «Аллах ли там среди пустыни Застывших волн воздвиг твердыни». Эта же мысль выражена в кочующей от текста к тексту формуле: «Простерты в воздухе давно Объяты каменные их, и жаждут встречи каждый миг» [131, I, 44].

Образ замершего движения (то же самое: «Остановился быстрый взор, *Как в миг паденья метеор*» [131, II, 245]) — яркая иллюстрация для показа техники лермонтовского повествования, когда образ как бы выхватывается из контекста и актуализируется в сознании читателя только лишь момент его «остановленности», неподвижности.

Отметим также, что замерший в движении камень может расцениваться в творчестве Лермонтова как парный мотив падающего, сорвавшегося камня. Так, в

«Вадиме» читаем: «картина была ужасная, отвратительная... но взор хладнокровного наблюдателя мог бы ею насытиться вполне; тут он понял бы, что такое народ; камень, висящий на полугоре, который может быть сдвинут усилием ребенка, но, несмотря на то, сокрушает все, что ни встретит в своем безотчетном стремлении».

Неподвижность, статичность – это один из мощных «инструментов» эстетического воздействия во всех областях изобразительного искусства уже в силу того, что он являет собой яркий контраст в отношении к изображаемой реальности – «текучей», «безобразной». В доромантической эстетике был принят постулат о том, что способность схватывать разнообразие жизненных проявлений одномоментно, разом, означает одно из преимуществ живописи в сравнении ее с поэзией. Ж.Дюбо, к примеру, в своих «Критических размышлениях...», которые оказали значительное влияние на Э.Берка, Г.Лессинга, И.Винкельмана, писал: «Живописи присуще еще одно преимущество. Она в силах остановить наше внимание на тех деталях действия, которые способны произвести на нас наибольшее впечатление» [86, 79].

Романтики, стремясь уравнять в правах средства выразительности живописи и поэзии, нарушили этот постулат. К тому же неподвижность и статичность, «остановленное мгновение», реализуемые как принцип особой повествовательной техники, призваны были реализовать функцию остранения, подразумевающую пресечение автоматизма восприятия и демонстрацию позиции повествователя, находящегося как бы «в» и «вне» описываемых событий.

Вторая существенная характеристика рассматриваемых образов – они являются объектом пристального *наблюдения* (функции образов свидетеля, наблюдателя более подробно рассматривались во второй главе). По сути, статичные картины, которые являются предметом анализа, это и есть эти «точки отсчета», которые необходимы герою для самоопределения. Печорин, к примеру, сам покоя не приемлющий, проходит мимо этих образов-святильников. Их неподвижность на фоне общего движения как бы приостанавливает внутреннее, субъективное время романа, это своеобразный знак для совершающего свой путь

героя: он всматривается в эти явленные ему «картины», ему становится грустно, и он начинает задумываться о своей судьбе, о судьбах мироздания.

В лирике М.Ю.Лермонтова, воплощающей идеальные картины сновидений или фантазий лирического героя в образах дома, скачущего всадника, паруса и пр., наблюдатель тоже неизменно присутствует. Это может быть *сокол* («Как сокол на скале морской Сидящий позднею порой... Движенье дальних облаков Следит его прилежный глаз. И так проходит скучный час! Он знает: эти челноки, Что гонят мимо ветерки, Не для него сюда плывут, Они блеснут, они пройдут» – «Отрывок: Присмотрев юной девы грудь» [131, I, 267]), *узник* («Но окно тюрьмы высоко, Дверь тяжелая с замком; Черноглазая далеко В пышном тереме своем; Добрый конь в зеленом поле Без узды, один, по воле Скачет, весел и игрив, Хвост по ветру распустив» – «Узник» [131, I, 31]), *чужестранец* («Лишь чужестранец молодой, Невольным сожаленьем, и молвой, И любопытством приведен сюда, Сидеть на камне станет иногда... И печаль Его встревожит, он посмотрит вдаль, Увидит облака с лазурью волн, И белый парус, и бегущий челн. И мой курган! – любимые мечты Мои подобны этим...» – «1831-го июня 11 дня» [131, I, 337]).

П.Бицилли и Б.Эйхенбаум считали, что, к примеру, в образе сокола Лермонтов сам, «с не оставляющей ничего желать определенностью, выразил особенности своей “ориентации” по отношению к миру» [23, 835]. Об этой «ориентации», иными словами, о роли образа наблюдателя, безучастного свидетеля, более подробно говорилось во второй главе. В данном случае важно подчеркнуть: наличие такого образа в тексте является своего рода маркером присутствия «картины» или ряда «картин», сцены, образа, которые могут восприниматься как обособленные и в этой связи символические, пластичные, формирующие особую, невыговариваемую идею произведения.

Еще одна существенная характеристика данных образов: благодаря своей фрагментарности и повторяемости в некоторых инвариантных формах, они выстраивают в текстах М.Ю.Лермонтова своеобразную *вертикальную ось прочтения* этих текстов.

О такой «вертикальной» оси заговорили в конце XIX века. То, что В.Шкловский выразил емкой фразой «мы видим мир монтажно», Г.Флобер, Г.Мопассан, А.Роб-Грийе, В.Набоков утверждали техникой своего повествования. Подразумевается такой способ построения текста, когда каждое описание становится своеобразной «дискурсивной точкой», а роман складывается из комбинаций и повторений таких точек.

В.Набоков в «Лекциях по зарубежной литературе» говорит о том, что трудоемкий процесс перемещения взгляда слева направо, строчка за строчкой, страница за страницей при чтении литературного произведения и пространственно-временной процесс осмысления книги мешают восприятию текста в его целостности. Однако при третьем, четвертом чтении «мы в каком-то смысле обращаемся с книгой так же, как с картиной» [179, 26]. То есть человек, может быть, даже неосознанно в какой-то момент начинает *читать книгу как бы «по вертикали»*, выбирая и по-своему группируя те образы и «картины», которые кажутся ему наиболее значимыми.

В начале XX века Н.Н.Страхов впервые подметил характерный для лермонтовской поэзии *схематизм сочетаний образов*. В качестве примера исследователь приводил стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...»: «Как много «красот» требовал Лермонтов от Природы для того чтобы она воздействовала на его душу!» [234, 49]

И. Анненский, о работе которого более подробно говорилось в первой главе, этот «схематизм» считал величайшим достижением Лермонтова-писателя. Образы слепого и ундины в «Герое нашего времени» он характеризовал как «вещи-мысли». Лицо слепого, паутина снастей, женская фигура на берегу, плачущий слепой – «сколько надо было иметь ума и сколько настоящей силы, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, – оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, нет

решительно никакого дела. Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его, тихо и безутешно плачущим, и не обмолвиться напоследок ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием насмешливого бога гениев» [6, 139]. В данном случае И.Анненский, по сути, говорит об особой «технике повествования», когда «произведение не рассказывает, а показывает» [6, 143]. Целостное впечатление формируется из фрагментов, обнаруживается в деталях.

В начале XIX века в романтизме закладывалась основа такой повествовательной техники, и обуславливалось это, во-первых, вырабатываемой и развиваемой философией «фрагмента», фрагментарного способа отражения действительности в произведении искусства, во-вторых – представлениями о мире как вместилище тайны, запечатленной в образах, своеобразном «хранилище» символических картинок.

«С ничем необузданною свободой, – писал Ф.Шиллер, – он <поэт> может соединять то, что природа разъединила, если только это соединимо в мысли, и разделять соединенное природою, если только его рассудок допускает подобное разъединение» [276, 345]. Воображение, «свободно и необузданно» перелетающее от образа к образу, – что это, если не принцип, интуитивно «схваченный» М.Ю.Лермонтовым, сформулированный намного позже В.Набоковым, или «способ» чтения лермонтовского романа, предложенный И.Анненским.

В романе Л.Тика «Странствие Франца Штернбальда» «обнажены» такие же механизмы художественного мышления автора-романтика. «Странствия – это цепочка впечатлений героя от встречи с миром» [67, 77]. Изображение жизни понимается как спонтанно схваченный фрагмент. Как отмечает В.Грешных, Франц смотрит на мир как художник, он в одно мгновение схватывает характерное. К примеру, фраза «краснощекий молодой парень» – это физиогномический знак, по которому в сознании Франца складывается представление об этом человеке. Далее, «почтенный старец» – это знак, олицетворяющий воплощение доброты, спокойствия, интереса к искусству. И наконец, «Встреча с родителями» представлена не словесным описанием, а настоящим «живописным полотном»: «В комнате сидела мать, голова у ней была

обязана и она плакала; узнав его, она заплакала еще горше; отец больной лежал в постели» [67, 25]

О «фрагментарности» взгляда на действительность, характерной для романтиков, в связи с решением проблем пространственно-временной организации произведения говорит А.А.Мироненко в работе «Художественный мир “личного романа”»: «Сколь выразительно ни было бы представлено место действия <у Шатобриана> – Америка ли, французская провинция, Париж, – но в контексте произведения они то занимают все пространство романа, то сжимаются до точки в его безграничности (скала Рене, карета, в которой в одиночестве в неизвестном направлении едет Октав)» [173, 67]. «Личный роман» приходит к философии фрагмента. Биографическое время героев и историческое время в целом становятся фрагментом вечности. Относительно вечности фрагментом является и историческое время. Герои в разных «оболочках» представляют инвариант какого-то единого вечного начала.

Точно так же, анализируя специфику организации художественного пространства в «Мертвых душах», Ю.М.Лотман отмечал: эпизоды, которые можно назвать «точечными» (дома помещиков, посещаемые Чичиковым), у Н.Гоголя противопоставлены «линейным» («дорога» как доминирующий locus главного героя). Причем первые, как «внутренне неподвижные», пространственно «отграниченные» и повторяемые, моделируют художественную структуру организации пространства, аналогичную тем, что мы встречаем в некоторых типах икон, лубочных рисунках и народных картинках, где представлены отдельные эпизоды одного сюжета в их хронологической последовательности.

Не будет преувеличением сказать в этой связи, что восприятие действительности романтиками было особым, – их взору открывался «мир в картинках», «хранилище образов», таких как книга с иллюстрациями, ковры, картины, шкатулки, пестрые арабески, созданные причудливой игрой света и тени, рассмотреть которые мог только определенным образом настроенный или «вооруженный» специальными приборами (будь то вакенродеровские «вогнутые стекла» или байроновский «телескоп») глаз художника.

Г.Лессинг, критикуя в «Лаокооне» Вергилия, сам же во многом наметил перспективы для развития такого типа повествования, когда описываемые реалии не тождественны сами себе, а являются лишь указанием на «иное». Способствующие стадиальности, раздробленности, в определенной степени «монтажности» повествования «здесь», «там», «вблизи от этого», «недалеко от этого», «видно» позволяют воспринимать весь текст не как холодное и скучное описание, а как знак, «пророчество». То есть являются в определенной степени «агентами», заставляющими читателя «прислушаться» к автору, задуматься над тем, что именно хотел он сказать, на что указывал. «Римский поэт, – писал Г.Лессинг, – или не мог понять всей тонкости приемов своего предшественника, или те знаки, которые он хотел нанести на свой щит, были такого рода, что они не могли выполняться на наших глазах. Действительно, это были *пророчества*, которые, понятно, было бы не совсем прилично богу совершать перед нами так же ясно, как их толкует потом поэт» [134, 461].

У романтиков находим множество своеобразных «копилок» образов, которые находит герой и которые должны восприниматься им как предсказания, пророчества.

В «Генрихе фон Офтендингене» Новалиса это старинная книга со средневековыми миниатюрами (изображены битвы, погребения, свадьбы, кораблекрушения, пещеры, дворцы, короли, герои, священники, старики и юноши, люди в чужеземных одеждах и странные животные – все эти образы даны в разных сочетаниях), по которой герой угадывает свою судьбу. «Сокровищница короля» – образ из того же ряда. Это набор предметов и явлений, образов, ландшафтов, похожий на ящик с куклами в театре марионеток. В определенный момент все оживает, действует, изменяется. Прошло время смещений – и горы, долины, корабли, люди, ангелы, – все картинно раскладывается по своим местам.

В сказке Андерсена «Самое невероятное» это большие столовые часы удивительного устройства, представляющие взгляду героя живые картины: било, к примеру, час – и показывался Моисей на горе.

Готический собор В.Гюго – это тоже книга, в которую записаны древние откровения, а весь роман об этом соборе, утверждает Б. Реизов, «можно было бы

сравнить с иллюстрациями, вставленными в текст огромного исторического повествования» [208, 540].

«Косморама» В.Одоевского – ярчайший пример такой «образной копилки» в русской литературе. Герой повести в детстве получает в подарок игрушку: в ящичке – круглое стекло, сквозь которое виднелся свет. Если снять крышку, можно там обнаружить картинки с изображениями пастухов, коров, тирольцев, турок, богато наряженных дам, офицеров и пр. В космореаме герой видит сцены из жизни. Позже он осознает, что это «картины будущего», предсказания, просачивающиеся из другого мира в этот.

В результате можно прийти к определенным выводам относительно роли рассматриваемых образов в творчестве М.Ю.Лермонтова. «Кочующие» от произведения к произведению образы дома, девы, челнока, скачущего коня, как правило, фокусируются взглядом героя в определенные идиллические картины, представляющие мир его мечты, той ирреальности, к которой он стремится. В этом сказывается его желание *проявить* в мире то, что находится вне его. Так же, как мнение читателя о характере Печорина в «Герое нашего времени» складывается из суммы точек зрения Максима Максимыча, повествователя и его самого, так и отдельные фрагменты, изображающие покинутых, исключенных главным героем романа из своей жизни персонажей, объединены единым фокусом – взглядом Печорина – в единый «сюжет» (об этом более подробно речь будет идти в пятой главе). И сам намек на этот «сюжет», благодаря нарочитой отстраненности, обособленности и повторяемости таких образов в тексте, угадывается читателем.

3.1.2. Загадочный образ. В творчестве М.Ю.Лермонтова есть ряд образов, которые можно характеризовать как видения. Прежде всего, это описания облаков: «Когда я был еще мал, я любил смотреть на луну, на разнообразные облака, которые в виде рыцарей со шлемами теснились будто вокруг нея...» [131, IV, 321] Возможно, именно картины грозового неба, которыми поэт любовался в детстве, породили в его воображении ряд воздушных рыцарей, всадников, кораблей, которые обнаруживаются в его творчестве.

«Корабль призраков» Й.К.Цедлица становится у М.Ю.Лермонтова «Воздушным кораблем» – последним прибежищем Наполеона. В черновике «Мцыри» был эпизод, следующий за песней рыбки: перед мысленным взором героя проносились воздушные всадники. Горцы, и в том числе и отец Мцыри с укором смотрели на распростертого на земле монаха [211, 91].

В стихотворении «Бой», рассматриваемом в лермонтоведении как яркое воплощение словесной живописности, в котором «образность переключена в сферу визуального» [133, 67], воспроизведена битва воздушных всадников: «Сыны небес однажды надо мною Слетелися...» Четким указанием «надо мною» Лермонтов добивается того эффекта, что сражение воспринимается как имеющая определенные границы сцена. Предполагают, что непосредственным толчком к созданию этого стихотворения послужило зрелище грозы: «...я один раз ехал в грозу, куда-то; и помню облако, которое небольшое, как бы отрывок черного плаща, быстро несло по небу; это так живо передо мною, как будто вижу» [131, IV, 357]. Кроме того, в юном воине «Боя» угадывается архистратиг Михаил, с изображением которого была икона в имении Арсеньевой. Воздушные бои были также излюбленной темой живописцев и, в частности, художника А.Орловского.

Дополняется этот ряд образом видения из незаконченного отрывка «У графа В... был музыкальный вечер»: «...то не было существо земное – то были краски и свет вместо форм и тела...»

В литературе эпохи романтизма описания видений – распространенное явление, и связаны они с идеей о том, что духовный, идеальный мир постигается интуитивно, но через образы материального мира. Однако эти образы в творчестве М.Ю.Лермонтова не всегда столь отчетливы, как в вышеприведенных примерах.

В лермонтоведении частично проанализирована специфика символично-эмблематических образов в лирике Лермонтова. Исследовалось не только тяготение к изобразительности и наглядности образов-эмблем, но и стремление поэта сделать зримое, вещественное лаконичным знаком загадочного, таинственного, что характеризует и его сравнения, эпитеты, метафоры и пр.

В.Асмус полагает, что подлинно поэтическая мысль, улавливающая в случайном существенное, обладает силой наделять мечту или призраки прошлого

признаками реальности [8, 122]. С. Зотов говорит о специфике некоторых образов лирики поэта так: мы сталкиваемся с *«прямым описанием», объект которого необычен* [108, 273].

В качестве примера исследователь приводит стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен». Мало кто из символистов начала века не говорил о фантасмагорической основе образа в этом стихотворении. «Визионерское» качество Лермонтова, полагает С. Зотов, явлено здесь в предельном напряжении поэтической образности: «Люблю мечты моей создание С глазами, полными лазурного огня, С улыбкой розовой, как молодого дня За рощей первое сиянье» [131, I, 65].

«В цитированной строфе мы имеем дело не с экспрессией, но с *прямым описанием*, объект которого необычен – это *видение или состояние созерцания* <...> Описанное состояние представляет собой мифическую реальность, а не образно-риторическую фигуру, действительно испытанное переживание, а не уловку поэтической выразительности, визионерство, превращающееся в литературу, т.е. как бы не-вполне-поэзию, в противоположность экспрессивным строфам начала и конца стихотворения» [108, 274].

Нас в первую очередь будут интересовать категории зримости, вещественности, знаковости таких образов, равно как и необычность, парадоксальность этих поэтических фантомов. Проанализируем ряд стихотворений: а) «В уме своем я создал мир иной И образов иных существование; Я цепью их связал между собой, Я дал им вид, но не дал им названья...» («Русская мелодия» [131, I, 150]); б) «Таков поэт: чуть мысль блеснет, Как он пером своим прольет Всю душу; звуком громкой лиры Чарует свет и в тишине Поет, забывшись в райском сне, Вас, вас! Души его кумиры! И вдруг хладеет жар ланит, его сердечные волненья Все тише, и призрак бежит! Но долго, долго ум хранит Первоначальны *впечатленья*» («Поэт: Когда Рафаэль вдохновенный» [131, I, 132]); в) «Взгляни на этот лик; искусством он Небрежно на холсте изображен, Как отголосок *мысли* неземной, *Не вовсе мертвый, не совсем живой*; Холодный взор *не видит, но глядит* И всякого, *не нравясь*, удивит; В устах

нет слов, но быть они должны...» («Портрет» [131, I, 384]); г) «Сон: Я видел сон: прохладный гаснул день»:

Я видел деву; как последний сон
 Души, на небо призванной, она
 Сидела тут пленительна, грустна;
 Хоть, может быть, притворная печаль
 Блестела в этом взоре, но едва ль <...>
 У ног ее (ребенок, может быть)
 Сидел... ах! Рано начал он любить,
 Во цвете лет, с привязчивой душой,
 Зачем ты здесь, страдалец молодой?
 И он сидел и с страхом руку жал,
 И глаз ее движенья провожал.
 И не прочел он в них судьбы завет,
 Мучение, заботы многих лет,
 Болезнь души, потоки горьких слез,
 Все, что оставил, все, что перенес;
 И дорожил он взглядом тех очей,
 Причиною гибели своей... [131, I, 287]

Перед нами ситуация, когда автор видит какие-то картины перед собой, но часто *неясно* («ребенок, может быть, Сидел»). В последнем стихотворении мы сталкиваемся со знакомым мотивом сна во сне. Образы *статичны, недвижимы*. В принципе, они должны пророчествовать (ребенок пытается что-то прочесть на лице девы: «Но не прочел он в них судьбы завет», как в «Портрете»: «В устах нет слов, но быть они должны»), но не могут: для «читающего» это закрытый текст. Типичны *состояния печали, страха, страдания*. Образ всегда близок к исчезновению («Русская мелодия», «Поэт»). Ситуацию характеризует *путаница во времени* (во «Сне» ребенок не может ничего узнать о своей гибели, которая читателем осознается как нечто уже свершившееся, в «Русской мелодии» для певца прошлое и настоящее не дифференцируются). Образ и мысль (имя)

противопоставляются («дал им вид, но не дал им названья», «мысль бежит... но ум хранит первоначальны впечатленья», лик – отголосок мысли неземной).

Т.о., мы имеем дело с установкой на символический образ как особую эстетическую категорию, которая призвана существовать в тексте сама по себе, без «отягощения» именем и связанными с ним ассоциациями. Однако эту символичность мы угадываем через четко очерченный *пластический* образ. В стихотворении «Сон: Я видел деву» перед нами, по сути, парадоксальная «*скульптурная группа*»: дева и у ног ее ребенок, связанные с очевидностью какой-то любовной историей, но выхваченные как бы из разных временных пластов – постсобытийного (она уже все пережила, об этом свидетельствует ее печаль и то, что в ее глазах мальчик пытается найти ответ на вопрос, что же на самом деле произошло) и дособытийного (он ничего еще не знает и только пытается угадать «мучения, заботы многих лет»).

«Я вижу вне себя то, что – во мне, – верю, что случилось уже то, что я делаю только сейчас», – писал Новалис [187, 56]. Глубокая убежденность романтиков в единстве времен и сродности всех вещей во многом оправдывает и пространственно-временные смещения, и ситуацию неотчетливого видения, трактуемого как прозрение. Человек и его мысли связаны со всеми людьми и человеческими мыслями, предшествующими и последующими. Т.о., все человечество всех времен есть один человек, пребывающий вечно. В результате живописно достоверные картины становятся прибежищем загадочного, порой абсурдного с точки зрения обычной логики, содержания.

Рассмотренные выше пластические образы имеют четко выраженный символический подтекст, поскольку круг возможных интерпретаций их разомкнут. Однако в творчестве М.Ю.Лермонтова можно отметить также и безусловный интерес к аллегорической и эмблематической трактовке подобных образов, предполагающей воплощение какой-либо одной, четко очерченной автором идеи посредством зримого, наглядного изображения.

В лирике поэта традиционно такими считаются образы цевницы, меча, кинжала, чаши жизни, листка в стихотворениях «Цевница», «Кинжал», «Поэт»,

«Чаша жизни», «Листок». В поэмах «Мцыри» и «Демон» аллегорические образы свернувшейся кольцом змеи и меча соотносимы с образами главных героев: «Лишь змея, сухим бурьяном шелестя, Сверкая желтою спиной, как будто надписью златой Покрытый донизу клинок, браздя рассыпчатый песок, скользила бережно; потом, Играя, нежась на нем, тройным свивалася кольцом» («Мцыри») [131, II, 94]; «И осторожная змея Из темной щели выползает На плиту старого крыльца, То вдруг сошьется в три кольца, То ляжет длинной полосой И блещет, как булатный меч, Забытый в поле давних сеч, Ненужный падшему герою!..» («Демон») [131, II, 60].

В романе «Вадим» дважды встречаем образ коршуна со змеей в когтях. Первый раз он дан как сравнение – при описании разворачивающейся между героями кровавой драмы: «он <Вадим, убивший Федосея вместо Юрия> стоял неподвижно, смотрел на Ольгу глазами коршуна и указывал пальцем на окровавленную землю; он торжествовал, как Геркулес, победивший змея» [131, IV, 227]. В завершении главы мы видим ту же картину, но уже как эмблематически-аллегорический отпечаток случившегося, воспроизводимый М.Ю.Лермонтовым в пейзажной зарисовке: «Восток белел приметно, и розовый блеск змеей обрисовывал нижние части большого серого облака, который, имея вид коршуна с растянутыми крыльями, держащего змею в когтях своих, покрывал всю восточную часть небосклона» [131, IV, 230].

Кроме того, в этом же романе есть ряд пластических образов, смысл которых автор находит необходимым определить довольно-таки недвусмысленно: «У ворот монастырских была другая картина. Несколько нищих и увечных ожидали милости богомольцев... это были люди, отвергнутые природой и обществом... Лучи заката останавливались на головах, плечах и согнутых костистых коленях... у каждого на челе было написано вечными буквами *нищета!*» [131, IV, 149] – подчеркивается главная мысль этой картины, определяемая одним емким словом, нищета. Образы свободы и неволи выдвинуты на первый план в следующем отрывке: «...здесь, сидя за работой, Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерами. Там люди вольны и

счастливы» [131, IV, 157]. Мысль противопоставить демоническую натуру главного героя толпе сквозит в предложении «Неподвижен стоял Вадим возле рогожной кибитки; толпа пестрела кругом; старухи, дети, все теснилось, кричало, смеялось» [131, IV, 176].

Отрывок из романа «Княгиня Лиговская» уже цитировался во второй главе: «Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок... У тех и у других были свои кавалеры... в середине же теснился кружок людей, не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, – кружок зрителей... Это была миньютюрная картина всего петербургского общества» [131, IV, 274]. В данном случае важно подчеркнуть: М.Ю.Лермонтов не только представляет пластически достоверный образ, но и четко проговаривает ту мысль, которую хотел донести до читателя: «Это была миньютюрная картина всего петербургского общества».

В сцене же, когда Печорин придумывает сюжет к картине, вывешенной в гостиной, автор не только намекает читателю на возможность такого же поворота фабулы романа, но и создает аллегорический образ: старик, молодая женщина и выглядывающий из-за дверей молодой человек зримо воплощают одну и ту же тему – тему женского коварства и измены.

Зыбкость границ между всеми видами иносказательной образности в произведениях писателя, а также эволюция образов от однозначности к полисемии не раз отмечались в лермонтоведении как существенные характеристики его стиля [171, 531]. Однако ряд фактов позволяет говорить о том, что интерес к аллегории и эмблеме не ослабевал у М.Ю.Лермонтова на протяжении всего его творчества. В пользу этого утверждения свидетельствуют, в частности, его рисунки. Изображая разнообразнейшие жанровые сценки, М.Ю.Лермонтов чаще всего подписывал их, словесной формулой обозначая ситуацию – «Адоратор», «Там видел он высокий эшафот», «Магнетизм взгляда», «Дипломатия гражданская и военная» и пр. Интересен также лист набросков 1834 года, на котором изображены фигуры всадника, а также мужчины в очках, с усами, и женщины с высокой прической – мотивы, встречающиеся во многих

графических работах писателя. Подпись под рисунком – «Лермонтов» (от руки), «Краткое изображение» (напечатано).

С 1834 года и до конца творческого пути у М.Ю.Лермонтова сохраняется интерес к вопросу о возможности, или скорее невозможности (все высказывания писателя по этому поводу подчеркнуто ироничны) давать произведению аллегорическую – прежде всего, по назидательности и однозначности – трактовку: «Подробности моего рассказа покажутся не очень нравственными, но ручаюсь вам, что в нем будет заключаться глубокий нравственный смысл» («Я хочу рассказать вам» (1834)) [131, IV, 332]; «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения» («Герой нашего времени») [131, IV, 7]; «Вот почему пишу я эту сказку. Ее волшебной темной завязкой Не стану я подробно объяснять, Чтоб кой-каких вопросов избежать; Зато конец не будет без морали, Чтобы ее хоть дети прочитали» («Сказка...») [131, II, 99].

3.2. Экфрастические образы

Описания картин, скульптур, архитектурных сооружений. Ряд экфрасисов живописных полотен представлен у М.Ю. Лермонтова в стихотворениях «Портрет», «На картину Рембрандта», романе «Княгиня Лиговская», в отрывке «У граф. В... был музыкальный вечер». Ученическое сочинение «Панорама Москвы» представляет ряд детальных описаний Петровского замка, Сухаревой башни, Петровского театра, церкви Василия Блаженного, Симонова монастыря, Алексеевского монастыря, Донского монастыря.

Описания образцов пластических искусств находим 1) в стихотворениях, относящихся к наполеоновскому циклу; 2) в «Вадиме»; 3) в «Княгине Лиговской»; 4) в «Панораме Москвы» описание памятника Минину и Пожарскому.

Наполеоновский цикл Лермонтова, если не считать стихотворений о победе русских в Отечественной войне 1812 года, включает шесть наименований: «Наполеон» (1829), «Эпитафия Наполеону» (1830), «Наполеон. Дума» (1830), «Св. Елена» (1831), «Воздушный корабль» (1840), «Последнее новоселье» (1841).

Нас, прежде всего, будет интересовать повторяющееся во многих стихотворениях М.Ю.Лермонтова указание на неизменный жест императора: «руки, сложенные крестом», «скрестивши могучие руки». Считается, что поводом к такому описанию могли послужить куклы, статуэтки Наполеона, которые были чрезвычайно популярны в то время.

Е.М.Пульхритудова в «Лермонтовской энциклопедии» пишет: «Начало баллады < “Воздушный корабль”> рисует традиционный, почти *лубочный* образ императора (“На нем треугольная шляпа И серый походный сюртук”») [133, 91].

Источником образной системы «Воздушного корабля» был в том числе и «Ночной смотр» Й.К.Цейдлица. П.А.Вяземский в статье «Новая поэма Э.Кине “Наполеон”», напечатанной в «Современнике», писал: «после Ночного смотра Зейдлица я не знаю ни одного поэтического изображения Наполеона, которое было бы разительнее простотою и верностью своей. Это не богатая картина великого художника, не Вандамский памятник: нет, это живая литография для всенародного употребления, *чугунная настольная статуйка, в маленькой шляпе, в сюртуке. С руками, сложенными крестом на груди.* Ее неминуемо встретишь в каждом кабинете любопытного и мыслящего современника. Или на камине щеголя как вывеску умения его убрать свою комнату по требованиям новейшего вкуса» [49].

Описание статуэтки Наполеона присутствует в «Евгении Онегине» Пушкина: «И столбик с куклою чугунной под шляпой с пасмурным челом, с руками, сжатыми крестом» [131, II, 95].

«В отличие от Пушкина, – полагает Л.Вольперт, – Лермонтов поэтическим взором видит не куклу, но и не живого императора, – и это неповторимое, «его», «лермонтовское», как бы «трехмерное» видение (отличие от романтического штампа: он *«пластически»* ощущает рядом близость тени, видит призрак узника Св. Елены)» [49].

Думается, однако, что Лермонтов руководствовался именно пушкинским экфрастическим описанием. Свидетельство тому – словесная катахреза, прослеживаемая в других стихотворениях цикла: «Сей острый взгляд с возвышенным челом И две руки сложенные крестом», и в конце этого же

стихотворения, «Наполеон (Дума)», уже почти цитата из Пушкина: «Под шляпою, с нахмуренным челом, И две руки, сложенные крестом» [131, I, 214]. В 1830 году в «Предсказании» – то же самое: «И было все ужасно мрачно в нем, Как плащ его с возвышенным челом» [131, I, 244]. Представляется, что эти катахрезы – «взгляд с челом», «плащ с челом» – все-таки родственны пушкинскому контексту.

Что касается традиции описания статуэтки, или «изваяния», то интерес М.Ю.Лермонтова к словесному запечатлению изображений пластических искусств прослеживается и в романе «Вадим»: «Вадим, неподвижный, *подобный одному из тех безобразных кумиров*, кои доныне иногда в степи заволжской на холме поражают нас удивлением, стоял перед ней, ломая себе руки...» [131, IV, 210].

В «Княгине Лиговской» Красинский сравнивается с Аполлоном Бельведерским: «большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица и прелестные волосы, завитые природою, должны были обратить на него внимание каждого» [131, IV, 269-270]. В «Панораме Москвы»: «...на широкой площади возвышается Петровский театр... с плоской кровлей и величественным портиком, на коем возвышается алебастровый Аполлон, стоящий на одной ноге в алебастровой колеснице, неподвижно управляющий тремя алебастровыми конями...» [131, IV, 256]

Использование канонов композиции живописного портрета. В ряде случаев у М.Ю.Лермонтова источником пластической идеи образа, ее осмысления и, зачастую, переосмысления становятся персонажи произведений изобразительного искусства (картин, иллюстраций, скульптурных групп).

Проблему живописания писатели-романтики решали при помощи разных приемов – красочных эпитетов, световых эффектов, пластических форм, прямых указаний на произведения изобразительного искусства и сопоставления с ними своих творений. Описание внешности героев – это еще один прием живописания в литературе.

Каноны композиции живописного портрета в эпоху романтизма предполагали использование ряда наиболее характерных поз. М.Ю.Лермонтов

следовал этим канонам и как художник, и как писатель. Можно выделить несколько типов таких женских портретов.

1. Танцующая женщина. В поэме «Демон» показан танец Тамары: «В ладони мерно ударяя, Они поют – и бубен свой Берет невеста молодая. И вот она одной рукой Кружа его над головой, То вдруг помчится легче птицы, То остановится, глядит – И влажный взор ее блестит из-под завистливой ресницы; То черной бровью поведет, то вдруг наклонится немножко, И по ковру скользит, плывет Ее божественная ножка» [131, II, 50].

Примечательно, что рисунок М.Ю.Лермонтова 1837 года «Лезгинка» можно назвать автоиллюстрацией к этой сцене из поэмы: на крыше сакли мы видим несколько девушек, в руках одной из которых бубен.

Важно отметить также, что в поэме описание танца чрезвычайно пластично, изобразительно: благодаря наличию указаний «берет», «то вдруг», «то остановится» движение героини воспринимается как совокупность статичных поз. В этом отрывке также использованы различные способы дистанцирования – от приближенного («И по ковру скользит, плывет Ее божественная ножка») до максимально удаленного: «И Демон видел...» [131, II, 51]

В романе «Вадиме» М.Ю.Лермонтов показывает танцующей Ольгу: «...она не знала, что делала, не заботилась о приличии своих движений, и потому они обворовали всех зрителей; это было не искусство – но страсть. И вдруг она остановилась, опомнилась, опустила пылающие глаза» [131, IV, 167]. В этом отрывке сам танец не описывается: писатель дает обобщенную картину события, сосредотачиваясь в большей степени на передаче эмоционального, психологического состояния героини. Однако эффекта наглядности М.Ю.Лермонтов достигает в конце сцены благодаря фокусировке внимания читателя на внезапно прерванном действии («вдруг остановилась») и следующих один за другим лаконичных указаниях об ее действиях: «остановилась», «опомнилась», «опустила».

2. Женщина на коленях в молитве. В романе «Вадим» читаем: «...перед иконой богородицы упала Ольга на колени, спина и плечи ее отделяемы были бледнеющим светом зари от темных стен, а красноватый блеск дрожащей

лампады озарял ее лицо, вдохновенное, прекрасное...» [131, IV, 160] Живописность, изобразительность этого описания обусловлены наличием такого приема, как «рембрандтовское освещение»: неотчетливый силуэт между двух ярких лучей света поистине создает яркую, символическую картину.

3. Изображения молодой красавицы рядом со стариком или старухой подчеркивают тему «молодость-старость», «красота-безобразие». В «Вадиме» это женщина с «розовой, фантастической головкой», которая прилегла на плечо старика. В отрывке «У графа В... был музыкальный вечер» рядом со стариком оказывается тень, видение пленительной юной девушки. В ряде иллюстраций М.Ю.Лермонтова и жанровом рисунке «Сцена под окном» варьируется тот же мотив.

4. Портрет женщины, которая сидит, печально устремив куда-то взор. Частично этот образ отражен в стихотворении «Сон: В полдневный жар в долине Дагестана» («Но В разговор веселый не вступая, Сидела там задумчиво одна, И в грустный сон душа ее младая Бог знает чем была погружена» [131, I, 114]). Во многом схожий с лермонтовским образ из стихотворения И.И.Дмитриева («Рассыпав по челу власы, Сидит, от всех уединенна. За столиком, облокотясь; На лик твой, кистью оживленный, С печальной думою глядит») К.Пигарев возводил к традиции портретной живописи, выдержанной в духе сентиментализма [199, 187].

5. Героиню зачастую видим читающей, с книгой в руках: «Взоры девы Блуждали по листам открытой книги, Но буквы все сливались под ними» [131, I, 353] (отрывок из «Странного человека» «Я видел юношу: он был верхом» и стихотворение «Видение»); «...глаза ее, неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробежали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко» [131, IV, 111] (описание Мери в ее комнате в «Герое нашего времени»); «Лизавета Николаевна легла в постель, поставила возле себя на столик свечу и раскрыла какой-то французский роман... книга выпала из рук печальной девушки, она вздохнула и предалась размышлениям» [131, IV, 277] (речь здесь идет о княжне Негуровой – в «Княгине Лиговской»).

Хрестоматийный пример читающей девушки – Татьяна из «Евгения Онегина»: мы видим героиню «с французской книжкою в руках, с печальной

думою в глазах» [131, II, 105]. Женщина начала XIX века стала читательницей, отмечает Ю.Лотман в «Беседах о русской культуре» [151, 54]. Она должна была быть бледной и мечтательной: «Мужчинам нравилось, чтобы в печальных, мечтательных голубых женских глазах блестели слезы и чтобы женщина, читая стихи, уносилась душой куда-то вдаль — в мир более идеальный, чем тот, который ее окружает» [151, 53].

Однако В.А.Мануйлов в «Комментариях к “Герою нашего времени”» [165, 235] обратил внимание на то, что Мери мы видим как раз «не-читающей», хоть и традиционно — с книгой в руках. Исследователь полагал, что в сознании М.Ю.Лермонтова были актуализированы образы Евгения Онегина («Глаза его читали, Но мысли были далеко... Он меж печатными строками Читал духовными глазами Другие строки») и Жюльена, листающего «Мемуары» Наполеона, из романа Стендаля «Красное и черное».

В этой связи небезынтересным представляется тот факт, что в романтической литературе были примеры также ироничного и даже насмешливого отношения к образу женщины-читательницы. В частности, в повести Шарля Нодье «Адель» есть забавный эпизод. Эдокси де Валанси (герою повести навязывался брак с этой девушкой) представлена как воплощение неестественности и жеманности: «Когда мы вошли, она казалась погруженной в глубокое раздумье по поводу какого-то места в книге, раскрытой на ее столе; я узнал эту книгу, подойдя поближе, - то был один из шедевров нашей современной метафизики... Я без колебаний пожертвовал бы частью своей жизни, лишь бы так же прочно увериться в том, что на свете нет женщин, читающих Кондильяка, как я уверен в том, что нет женщин, способных его понять; нет, право же, не хватало только этой причуды, чтобы окончательно поссорить меня со всей женской половиной человеческого рода!» [262, 264].

В заключение этой темы можно привести еще один яркий пример использования канонов композиции живописного портрета — отсылка к иллюстрации в книге, предполагающая существенное ее пересмысление, в стихотворении «Ночь III»: «...луна взошла среди небес... Нет, в первый раз прелестна так она! Он здесь. Стоит. Как мрамор, у окна. Тень от него чернеет по

стене. Недвижный взор поднят, но не к луне» [131, I, 229]. Н.А.Любович [155] впервые обратила внимание на тот факт, что поэт творчески подошел к осмыслению некоторых преромантических образов: на иллюстрациях к книгам Э.Юнга принято было изображать мечтательного юношу внимательно вглядывающимся в ночное светило. В лермонтовской строке – завуалированная полемическая отсылка к этому образу.

Описания, представляющие взгляд на действительность, как на картину. Во второй главе подробно говорилось о случаях, когда М.Ю.Лермонтов изображает какой-либо эпизод, четко очерчивая границы, рамки изображаемого, например: «Действующие лица этой сцены находились вот в каком положении» [131, IV, 66], или «Теперь кружок понтеров праздных вообразить прошу я вас...» [131, IV, 41]. Ни символической, ни аллегорической нагрузки эти образы не несут. Писателю просто интересно имитировать одномоментный, обнимающий всю картину разом взгляд живописца.

Один из частных случаев такого экфрасиса – описание героя, сознательно избирающего для себя роль «человека-зрелища».

Таковыми отчасти предстают перед читателями некоторые лермонтовские герои – Гарин в «Тамбовской казначейше» («Он в церкви, верно, не последний; К сырой колонне прислонясь, Стоит все время не крестясь. Лучом краснеющей лампы Его лицо озарено: Как мрачно, холодно оно! А испытующие взгляды То вдруг померкнут, то блестят – Проникнуть в грудь ее хотят» [131, II, 31]); главный герой поэмы «Сашка» («Заметно было в нем, что с ранних дней В кругу хорошем, то есть в модном свете, Он обжился...В глазах его открытых, но печальных, Нашли бы вы без наблюдений дальних презренье, гордость; хоть он не был горд» [131, II, 384]); Грушницкий и Печорин в «Герое нашего времени» («Он закидывает голову назад, когда говорит, и поминутно крутит усы левой рукой, ибо правую опирается на костыль. Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства... Производить эффект – их наслаждение... его цель – сделаться героем романа» [131, IV, 63-64]; «Его походка была небрежна и ленива... Когда он опустился на скамью, то

прямой стан его согнулся, как будто к него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изображало какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит Бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала... взгляд его – непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен» [131, IV, 45-46]). В. Левин обратил внимание на то, какую роль в «Герое нашего времени» играет многократно повторяемая фраза «Я принял... вид» [126, 278]. Для М.Ю.Лермонтова чрезвычайно важно подчеркнуть, зафиксировать взгляд читателя на театральной, напыщенной позе своих героев.

Строки из «Демона» «Но гордый дух Презрительным окинул оком Творенье бога своего, И на челе его высоком не отразилось ничего» дали повод У.Фохту сравнивать лермонтовского героя с одним из современников писателя, считавшегося ярчайшим представителем такого явления в светской жизни того периода, как дендизм: «Точно так же П.Я.Чаадаев... “стоял, сложа руки, где-нибудь у колонны, у дерева, на бульваре, в залах и театрах, в клубе – и воплощенным veto, живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него”. Хотя Демон летает, а Чаадаев неподвижен, это различие не ощущается – оба пассивно, со стороны, в величественном, гордом безразличии, порожденном безнадежностью, выступают перед нами, как выступали они в английском клубе и в своих кабинетах. Демон все время дается в такой позе застывшей величественности» [257, 525].

Эта «маска» «человека-зрелища», прежде всего, характеризует одну из поведенческих линий современников М.Ю.Лермонтова. Важнейшая особенность данной светской маски – несмотря на принятую роль беспристрастного наблюдателя, зрителя, человек, ее «носящий», – прежде всего актер, пытающийся, с одной стороны, дистанцироваться от толпы, с другой же, все благодаря той же позе, вызывать к себе интерес этой самой толпы. Его отличительные черты: неподвижность, созерцательность и уединенность, свидетельствующие о глубокой разочарованности и презрении к окружающим, «испытующие взгляды» [151, 130],

напыщенность, театральность в облике и жестах, имеющих целью обратить на себя внимание.

Б.Констан, Д.Байрон, А.Грибоедов, П.Чаадаев, сам М.Лермонтов, Н.Вяземский, П.Катенин, Н.Гнедич, Г.Батеньков, М.Лунин примеряли на себя эту маску. И.Панаев так описывал денди в своих воспоминаниях: «Вся его фигура проникнута сознанием своего совершенства... Взгляд его холоден, даже суров. Лицо неподвижно и проникнуто высоким сознанием своего совершенства... У него было рассчитано каждое движение, каждое слово, каждый взгляд; он как будто беспрестанно боялся, чтобы его хоть на мгновение смешали со всеми и, казалось, говорил толпе “Между мною и вами нет ничего общего. Не подходите ко мне близко, но, если хотите, любуйтесь мною издали”» [269, 393]. «Лицо его подернуто гладким равнодушием, – писал Н.Греч. – Обращение его кажется холодным, равнодушным, небрежным, но это расчет. Тон голоса его и выражение не показывают ни малейшей страсти, даже никакого чувства» [269, 395].

В результате проведенного в данной главе анализа можем сформулировать ряд выводов, касающихся типологии и генезиса пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова.

Пластические образы составляют в творчестве М.Ю.Лермонтова следующие подгруппы: 1) аллегорические – такие, которые в зримом, наглядном отпечатке действительности передают одну определенную, заданную автором абстрактную идею; 2) символические – предметная, чувственная составляющая которых подчеркнута, но круг интерпретаций разомкнут (к ним отнесены образы, которые моделируют определенный вертикальный срез прочтения лермонтовских произведений и художественного мира в целом и образы, представляющие романтический топос загадочного, фантастического видения); 3) собственно экфрастические – не содержащие в себе компонента иносказания и являющиеся описанием произведений изобразительных искусств или эпизодов, представляемых автором «как картина», «зрелище». В последнем случае источником пластической идеи, ее осмысления и зачастую – переосмысления, становятся произведения изобразительного искусства – картины, иллюстрации,

скульптурные группы, или, позы, жесты, характеризующие поведенческие линии современников М.Ю.Лермонтова.

Основные характеристики пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова следующие: 1) они воспринимаются читателем как статичные, неподвижные – это факультативный и, тем не менее, важный признак таких образов, поскольку связанные с ним темы покоя, «остановленного мгновения» призваны подчеркнуть способность литературы, подобно живописи, противопоставить художественный образ текучей и «безобразной» действительности; 2) такие образы являются объектом наблюдения; 3) они имеют соответствия в живописном наследии М.Ю.Лермонтова и ориентированы на средства изобразительности пластических искусств; 4) являются эмблематическим воплощением определенных сюжетов, или драматических ситуаций, и, благодаря своей повторяемости, а также функциональной и семантической инвариантности способны моделировать вертикальный срез прочтения лермонтовских произведений.

ГЛАВА 4

«ПЛАСТИКА МЫСЛИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

Особый интерес в связи с анализом механизмов видения и визуализации в творчестве М.Ю.Лермонтова представляет проблема соотношения образа и языка, знака и значения. Неадекватность идеи, или мысли, и слова, как средства их «запечатления» в тексте, ощущалась романтиками достаточно остро. В России тему «невыразимого» впервые озвучил В.Жуковский. Однако развитие этой темы определило два, на первый взгляд, взаимоисключающих, но на самом деле взаимосвязанных направления творческих поисков писателей: первое из них было связано с всяческим декларированием недоверия к слову; второе же определялось особым отношением к нему, к его возможностям символически запечатлеть мысль. По сути это означало, что слово призвано было обозначить пластический эквивалент идеи.

«Несоответствие между *мыслью и словом* тяготит более или менее всех великих поэтов... Один лишь Пушкин <...> в своей божественной наивности никогда на это не жалуется. Но Лермонтов жалуется особенным образом: не на слабость только и ограниченность словесных средств, не только на непреодолимость стены, воздвигаемой принципом индивидуации, как Шиллер и Тютчев, но на свойство самих своих переживаний, не поддающихся передаче. <...> Его переживания мимолетны. Их нельзя зафиксировать; его “демон” ему “покажет образ совершенства и вдруг отнимет навсегда”. Его мечты – не ясны, его образы – лишены реальности в обыденном значении (это – “предметы мнимой злобы иль любви”, которые не походят “на существ земных”. Поэтому “передать красоту” его видений “на бумагу” трудно: “Мысль сильна, когда размером слов не стеснена”; и свой поэтический дар он ощущает как муку и как проклятие...» [23, 835] Для нас важно, что исследователь – были приведены слова П.М.Бицилли –

«нащупывает» ключевую для определения такого стиля оппозицию: «зримость» – «бессловесность».

О.Вайнштейн [32] определяет романтический стиль как философский, стиль работающей мысли. В ряде случаев это еще и стиль «пластической мысли».

Как иначе можно понимать цитату из лермонтовского «Аула Бастунджи»: «Что дал мне бог, того не уступлю; А что сказал я, то исполню свято. *Пророк зрит мысль* и слышит речь мою! Меня не тронут ни мольбы, ни злато!..» [131, II, 321], если только не принимать во внимание, что мысль воспринималась телесно.

В данной главе мы проследим, как в стиле Лермонтова отражены идеи «пластической корреляции» образа, слова и значения; идеи, ставшие знаковыми для его времени в целом и для эстетики романтизма в частности.

Одна из «горячих линий» споров в эстетике конца XVIII – начала XIX веков касалась проблемы условности связи знака и значения, взаимосвязи «рассудочного» и «чувственного» постижения мира.

Борьба со знаковостью, этим «заданным несовершенством» слова была в это время определяющей для многих. О «познании объектов вообще», не через содержание, но через форму, говорил И.Кант: «Искусство изображает мысль, но эта мысль не должна быть прочитана, – мы не должны двигаться по отдельным строчкам, логически понимая их, мы не должны логически понимать тот целостный итог, к которому могли бы прийти, нам нельзя рассматривать этот итог в его конкретном расчленении» [22, 18]. Художественный образ распадается, стоит отнести к нему рассудочно.

«Чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, – пишет Генрих фон Клейст в статье “О театре марионеток”, – тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация» [116, 518].

Очень подробно, по сути, уже как «методическое руководство» к художественному претворению действительности в литературе теория образа и суждения представлена в эстетике Ф. Шиллера, и в частности, в его работах

«Письма об эстетическом воспитании человека», «О необходимых пределах применения художественных форм», «О возвышенном».

В произведении должны обнаруживаться 1) *«тело»*, «вещная природа», не скованная ничем, кроме как причудливой игрой воображения («Чтобы удовлетворить воображение, речь должна иметь материальную оболочку или тело, и его составляют конкретные образы...» [276, 365]); 2) *смысл* – предполагается рассудочное постижение («Чтобы... удовлетворить рассудок и создать познание, речь должна иметь духовную сторону – *смысл*, и она получает его в тех понятиях, посредством которых связываются друг с другом и объединяются в одно целое эти образы» [276, 365]); 3) *игра*, ирония, свободное постижение истины удовлетворяют потребности разума. Под знаком идеи свободы разум сводит в единство мысли то, что рассудок не может свести в единство познания, и подчиняет себе бесконечную игру явлений.

В переписке с И.Гете и теоретических статьях этого времени Ф.Шиллер постоянно возвращается к проблеме сочетания *обобщенно-философского* и *чувственно-созерцательного* начала в поэтическом творчестве. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), он предлагает расширить «относительно многочисленную семью понятий» «до пределов небольшого мирка». Очень сложно в этой связи не вспомнить лермонтовское: «В уме своем я создал мир иной И образов иных существованье. Я цепью их связал между собой, Я дал им вид, но не дал им названья» («Русская мелодия» [131, I, 150]).

Романтизм выработал свое эстетическое отношение к выражению идеи в образе и мысли – на основе единства сознательного и бессознательного. Романтики подчеркивали: идея должна присутствовать в художественном произведении, но она не может быть выражена непосредственно.

«Художник вкладывает в свое произведение, – утверждает Ф. Шеллинг, – помимо того, что входило в его замысел, словно повинуюсь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка» [221, 15]. Как и у Ф.Шиллера, у Ф.Шеллинга сознательное в произведении организует основу, бессознательное же обеспечивает его

жизненность, «самодеятельность», латентность. Ф.Шлегель полагал, что во всяком хорошем стихотворении все должно быть преднамеренным и в то же время все инстинктивным. А.Шлегель говорил о способности драматического поэта наделять создания собственного воображения самостоятельным существованием.

Романтики видели одну из черт специфики художественного образа в том, что, являясь единством сознательного и бессознательного, он несет идею внутри себя, а не является иллюстрацией наперед заданной, отвлеченной мысли.

Романтическая эстетика, формировавшаяся в России в трудах А.Галича, И.Кронеберга, а также в литературных и критических опытах В.Одоевского, М.Павлова и была тесно связана с доромантической культурой: влияние И.Канта, И.Фихте, Ф.Шиллера признается несомненным.

В русской эстетической мысли начала XIX века, затрагивающей проблемы романтического в искусстве, одно из важнейших мест отводится анализу именно «пластического» феномена в литературе как раз в его взаимосвязи с проблемой принципиальной невыразимости мира.

Работая над историей философских систем, А.Галич доказывал *независимость объективного мира от познавательных сил человека* и задачу искусства нового типа видел в пластическом запечатлении жизни, «с ее фантазией, таинственным мерцанием бесплотных ликов» [221, 54].

М.Павлов, профессор Московского университета, преподаватель физики и астрономии, своим студентам, в том числе и Лермонтову, был известен как популяризатор идей Шеллинга. В работе «Различие между изящными искусствами и науками» он писал: «Что ж после сего «Илиада», «Одиссея» и все произведения словесности? *Мысли*, отделившиеся от своего начала – ума и *посредством слова обращенные в предметы*. <...> Если каждое произведение изящных искусств изображает собою мысль или понятие, то что представят нам все произведения, вместе взятые, подведенные умственно под одну точку зрения? Особый мир, мир понятий и мыслей, обращенных в предметы. Мир сей отличен от целой вселенной, принадлежащей к эпохе творения. Это позднейшее создание, новая природа, зиждитель оной – человек...» [221, 365]

Поэзия, по И.Кронебергу, это «отелесившаяся идея», это мир «идей и созерцаний», а «фантазия, сила, облекающая бесконечные идеи в индивидуальный образ» [221, 290]. Поскольку *идеи не пристало выражать непосредственно*, в произведении искусства они предстают в «чувственном выражении».

«Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» В.Одоевского не был опубликован, однако в кругу друзей писателя эта работа была довольно-таки популярна. По сути, В.Одоевский предлагает «формулу» живописно-пластического образа, крайне напоминающую шиллеровскую: 1) дух устремляется к предмету, 2) дух становится тождествен с предметом, 3) предмет возвышается к духу. В области фантазии или искусства для него наиважнейшим моментом был тот, когда *«дух стремится соделать себя предметом»*. Это и есть, по В.Одоевскому, *пластика, фигура, пространство, внешность материи*» [221, 174]. Несмотря на уверенность в том, что в языке человека нет слова, которое мысль вполне выражало, поэзия В.Одоевским расценивается как синтез пластики и музыки. Она является тем искусством, где «дух делается тождественным с предметом, где конечное борется с бесконечным, определенное с неопределенным <...> Здесь время остановлено пространством, пространство расширено во времени; здесь материал произведения, и дух, и фигура, и внешность, и выражение материи – слово» [221, 174].

«Косморама» В.Одоевского наиболее показательный пример воплощения его идей в художественном материале. Герой, перед которым оказалась приоткрытой дверь в мир потусторонней реальности, сталкивается с ситуацией, когда каждая мысль, чувство, слово имеют «образ живых, безобразных существ, которыми он, так сказать, населил вселенную...» [188, 215] Тут уже со всей определенностью, слово и мысль даны как образ, облечены телесной оболочкой.

Подытожим, *интеллигенция Фихте, интеллектуальное созерцание Шеллинга, рисунок мысли Канта, очевидное виденье мира Гете, свободное постижение истины через виденье смысла Шиллера, романтическая пластика Галича, мысли, обращенные в предметы Павлова, отелесившаяся идея Кронеберга, пластика или фигура Одоевского* – это были попытки определения

способов порождения форм мысли человека, осуществляемого благодаря возможности чувственного созерцания.

Способность мысль и слово определять и воспринимать как тела, подчеркивать их материальную, вещественную стороны в такой же степени характерна и для М.Ю.Лермонтова, и в этой связи характер художественного мира писателя можно назвать логоцентричным. Его стиль характеризуют 1) осознанное декларирование ощущения «телесности», материальности слова, которое он в стихотворении «Звуки» выразил емкой строкой «Принимают образ эти звуки»; как результат – неразличение логоса и праксиса, то есть определение поведенческих линий героев как словесных и наоборот, в результате чего зачастую создается особый, гротескный образ драматической ситуации; 2) интерес к процессу говорения как процессу образования новых смыслов и образов в том «пространстве», которое образуется между означающим и означаемым.

Пластификация слова в произведениях М.Ю. Лермонтова.

В ряде случаев в произведениях М.Ю.Лермонтова декларируется возможность пластификации, материализации слова. Писатель подчеркивает невозможность различения «тела» и «слова». Звук сам по себе в его мире неполноценен, он как будто ищет для себя образ, в который сможет «воплотиться»: «И в душе опять они <звуки> рождают Сны веселых лет И в одежду жизни одевают Все, чего уж нет. Принимают образ эти звуки, Образ милый мне...» («Звуки» [131, I, 294]); «Когда зеленый дерн мой скроет прах, Когда, простясь с недолгим бытием, Я буду только звук в твоих устах» («Арфа» [131, I, 190]); «Весь превращуся в слово “нет”» (поэма «Исповедь» [131, II, 174]); «Своих неконченных речей Он оторвать от уст не может», «Так речь его оторвалась от бледных уст» («Измаил-Бей» [131, II, 282]); «Между сильных плеч пробежал мороз, На раскрытых устах слово замерло...» («Песня» [131, II, 20]); «О, где ты, честь моя!.. отдайте это слово»; «Смерть! Смерть! о, это слово здесь Везде, – я им проникнут весь (словом!)»; «Да маски глупой нет; Молчит...таинственна, заговорит... так мило. Вы можете придать ее словам Улыбку, взор, какие вам

угодно...»; «Отчаянье? Да, есть И это слово в дамском лексиконе <...> Дивлюся, как давно не превратят Отчаянье в какой-нибудь наряд» («Маскарад» [131, III, 81, 106]).

Иногда герой М.Ю.Лермонтова выступает «хранителем», «вместилищем» слова (*тайны*), что хорошо может быть проиллюстрировано примерами стихотворения «Памяти А.И.Одоевского», поэм «Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри», «Песня»: «Я скажу тебе, православный царь: Я убил его вольной волею, А за что, про что – не скажу тебе, Скажу только богу единому» («Песня» [131, II, 91]); «Кого любил? Отец святой, Вот что умрет во мне, со мной; За жизнь, за мир, за вечность вам Я тайны этой не продам!» («Исповедь» [131, II, 174]); «Таинственная дума Еще блуждала на челе твоём, Когда глаза закрылись вечным сном; И то, что ты сказал перед кончиной, из слушавших тебя не понял ни единый» («Памяти А.И. Одоевского» [131, I, 62]). Причем зачастую никакой тайны на самом деле нет, демонстрируется лишь нежелание довериться слову и сделать тело вместилищем какого-то сокровенного знания.

Наиболее яркий пример приема претворения слова в тело – фантастический элемент повествования в отрывке «У графа В... был музыкальный вечер». На вопрос «как ваша фамилия» старичок отвечает: «Что-с?». Лугин воспринимает это как буквальный ответ. Еще одно проявление той же «грамматической мистики» – настойчиво повторяемое Штосом время встречи с Лугиным. Заведомо исковерканное «середа», если его прочитать наоборот, означает «адрес» (растянутое – «ад-е-рес»). Это слово тоже актуализировано в тексте, поскольку все злоключения Лугина и начались с того, что какой-то голос твердил ему адрес титулярного советника Штоса.

Более замаскированный аналог этого приема – имена героев «Маскарада». «Антропонимическое пространство лермонтовской драмы, полагает А.Б.Пеньковский, особым образом моделирует ее маскарадный мир» [197, 38]. Звездич («звезда»), Штраль (немецк. Strahl – «луч») – это имена-маски, с помощью которых сознание читателя подключается к семантическому полю слова «свет». В этом же ряду имя главной героини. Имя *Нина* (кстати, это ее второе имя,

поскольку в обществе ее зовут Настасья Павловна) вполне может восприниматься как «отзвук» фамилии – Арбенина.

Таким образом, имена героев данном случае создают как бы свою реальность, символически отражая идею в образах. К подобным экспериментам М.Ю.Лермонтов мог прибегнуть для усиления эстетического воздействия на читателя, использовать их в качестве игрового элемента в тексте, как своего рода «шифровку» смысла или как демонстрацию своего отношения к проблемам творчества, выразимого – невыразимого, пластики слова.

Во многих случаях герой Лермонтова *поведенческие линии определяет как словесные*. Для него зачастую действовать – означает говорить: «Дай я буду считать... когда скажу: три... спускай... не могу... чудо! Сердце охладело... слова не льются...» («Menschen und Leidenschaften» [131, III, 272]); «...одним словом Вадим убил все семейство!» («Вадим» [131, IV, 191]); «Так, так, он будет жить... убийство уж не в моде. Убийц на площадях казнят. Так! В образованном я родился народе Язык и золото... вот наш кинжал и яд!»; «И против ваших слов ответа не имею. Я мигом побежден, обманут я шутя И под топор нагну спокойно шею» («Маскарад» [131, III, 110]); «– Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, - я думаю, это вам не будет трудно. – Разве я похож на убийцу?.. – Вы хуже...»; «эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он (Грушницкий) никого не убьет одним словом» («Герой нашего времени») [131, 4, 64]. Виды «деятельного» слова, которые мы находим у Лермонтова: *проклятие, ропот, инвективы, исповедь, молитва* (часто акцентируется внимание на невозможности молиться, как в «Демоне»), небрежное слово («Хоть к черту, только к месту»).

Конфликт нередко осложняется трудностями в коммуникации между героями. Герой Лермонтова испытывает постоянные трудности при передаче информации, ощущает произносимое слово как «не-свое», «чужое»: на пути от действия (мысли), жеста к языку слово постоянно «соскальзывает» в другую

плоскость. Причем, подчеркивается неизменная тенденция: переходя от адресанта к адресату, сообщение как бы меняет знак (трагическая ситуация, воспроизведенная в пересказе или описании, зачастую воспринимается как комическая и наоборот). Приведем несколько наиболее ярких примеров в подтверждение этой мысли.

Дикий хохот героев, перемежающийся трагическими интонациями в монологах, в «Вадиме» вполне можно отнести к особенностям стиля неистовой словесности. Однако и в других произведениях подобных примеров множество.

В «Герое нашего времени»: «Печальное нам смешно, смешное грустно [131, IV, 70]; «Многим все вообще *эпитафии кажутся смешными*, но мне нет, особенно когда вспомню о том, что под ними покоится. Впрочем, я не прошу вас разделять мое мнение: если моя выходка вам кажется смешна — пожалуйста, смейтесь: предупреждаю вас, что это меня не огорчит нисколько. В эту минуту я встретил ее глаза: в них бегали слезы»... [131, IV, 95]; «*Перечитываю последнюю страницу: смешно!* Я думал умереть» [131, IV, 118]; «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало» [131, IV, 50]; «Грушницкий, увидев меня издали, подошел ко мне: какой-то *смешной восторг блистал в его глазах*. Он крепко пожал мне руку и сказал *трагическим* голосом: — Благодарю тебя, Печорин...» [131, IV, 87]; «ведь есть же люди, в которых даже *отчаяние забавно!*» [131, IV, 101]; «я боюсь *показаться смешным* самому себе» [131, IV, 110]; «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва. Все в один голос вскрикнули. *Finita la comedia!* — сказал я доктору» [131, IV, 126].

В статье «"Песня про... купца Калашникова": проблема героизма» В.Гольштейн отмечает: «В мире "Песни" можно отметить противостояние таких понятий, как "потеха" и "правда". Певцы хотят исполнить свою песню, дабы "потешить потешить доброго боярина"; кулачный бой должен потешить царя, что подчеркивается Кирибеевичем... Именно подобному игровому отношению к серьезным проблемам и противопоставляет себя Калашников: "Не шутку шутить, не людей смешить к тебе вышел я теперь, бусурманский сын"» [64, 954].

В «Княгине Лиговской» встречаем описание: «Печорин а прогос рассказал, как он сегодня у Вознесенского моста задавил какого-то франта и умчался от погони... Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре также. Смеялись» [131, IV, 270].

Целый ряд подобных описаний встречаем в «Маскараде»: «Арбенин. Неужели?.. Я страшен? Нет, ты шутишь, я смешон!» [131, III, 39]; «Ваш страх напрасен! Арбенин в свете жил, - и слишком он умен, Чтобы решиться на огласку; И сделать, наконец, без цели и нужды, В пустой комедии - кровавую развязку» [131, III, 73]; «Казарин (Тихо) Арбенин здесь? печален и вздыхает. Посмотрим, как-то он комедию сыграет» [131, III, 101].

Однако наиболее показательными нам кажутся цитаты из ранних драм – «Люди и страсти» и «Два брата»: «Василий Михайлыч. И вот уж пять лет тянется вся эта комедия... впрочем, для меня совсем не смешная, потому что я действующее лицо!..» [131, III, 248]; «Дарья. Случилась маленькая комедь между батюшкой и сынком... не извольте бояться – это ничего: Юрия Николаича батюшка побранил, да в шутку и проклял, а тот огорчился» [131, III, 283]; «Александр. Что ж, извольте: не рассказать ли, как толстая жена откупщика потеряла башмак в Собрании, это очень смешно, но вы так добры, что вам будет жалко. Рассказать, как князь Иван битых три часа толковал мне об устройстве новой водяной мельницы и сам махал руками наподобие ветряной; вы сами видели эту картину и не смеялись; повторить, что рассказывает он про своего дядю, как тот на двадцатом году от роду получил пощечину, семьдесят два года все искал своего неприятеля, на девяносто втором нашел, замахнулся... и от натуги умер – это смешно, только когда он сам рассказывает...» [131, III, 360] В последнем случае читатель наиболее отчетливо видит: пересказ определенного сюжета создает яркий, но гротескный, в какой-то степени буффонадный образ драматической ситуации. Тело и слово героя находятся как бы в разных плоскостях, что создает не предусмотренный ситуацией комический эффект.

С.И.Родзевич отмечал, что тема смеха у Лермонтова не исследована, однако именно ее раскрытие во многом может прояснить особенности поэтики писателя.

Л.Вольперт и сейчас утверждает: лермонтовцами мало уделено внимания игровым механизмам усвоения традиции.

Б.Эйхенбаум считал, что за образованием патетического стиля обычно следует обратная ему тенденция – к стилю комическому, к сатире, пародии: «Художественные приемы сами по себе находятся вне этих категорий – впечатление трагического или комического получается благодаря той или иной психологической мотивировке, обязывающей к определенному восприятию. Именно поэтому от трагического до комического – один шаг, и именно поэтому наиболее напряженная патетика дает лучший материал для пародирования. Принимая условные формы и тем самым выпадая из мотивировки, высокая патетика легко переходит в комическое – стоит только слегка нарушить единство лексического материала или единство интонации» [287, 241-242].

Как видим, М.Ю.Лермонтов то и дело это единство интонации нарушал. Тем самым он подчеркивал условность любого высказывания, пересказа, описания. Слово не только не фиксирует драматическую ситуацию во всей полноте, но оно зачастую осознается героем как «чужое» слово и из-за «не-совпадения» с рассказчиком, его жестами, мимикой, настроением может передавать заведомо «неправильный», утрированный, гротескный образ этой ситуации.

«Речевая пластика»: приемы игры со словом, этимологизации, пластической инерции поэтического языка.

В процессе говорения, с точки зрения писателя эпохи романтизма, вырабатываются не только новые смыслы, но и появляются неожиданные, порой причудливые образы. Работая над языком своих произведений, М.Ю.Лермонтов активно пользовался такими приемами, как 1) игра со словом, 2) этимологизация, 3) «визуализация» стихового слова (эксперименты с ритмом и рифмой).

Игра со словом. «У романтика, как правило, всегда включено “боковое зрение”: параллельно развитию мысли идет рефлексия относительно метода познания и способов выражения. Самое простое ее (рефлексии) проявление – уделять внимание языку, “замечать” слова в процессе говорения...» – полагает О.Вайнштейн [32, 14-15].

Рассмотрим случаи, когда Лермонтов считает необходимым подключить «боковое зрение»: «Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо “оказия” из Екатеринограда еще не пришла <...> Что за оказия!..»; «Веди меня куда-нибудь, разбойник! Хоть к черту, только к месту!» – закричал я. «Есть еще одна фатера, – отвечал десятник, почесывая затылок, – только вашему благородию там не понравится; там нечисто!» Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед <...>» («Герой нашего времени» [131, IV, 51]) (как не вспомнить новалисовское: «Всякое слово есть слово заклатья. Какой дух зовет – такой и является. Всюду грамматическая мистика» [187, 159]); «– А как зовут графиню, жену вашего Острожского? – Графиня Рожа. «Должно быть красавица», – подумал я, наморщась» [131, IV, 311]; «Я к вам пишу случайно; право, Не знаю как и для чего. Я потерял уж это право. И что скажу вам? – ничего! Что помню вас? – но. Боже правый, Вы это знаете давно; И вам, конечно, все равно» («Валерик» [131, I, 89]); «Кипел, сиял уж в полном блеске бал; Тут было все, что называют *светом*; Не я ему название это дал» («Сказка» [131, II, 108]); «Послушай, милый мой, кто нынече не гнется (аналогия с карточной терминологией «гнуть»)), Ни до чего тот не добьется» и дальше – «...свободе лишь послушный, Не гнется гордый наш язык, Зато уж мы как гнемся добродушно» («Маскарад» [131, III, 88]).

В «Кавказском пленнике» Лермонтов использует традиционный мотив – эхо: «Кто гроб ее тебе укажет? Беги ищи ее везде!!! Где дочь моя? – и отзыв скажет: Где?» [131, II, 138] К примеру, в «Тавриде» С.Боброва эхо определялось как «сын камня», «сын древних песней». Игра поэтическими смыслами, например: «вертоград – вечный град», «стремит – гремит» и т.д., была нацелена на обретение утраченного первоязыка. Слух воспринимался как слабейшее и «обманчивейшее» чувство, истинным же языком души считалось созерцание. Человек, – писал С.Бобров в поэме «Рассвет полночи», – «без *проверяющего ока* Преемлет Дикости одни, И вносит в мозг мечты нелепы» [24, 40].

Слово хоть и утратило свою силу, поэт способен улавливать гармонию в мироздании в зрительных образах, «проверяющим оком». Несмотря на то и дело

появлявшиеся в печати негативные отзывы о затемненном стиле Бибруса, то бишь С.Боброва, можем судить о том, что направление поэтических поисков поэта в целом были понятны современникам. К примеру, появившаяся в 1810 году в «Друге юношества» статья Максима Неврозова *«Живописные и философские образы из сочинений С.Боброва»* тому свидетельство [185, 11].

Как вариант приема игры словом можно расценивать такой «жест», как указание на отсутствие слова, скрытое сообщение: «Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь...» («Герой нашего времени» [131, IV, 51]). Сюда же можно отнести случай, когда Лермонтов явился на маскарад в костюме астролога, намереваясь читать «большую вещь» (на самом деле отрывок «У граф. В... был музыкальный вечер») с толстой, но наполовину пустой книгой в руках.

Еще один традиционный прием, с помощью которого романтики обнаруживают мистическое единство вещей в мире, – этимологизация.

Ф.Шлегель говорит о необходимости применения в творчестве философской *этимологизации*: перед собой надо держать всю эволюцию (биографию) явления. Это дает свободу в отношении него.

Уже в «Бэле», к примеру, читаем: «...мы спускались с Гуд-горы в Чертову долину... Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, – не тут-то было: название Чертовой долины происходит от слова “черта”, а не “черт”, ибо здесь когда-то была граница Грузии» [131, IV, 29]. В.Виноградов отмечал сходство этого описания с пушкинскими этимологическими изысканиями в «Путешествии в Арзрум»: «Против Дариала на крутой скале видно разваленную крепость. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария... Сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота» [44, 580].

Рискованный пример: в лермонтовском «Маскараде», или, как угодно было автору – «Маскераде», все ключевые слова дробятся (маске-рад-ад-яд, игрок-рок, судьба-суд и уже упоминавшееся имя – Нина Арбе-нина). И вопрос не в том,

намеренно ли, или в силу случая и в угоду рифме это могло подчеркиваться. Просто Лермонтов не мог, снова-таки из-за того же процесса поиска новой рифмы, этого не замечать.

В.Жирмунский [97] выбор рифмующихся слов считал значимым смысловым фактором поэтического стиля. Ярчайшее проявление этого фактора, полагал ученый, возможно в каламбуре. Ю.Тынянов в подобных «каламбурах» (в частности, он говорит об игре со словом у А.Белого: «человек» – «чело-века») усматривал перераспределение частей вещественной и формальной и их семасиологизацию: «перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга» [247, 60].

Функции игры словами, по О.Вайнштейн, следующие: остранение (расшатать застывшие выражения, заставить посмотреть по-новому); удивление случаю («В анаграммах, аллитерациях, ассонансах чувствуется некая объективность, лик Судьбы»); выражение духовной свободы играющего; «потенцирование» (выявление возможных связей, испытание значения на способность к саморазвитию; «словесное сходство напоминает о возможном сходстве обозначаемых явлений, что целиком в духе романтической установки видеть все во всем»).

Невозможно определить, относился поэт к подобным экспериментам в области языка как к игровому моменту, «словесной магии», или как к способу потенцировать дополнительные смыслы, но «магическое единство вещей» и грамматическую мистику в этих примерах ему обнаружить удалось.

Пластическая инерция поэтического языка. Д.Мережковский оставил интересные воспоминания о своем восприятии лермонтовского стиха: «Стихи его для нас, как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла. Помню, когда мне было лет 7-8, я учил наизусть «Ангела» из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: “По небу полуночи”, не понимая, что “полуночи” родительный падеж от “полночь”; мне казалось, что это два слова: “по” и

“луночь”. Я видел картинку, изображавшую ангела, который летит по темно-синему, лунному небу: это и была для меня “луночь”. Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: “по небу, *по луночи*”, бессмысленно, как детскую молитву [172, 348]. В.Набоков замечал: если попытаться раздробить фразу или стихотворную строку М.Ю.Лермонтова на составляющие, банальности то и дело будут бросаться в глаза, а неувязки зачастую могут производить комический эффект. П.Вайль и А.Генис эмоционально-философский стиль раннего Лермонтова характеризуют как бойкую скороговорку и подчеркивают наличие элемента визуализации, которая могла приводить поэта к *«зловеще-комической мультипликации»*: “Голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет”. Ведь если идти от приоритета стиха, то гуляющая голова – норма, потому что сначала имеются в виду рамки (стих), а потом уже содержимое (мысль)» [31, 132].

Из вышеприведенных примеров понятно, что в восприятии предпочитается визионерская интенция слова его семантике. Глагол – в данном случае «идет» – доминирует над существительным, что бы то ни означало. Важным оказывается момент перехода от одного состояния к другому, «монтажность», стремление проследить этапы движения.

Ю.Тынянов [247, 19], рассматривая ритм и рифму как факторы, влияющие в стихе на появление «колеблющихся признаков», приводит еще один пример: «Но не с тобой Я сердцем говорю». Резкая цезура вызвала здесь вторичную семасиологизацию: Но не с тобой, – Я с сердцем говорю. Именно так было набрано в «Отечественных записках», 1843, т. 28. Образ в поэзии, полагал исследователь, часто специфичен из-за несовпадения границ ряда, периода с границами синтаксического единства. Благодаря появлению «колеблющихся» признаков, дополнительных значений он становится «непредметным» и «неопределенным».

Любопытный пример также – лермонтовская реминисценция из пушкинского «Евгения Онегина» в наполеоновском цикле его стихотворений. Как уже отмечалось в третьей главе, поэт руководствовался пушкинским описанием куклы императора, в результате чего гротескный образ «шляпа с пасмурным

челом», видоизменяясь («взгляд с челом», «плащ с челом»), «кочевал» из стихотворения в стихотворение.

Приведенные нами примеры восприятия стихового слова свидетельствуют о том, что в результате семантических колебаний в поэтической речи могут появляться образы, в основе которых заложена особая, специфическая предметность. «Полуночь», «гуляющая голова» или «шляпа с челом» тому примеры. Слух подчиняется зрению, а семантика – визионерской, пластической интенции слова.

Стилистические эксперименты современников Лермонтова часто нацелены на подобную гротескную игру со словом, к примеру: «Слышал я много раз название городской головы. Желательно мне было увидеть, как ходит голова, воображаемая мною огромною, без рук, без ног» [243, 469]; «Я сел возле письменного стола, бросил взоры на карту, глаза разбежались, что же мне было делать без глаз?» [41, 154].

По мнению Б.Эйхенбаума, 30-е годы – это период общих исканий в области литературного языка и новых форм повествования. Лермонтов был также занят *«поисками неожиданных и непредсказуемых семантических возможностей слова»* [287, 478]. Задолго до выхода в свет нашумевшего сборника стихов В.Г.Бенедиктова (1835), – полагает Е.М.Пульхритудова, – юный поэт пытается обрести свой голос, свою стилистическую тональность на пути «совмещения несовместимого – несовместимых традиций, тем, слов»: “Вот кибитка подъезжает.../ на высокое крыльцо / Из кибитки вылезает / Незнакомое лицо” (“Гость”, 1830). Если не знать, что этот отрывок принадлежит Лермонтову, можно принять его за фрагмент бенедиктовского стихотворения – так определена, доведена до «пародического» (Ю.Тынянов) предела, за которым – уже не Лермонтов, даже не Бенедиктов, а Козьма Прутков, – его стилистическая установка» [133, 530].

В современном литературоведении, в частности, в работах Е.Эткинда, Ж.Женетта, Р.Барта, Л.Ельмслева, Р.Якобсона, актуализированы вопросы превращения слова в образ, асимметрии между планом выражения и планом

содержания, между означаемым и означающим, способной порождать новые, не предусмотренные автором семантические значимости.

Е.Эткинд проблему соотношения слова и мысли рассматривал в своих работах «Материя стиха», «Разговор о стихах», «"Внутренний человек" и внешняя речь». Слово всегда, подчеркивал исследователь, стремится превратиться в образ, хоть и делает это «разными путями». Это может быть образ музыкальный, *пластический*, ассоциативный, стилистический. Среди рассматриваемых Е.Эткиндом для нас наибольший интерес могут представлять описываемые им образы «движущиеся картины» и «скульптурные образы»: «Можно утверждать, – пишет исследователь, – что в стихах существует звуковая или, если угодно, музыкальная метафора: сопряжение слов-понятий по звуковому сходству, которое ведет к расширению смыслового объема каждого из сопрягаемых слов, вступающих в музыкальную перекличку» [290, 183].

Анализируя механизмы соотношения мысли со словом, призванным ее выразить, вербализовать, Е.Эткинд вводит понятие «внутреннего человека» и «психопэтики». Первое подразумевает процесс фиксирования «телесных отзвуков» при рассмотрении поэтических, художественных идей, переложенных на «ноты языка»: «внутренний человек, этот бог, затаившийся в статуе, не каменный, как она, – в каменных членах статуи растут и созревают его живые органы на основании непонятных жизненных законов...» [291, 11] Под психопэтикой исследователь понимает область филологии, которая рассматривает соотношение «мысль (подразумевается не только логическое умозаключение или рациональный процесс понимания, но вся совокупность внутренней жизни человека)» – «слово» [291, 12].

Для нас важно, что истоки такого подхода к проблеме Е. Эткинд усматривает в эстетике романтизма: «Немецкие романтики глубоко ощутили бессилие слова; они осознали, что речь, величайшее богатство человека, предназначена для наименования предметов, поступков, событий, но не чувств и мыслей. «Внутренний человек» нем – выражать себя он может звуками, лишенными того, что Вакенродер называл "проклятием смысла"» [291, 18].

Очень подробно эта тема рассматривается в работах Ж.Женетта, предлагающего свою теорию о фигурах речи. По его мнению, в сферу языка литература погружается, чтобы освободиться от него: «Литературное произведение тяготеет к превращению в *монумент* сдержанности и многозначности, но этот *безмолвный объект* она сооружает как бы из слов, и ее работа по аннуляции смысла есть характерно семиологический процесс, в качестве такового и сам подлежащий аналогичному анализу» [93, 280].

Ж.Женетт, развивая свою теорию о фигурах речи, отстаивает право буквально воспринимать язык, улавливать «зазор», «пространство», образуемое между означающим и означаемым. Ряд приведенных им примеров иллюстрируют эту мысль: если Бретон пишет «Роса с кошачьей головой качалась», под этим он понимает, что у росы кошачья голова и что она качалась; «Кружащееся солнце блещет под корой» Элюара означает, что «кружащееся солнце блещет под корой»; строка из Лафонтена «На крыльях времени уносится печаль» означает, что «скорбь длится не вечно», однако «...между буквой и смыслом, между тем, что поэт *написал*, и тем, о чем он *думал*, образовался зазор, пространство, имеющее, как и всякое пространство, форму. Эта форма называется *фигурой*, и фигур должно быть столько, сколько найдется форм для пространства, заключенного между линией означающего («уносится печаль») и линией означаемого «скорбь длится вечно», которое, разумеется, само есть означающее, но только считается буквальным выражением» [93, 206].

По сути, Ж.Женетт утверждает, что речь, благодаря своему чувственному воздействию, приобретает «тело», «лицо»: «Дух риторики полностью заключен в этом сознании возможного зазора между языком реальным (языком поэта) и подразумеваемым (т.е. тем, где использовалось бы простое и обиходное выражение) языком, который достаточно мысленно восстановить, чтобы определить пространство фигуры... Искусство писателя состоит в том, как он очерчивает границы этого пространства, *зримого тела Литературы*» [93, 207].

Р.Барт, цель литературы усматривающий в «расшатывании смысла мира» и работу писателя называющий «кухней смысла», утверждал: задача знака «не наименовать некоторый смысл, а “уклониться” от него, то есть одновременно

высказать и приостановить его. В литературном произведении транзитивный ход словесного сообщения замирает и растворяется в “чистом зрелище”» [13].

Своеобразие семантических «эффектов», порождаемых в стихотворении паузами, интонацией, рифмой, ритмом, повторами, рассматривает в своей статье «Значения формы и формы значений» И.Левый. Его выводы во многом созвучны тем, к которым пришли Е.Эткинд и Ж.Женетт. В частности, в том, что касается следующих вопросов: «гребни» и «впадины» смысла находятся в соответствии с «гребнями» и «впадинами» звука [128, 96]; между планом выражения и планом содержания, между означающим и означаемым наблюдается последовательный изоморфизм, не исключающий однако возможности появления отдельных случаев асимметрии между этими планами, порождающей новые, снова-таки не всегда предусмотренные автором семантические значимости. Такие семантические значимости И. Левый называет формами значения.

В большинстве случаев влияние акустики стиха на его значение осуществляется именно через посредство этих форм значения. Однако существует целый ряд случаев, когда акустическая форма «обладает собственным “значением”», не сводящимся к количественным модификациям текстового значения» [128, 99].

Луи Ельмслев в своей работе «Прологомены к теории языка» [90], анализируя отношения между содержанием и выражением, очерчивал эти отношения дихотомией «субстанция содержания» и «форма содержания», «субстанция выражения» и «форма выражения».

Р.Якобсон в статье «К вопросу о зрительных и слуховых знаках» говорит об известном приоритете зрительных ассоциаций человека: «Человек склонен считать зрительным стимулом любой объект, попадающий в поле его зрения, можно отметить широко распространенную склонность интерпретировать различные пятна, кляксы, сломанные корни и ветки как изображения живых существ, пейзажи или натюрморты, т. е. как произведения изобразительного искусства» [295, 84]. Опираясь на классификацию Ч.Пирса, Р.Якобсон говорит о знаках-индексах (ассоциируются с обозначаемыми ими объектами в силу

действительно существующей между ними в природе связи), иконичных знаках (основаны на фактическом сходстве обозначающего и обозначаемого), знаках-символах (являются знаками объектов «на основе соглашения»), а также об *иконических символах* (появляются тогда, когда условные правила изображения способствуют сходству) – этот вид знаков интересует нас в первую очередь.

Таким образом, Р.Барт, Л.Ельмслев, Ж.Женетт, И.Левый, Ю.Тынянов, Е.Эткинд, Р.Якобсон к проблеме «наглядности» в литературе и языке пришли при решении проблем соотношения знака, значения и зрительной доминанты высказывания. Однако частично все эти вопросы были поставлены еще на рубеже XVIII-XIX веков и рассматривались в эстетике романтизма, и М.Ю.Лермонтов внес достойную лепту в их разработку и популяризацию.

Выводы, к которым мы приходим в этой главе, можно сформулировать следующим образом: о стиле М.Ю.Лермонтова можно говорить как о стиле «пластической мысли»: на протяжении всей своей творческой деятельности писатель акцентирует внимание читателя на возможности «чувственного», «зримого» постижения идеи.

Попытки «пластической корреляции» знака и значения предпринимаются М.Ю.Лермонтовым всецело в соответствии с «требованиями», продиктованными эстетикой того времени, в частности работами Г.Лессинга, И.Гете, Ф.Шиллера, Ф.Шеллинга, Новалиса, А.Галича, Н.Павлова, И.Кронеберга, В.Одоевского и др.

Этот стиль характеризуют интерес к «телесности», материальности слова, обнаруживаемый с помощью таких приемов: прямое называние («Я буду только звук в твоих устах»); определение героя в буквальном смысле как «носителя слова», какой-то не могущей быть высказанной тайны; «материализация» слова как проявление фантастического элемента в повествовании («У графа В... был музыкальный вечер...»); использование имени героев для моделирования определенной над-реальности, символически отражающей идею в образах (антропонимическое пространство «Маскарада»); создание гротескных образов

драматической ситуации (пересказ известного сюжета о дуэли и пощечинах в драме «Два брата»).

«Речевая пластика» оттеняется в произведениях М.Ю.Лермонтова с помощью таких приемов, как игра словом, этимологизация, «визуализация» стихового слова (предполагает актуализацию ряда специфических образов, которые могут и должны расцениваться как «отелесившиеся идеи», «телесный эквивалент мысли»).

Для писателя достаточно остро на протяжении всей его творческой деятельности стояла проблема преобразования поэтической речи. Романтизм создал свой условный язык, в котором все поэтические выражения достаточно быстро оказались «инвентаризированы» и «законсервированы». К тому же стиль самого писателя носил, как известно, формульный характер. Ко всем вышеуказанным приемам М.Ю.Лермонтов мог прибегать, чтобы отвлечь читателя от привычного для него прочтения, избежать «стертости» не только языковых средств образности, но и всех тем и мотивов, с ними связанных (тема игры, к примеру, устойчиво связывалась с темой рока; однако в «Маскараде» этот рок «схватывается», «поглощается» более емким понятием, «игрок», и низводится до уровня мастерства). Кроме того, для М.Ю.Лермонтова была важна философская подоплека разнообразных экспериментов со словом, подразумевающая выявление новых смыслов, идей, испытание значения на способность к саморазвитию.

Все вышеприведенные характеристики стиля интересны как для понимания отдельных произведений писателя, так и для уяснения его литературной позиции и тех «законов», по которым строится его поэтический мир. Однако эта литературная позиция и «законы» завуалированы, лермонтовский мир, говоря словами Ж.Женетта, значим, не говоря о том, что он значит.

ГЛАВА 5

СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА

Предметом исследования в этой главе будут *внетекстовая перспектива* пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова, выход на поэтически творимый «мир писателя».

Проблема межтекстовых связей образа анализировалась в литературоведении в рамках различных подходов (сравнительно-исторического, мифопоэтического, структуралистского), позволяющих творчество писателя в целом рассматривать как *сюжет писателя, художественный мир писателя, авторский миф, единый текст*, связанный парадигматической осью строения.

В литературоведении метасюжет анализировался в первую очередь на фольклорном материале (В.Я.Пропп, О.Фрейденберг, Е.М.Мелетинский, С.Ю.Неклюдов, Е.С.Новик, Д.М.Сегал, В.Н.Топоров). В течение длительного периода вопрос о правомерности применения данного анализа к литературным произведениям оставался спорным. Однако Ю.М.Лотман, учитывая, что сквозь безграничность сюжетного разнообразия всегда просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью, ввел термин «сюжетное пространство», понимая под ним «совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов» [147, 270]. Л.М.Цилевич, опираясь на опыт исследования и наблюдения Б.О.Кормана, наряду с термином «сюжет» использует термин «сюжетность», полагая, что за сюжетом одного произведения следует оставить только единственное число, а для обозначения связи между сюжетом и произведением ввести переходное понятие – сюжетность [270, 6-7].

Исследование художественного мира писателя, традиция которого определяется работами Д.Лихачева [140], В.Кожина [120], предполагает выявление в его произведениях универсальных духовных отношений, имеющих

эстетическое задание, иными словами – той «внутренней формы», которая построена «внешней формой», речевой системой. Художественный мир того или иного автора может рассматриваться как система, единицы которой благодаря своей повторяемости, взаимосвязанности на разных уровнях составляют некий смысловой инвариант.

В рамках мифопоэтической школы к исследованию сюжета писателя в разные времена подходили А.Белый [18], Р.Якобсон [296], М.Вайскопф [33], Г.Грабович [66]. В начале XX ст. А.Белый предложил рассматривать сюжетную структуру творчества писателя как глубинную организацию символических деталей, мотивов, образов, архетипов, отобранных с учетом эволюции авторского стиля. Анализируя сюжет Н.Гоголя, М.Вайскопф принял определение сюжета А.Белым в качестве основного и проанализировал творческое наследие писателя от первого произведения до последнего в аспектах морфологии, идеологии и контекста. Р.Якобсон в статье, посвященной анализу образа статуи в «поэтике мифологии» А.С.Пушкина, писал: «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности. В пеструю вязь поэтических мотивов, зачастую несходных и не соотносящихся друг с другом, эти элементы вносят целостность индивидуальной мифологии поэта» [296, 145]. Задача исследователя, в этой связи, состоит в нахождении и исследовании этих «цементирующих элементов», текстуальных инвариантов в их эволюции и взаимосвязи. Г.Грабович в статье «Гоголь и миф України» представил детальный анализ символического уровня произведений этих писателей, проявляющихся в образах, предметах, локусах, событиях, судьбах героев и их авторов. Индивидуальный миф – полагает исследователь – это не миф в значении упорядоченной последовательности событий или реконструкции единого рассказа. Поэтические тексты – это *миф в «фрагментах»*, и задание критика – «собрать» их воедино.

Структуралистский подход к исследованию данной проблемы предполагает интерес к парадигматическому прочтению текста или текстов

писателя. Ж.Жанетт прибегает к такому анализу в контексте творчества авторов (в частности, Стендаля, Роб-Грийе), для которых последовательность повествования играет второстепенную роль по сравнению с выстраиваемой вертикальной осью повторяющихся многократно образов и мотивов. Каждое из описаний становится «дискурсивной точкой», возвращение к которым, сопоставление их друг с другом не только возможно, но и необходимо для уяснения каких-то более глобальных над-смыслов, подразумеваемых автором. В пространственно-временном континууме произведения располагаются по горизонтали вертикальные отношения, объединяющие различные варианты одной темы [93, 114].

Проблема символического сюжета произведений М.Ю.Лермонтова в лермонтоведении также рассматривалась в связи с исследованием мифа писателя (статьи В.Розанова, В.Соловьева, Вяч.Иванова, Д.Мережковского), художественного мира или логики творчества Лермонтова (У.Фохт, Б.Удодов, С.Ломинадзе, С.Зотов), сквозных символов и мотивов его произведений (С.Шувалов, Б.Эйхенбаум, Б.Томашевский, С.Дурылин, У.Р.Фохт, Л.Гинзбург, Д.Максимов, В.Мануйлов, Е.Михайлова, Б.Удодов, В.М.Маркович, И.Б.Роднянская, Л.Ф.Киселева, И.Ю.Подгаецкая, Э.Герштейн, С.Ломинадзе, А.Журавлева, Н.Леонова, Д.Максимов, Л.С.Мелихова, П.Дебрецени, А.Либерман). Исследователи, несмотря на то, что предметом научного интереса были разные аспекты поэтики Лермонтова, приходили к выводу: при анализе текстов писателя можно говорить о существовании над-уровня в восприятии его тем, мотивов, образов, позволяющего *все творчество М.Ю.Лермонтова от первого произведения до последнего рассматривать как единое целое*. Говоря об этом, по замечанию Э.Герштейн, даже самые строгие ученые начинали изъясняться такими неопределенными терминами, как «ощущение» (Б.Томашевский), «атмосфера» (И.Тойбин), что-то «подспудное», «скрытое», «просвечивающее» сквозь обычное повествование. Из более «академических» определений можно выделить следующие: «лермонтовский элемент» (В.Белинский, Д.Максимов), «второй смысл романа» (Б.Эйхенбаум, В.Шкловский), «логика творчества» (У.Фохт), «моделирование иносказательного сверхуровня», «лирико-символический сюжет или подтекст» (В.Маркович), «символический второй сюжет»,

«внутриличностный сюжет лермонтовского творчества» (И.Роднянская), «художническая память», или «тематическая память» (Л.Киселева), «мир писателя» (Д.Максимов, С.Ломинадзе).

В.Розанов, много внимания уделивший «скульптурности» лермонтовских образов, в статье «Концы и начала, “божественное” и “демоническое”: По поводу главного сюжета Лермонтова» впервые относительно творчества М.Ю.Лермонтова употребил термин «сюжет писателя», понимая под последним эволюцию одного из мотивов в его творчестве. Д.Мережковский акцентировал свое внимание на том, что Лермонтов постоянно и упорно *повторяет «одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов...* Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было, – Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было» [172, 360].

Настойчиво повторяющиеся у Лермонтова художественные константы Б.Т.Удодов рассматривает как «глубоко содержательные "атомы" и "клетки", из которых строится его художественная вселенная». Образные константы Лермонтова, полагал ученый, «имеют не только локальное, конкретное художественное значение, создаваемое контекстом произведения; они обладают еще и "сверхзначением", выводящим их за пределы отдельного произведения, делающим их элементами целостной творческой системы писателя» [249, 567].

Логика творчества Лермонтова, представляющего собой «определенное единство», была предметом исследования У.Фохта, который предпринял попытку установить функциональное единство образов и мотивов писателя.

Анализируя подтекст в «Герое нашего времени» Э.Герштейн прибегает к сопоставлению творческого метода Лермонтова с методами других искусств («Так работают *детали*, отобранные художником с точностью киноискусства XX века» [57, 72]). Основной прием, к которому прибегает писатель, – двукратное или трехкратное повторение эпизодов, позволяющее выявить заложенный в них смысл, осветить явление с разных сторон.

«Лермонтовский герой, полагает И.Б.Роднянская, символически описывает содержимое своей души в *пространственных и событийных категориях целостного мироздания*; это доподлинно “мир иной” и “образов иных

существование”, скованное цепью могучего *внутриличностного сюжета*» [213, 503]. Повествовательный сюжет лермонтовских произведений всегда символичен по отношению к фундаментальному внутреннему событию. События, разыгрывающиеся на душевной сцене писателя, просвечивающие «сквозь предметную данность мира», первичны и необратимы, как бы многообразно они не проецировались вовне в течение всей творческой жизни Лермонтова.

Лирико-символический подтекст лермонтовских произведений, согласно В.М.Марковичу, формируется благодаря повторению определенных ощутимо-конкретных, символических образов, являющихся «вершинными» точками развития разнообразных мотивов. В этой связи, по аналогии с «Метрвыми душами» Гоголя, «где символическая проекция охватывает все, даже наименее значительные детали», по мнению В.М.Марковича, применительно к текстам Лермонтова можно говорить о наличии «второго сюжета», «развивающегося параллельно сюжету эмпирическому и дополняющего «непосредственно открытый читателю смысл» [167, 301].

Л.Ф.Киселева движущим лермонтовское повествование моментом считает мотивы, которые повторяются, возвращаются в определенном ритме. Анализируя систему мотивов в романе «Герой нашего времени», исследовательница приходит к выводу: «На творчестве Лермонтова лежит печать того типа художественного мышления и стиля, который можно назвать особой “художнической памятью”. <...> Мир воспроизводится и изображается не столько как открываемый, впервые увиденный, сколько как уже как бы когда-то почувствованный и пережитый или еще более – как где-нибудь в будущем могущий быть почувствованным и пережитым» [118]. Об этом же, а именно о памяти синтаксической, фразеологической, образной, мотивной, тематической, говорит и И.Ю.Подгаецкая в статье «”Свое” и “чужое” в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев» [115].

Повторение и варьирование мотивов и образов, к примеру, моря, гор, звезд и звездного неба, полагает А.Журавлева, создает у читателя явное ощущение внефабульного, «внелогического», *образно-символического*, единства лермонтовского текстов: «Вольный мир природы в романе словно раздвигает

рамки повествования, включая мысли героя в более широкий контекст, чем социальная среда, с которой он связан. Поступки, дела Печорина ограничены пределами его социального мира и эпохой безвременья. Однако не они создают впечатление человеческой значительности героя. Размышления его как бы переступают узкие границы среды, приобретают более глубокий, общечеловеческий смысл. И в этом важная роль принадлежит поэтическим средствам. Можно сказать, что *герой романа освещен светом лермонтовской поэзии*, и потому всему роману присуща атмосфера духовной напряженности» [102, 23].

Анализируя в творчестве Лермонтова роль «пожизненных мотивов», своеобразных «осей, вокруг которых вращается его поэтическая вселенная» [144, 6], С.Ломинадзе мир писателя рассматривает как органическую целостность образов и героев, которая «явлена нам *не только в чисто понятийном варианте* – в обобщающе-итоговых сведениях о творчестве, творческом пути писателя и т. д. (совершенно необходимых, разумеется, на своем месте), но и *в гораздо более конкретном плане*, – как мир образов и героев, именно поэтический мир» [144, 3].

Н.В.Слухай в работе «Художественный образ в зеркале мифа этноса» [228] предлагает отойти от измерения многоплановости лермонтовских образов лотом бинарных оппозиций, представленных, в частности, в наиболее авторитетном на сегодняшний день исследовании – Лермонтовской энциклопедии, и проследить все семантические сдвиги в лермонтовской образной системе без четкой привязки к единичным повествовательным ситуациям.

Предметом исследования сравнительно недавней работы о Лермонтове С.Зотова становится «художественное пространство» писателя как особый мир идей, мотивов и образов, в котором «претворяется художник».

Такова история изучения межтекстовых связей лермонтовских образов, мотивов, тем, символов. Функции пластических образов в творчестве писателя, знавшего одной лишь думы власть, оказываются подобными. Такие образы тоже часто указывают на такие смыслы, которые ни логикой эволюции характеров, ни движением фабулы произведений Лермонтова не обусловлены и не могут быть «вычислены» без привлечения *биографического и общелитературного*

контекстов, а также контекста собственно произведений Лермонтова. Перед читателем предстают картины, которые, с одной стороны, открывают возможности более широких исторических и метафизических обобщений. С другой же стороны, они помогают уже по-новому подойти к системе сквозных мотивов его произведений.

Беремся выяснить, какой внутренней мотивировкой в «мире Лермонтова» связаны представленные сквозь призму восприятия наблюдателя как «картинные», «пластические» образы «отвергнутой девушки», «юноши и старика», «паруса» и «всадника».

5.1. Семантика пластического образа «покинутой девушки»

Один из компонентов «подтекста» в творчестве М.Ю.Лермонтова заключен в образе «отвергнутой девушки», который доминирует в пластически воплощенной картине встречи любивших друг друга в прошлом молодых людей. Его мы находим в «Герое нашего времени», «Княгине Лиговской», драме «Станный человек», стихотворениях «Видение. Я видел юношу», «Сон: Я видел сон. Прохладный гаснул день».

Как художник, М.Ю.Лермонтов запечатлел подобную сцену в одном из портретов Варвары Лопухиной. Рисунок карандашом 1832-1834 гг., где изображена печальная молодая женщина, в большинстве репродукций воспроизводится наполовину. В оригинале же справа от героини находится еще молодой человек в плаще: он смотрит в окно. Этот набросок Лермонтова является как бы «наглядным пособием» и иллюстрацией раскрываемой нами темы.

В «Герое нашего времени» читаем: «Около двух часов пополуночи я отворил окно и, связав две шали, спустился с верхнего балкона на нижний, придерживаясь за колонну. У княжны еще горел огонь. Что-то меня толкнуло к этому окну. Занавес был не совсем задернут, и я мог бросить любопытный взгляд во внутренность комнаты. Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; ее густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами; большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики, ее маленькие ножки прятались в пестрых персидских туфлях. Она сидела неподвижно, опустив

голову на грудь; пред нею на столике была раскрыта книга, но глаза ее, неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробежали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко»... [131, IV, 112]

Что означал для Печорина этот взгляд во внутренность комнаты? Немой свидетель немой сцены. Все эти кружева, платок, персидские туфли, раскрытая книга и неподвижный взгляд. Масса деталей, неординарный образ, необычайно точная, с психологической достоверностью выполненная зарисовка. Правомерен, с нашей точки зрения, вопрос: зачем этот эпизод понадобился автору? Беремся предположить, что не только в качестве «двигателя сюжета». Для мотивировки следующих за этим событий достаточно было того, что Печорин в окно к княжне заглянул, но абсолютно не важно было, что именно он там увидел. Однако важен этот «картинный», «пластический» образ Мери был для самого писателя.

Генетически этот эпизод связан с аналогичным, описанным Лермонтовым ранее в «Княгине Лиговской». Княжна Негурова, которую можно назвать «покинутой», отверженной невестой, предстает перед читателем читающей в своей комнате. События, представленные в этом незаконченном произведении имели, как известно, *биографический подтекст*: «Теперь я не пишу романов, я их затеваю», — читаем в письме Лермонтова к А.М.Верещагиной [131, IV, 427]. Его отношения с Екатериной Сушковой [Глассе] чуть ранее нашли свое преломление и в стихотворении «Видение. Я видел юношу» (1831). Последнее поэт включил в драму «Станный человек», и оно рассматривается уже в рамках Ивановского цикла. «Мой сон переменялся невзначай. Я видел комнату: в окно светил Весенний, теплый день; и у окна Сидела дева, нежная лицом, С глазами полными огнем и жизнью. И рядом с ней сидел в молчанье мне Знакомый юноша, и оба, оба Старались довольными казаться, Однако же на их устах улыбка, Едва родившись, томно умирала. И юноша спокойней, мнилось, был, Затем, что лучше он умел таить и побеждать страданье. Взоры девы Блуждали по листам открытой книги, Но буквы все сливались под ними... и сердце сильно билось — без причины! И юноша смотрел не на нее...» [131, III, 313]. По мотивам того же сюжета (свидание двух влюбленных, по каким-то причинам вынужденных расстаться) воссоздана

парадоксальная картина (об этом более подробно говорилось в третьей главе) в стихотворении «Я видел сон. Прохладный гаснул день» (1830).

Реалии, описанные в этих стихотворениях, а также в указанных отрывках «Княжны Лиговской» и «Героя нашего времени», помимо биографического контекста (отношений Лермонтова с Е.Сушковой и Н.Ивановой), соотносятся и с рядом *литературных аллюзий*. Незадолго до написания этого отрывка Лермонтов намеревался перевести «Сон» Байрона, где была воссоздана история его взаимоотношений с Мэри Энн Чаврот до и после развода. Сильное впечатление на Лермонтова произвела также книга Т.Мура «Жизнь и письма лорда Байрона» (1830). Помимо того, они выписаны с оглядкой на популярную в литературе того времени тему «злой любви».

Н. Берковский предлагает историко-литературную оценку этого мотива, Пушкина и Лермонтова называя «мифологами злой любви»: «Клейст дал в “Пентиселее” трагическую фабулу любви-вражды... <...> Но трагическая тема Клейста не погибла, и в общей связи мировых литератур она позднее появилась в более обыденном и все же по-новому возвышенном виде. Что, например, являет собою история Сореля и Матильды де ла Моль, описанная Стендалем... как не ту же историю Ахилла и Пентесилеи, перенесенную на людей обыденного роста и точно датированную в отношении места и времени? Клейст – мифолог злой любви, Стендаль или Лермонтов в романе о Печорине – ее историки и психологи» [21, 391].

Б.Эйхенбаум данный мотив рассматривает в качестве композиционного приема, появление которого продиктовано стремлением писателя к преодолению устаревших жанровых форм. В отличие от традиционной светской повести, роман «построен на парадоксальной ситуации “я не люблю вас”. <...> Лермонтов взял первоначальную ситуацию «Евгения Онегина» и на ней построил всю новеллу» [287, 155]. О том, что Печорин «кодирован образом Онегина» говорит и Ю.М.Лотман. Исследователь отмечает: Пушкин создавал роман нового типа, которому понятие композиционной завершенности чуждо, как чуждо оно самой жизни. От смерти героя, равно как и от его женитьбы — традиционных жанровых знаков «конца» — Пушкин, а следом за ним и Лермонтов, отклонились.

Принимая во внимание эту точку зрения, следует помнить: на протяжении всего его творческого пути для писателя чрезвычайно важную роль играл также мотив «покинутой невесты» и «злой жены».

Слово «жениться» имело над Печориным «какую-то волшебную власть». «Одна старуха гадала про меня моей матери, она предсказала мне смерть от злой жены...» [131, IV, 101] — находим мы объяснение в «Герое нашего времени». Довольно часто цитируется и такое признание Лермонтова: «Еще сходство жизни моей с лордом Байроном. Его матери в Шотландии предсказала старуха, что он будет великий человек и будет два раза женат; про меня на Кавказе предсказала то же самое старуха моей бабушке. Дай бог, чтоб и надо мной сбылось; хотя б я был так же несчастлив, как Байрон» [131, IV, 359].

Сохранились свидетельства, что во время работы над поэмой «Небо и Земля» Д.Байрону, по его собственному определению, «страшно мешали женщины». В его записях неоднократно встречаются заявления, свидетельствующие о том, что свои увлечения и романы он ощущал как препону на пути к высоким замыслам. В письме к Мари в 1819 году он пишет: «Ваш Блэквуд обвиняет меня в грубом обращении с женщинами. Может быть, это и так, но я всегда был их мучеником. Вся моя жизнь была принесена им в жертву и была их жертвой» [10, 4, 393]. «Странное дело — любовь, — пишет он Муру. — Она мешает всяким планам человека, направленным к добру или славе» [10, 4, 394]. В «Любви ангелов» Т. Мур так откликнулся на это: «С тех пор мечтой я полон был Всегда одной — проведать, где б Ее сыскать... Я позабыл Мою благую цель и небо» [177, 280], — по этой цитате мы можем судить, что мысли друзей в этом вопросе были также созвучны. Как и Д.Байрон, и Т.Мур, в стихотворении «Замок на Ламе» близкий знакомый Лермонтова А.Н.Муравьев писал: «Тоскуя о прошлом, о рыцарских днях, Один в фантастическом мире, Я думою жил на Сионских Холмах. У вод Иордана, в Пальмире; Ты, дивная дева, исторгла меня Из сладостных грез Палестинского сна!» [266, 34] Это стихотворение посвящено Надежде Чернышовой, к которой поэт сватался, и ему было отказано. Неизвестно, правда, мог ли этот брак в противном случае состояться вообще, поскольку

Муравьев имел предубеждение против женитьбы, могущей помешать, по его собственному признанию, его жизни и церковному призванию.

Одним из «оправданий» «мифологов злой любви» было противопоставление этого чувства как земного (синоним «плохого») и небесного (благодатного).

У Шарля Нодье, к примеру, в «Адели» земное чувство напрямую связано с понятиями тлена и смерти («Любовь женщины!.. Любовь смертной женщины!.. Что подразумевают под этим? Пленительную улыбку, голос, звук которого волнует и тревожит, пламенное пожатие руки... Да, я знаю, все это так... Но и рука эта, и это сердце когда-нибудь станут прахом, и, когда, угаснув, станет прахом и мое сердце, они уже не смешаются воедино, и моя душа, что будет жить после моей смерти, всегда останется чуждой душе, которая одно время заменила ее в моей груди. <...> Любовь не принадлежит земле! Это то первое сокровище, которое не принадлежит земле! Это то первое сокровище, которое обретает человек, воскресающий к вечной жизни. Пустите же меня в иной мир...» [262, 262-263]) и противопоставлено небесной любви: «Так, все то, что заключено для меня ныне в понятии *любовь*, находится вне времени, вне пространства, которым и ограничено мое существование. Любовь – это живущее во мне предчувствие будущего блаженства, блаженства безграничного, в котором нет ничего земного, которое заполнит когда-нибудь ту огромную пустоту, что царит сейчас в моем сердце, и успокоит пламень моих желаний» [262, 261-262].

То же самое находим у Д.Байрона в «Еврейских мелодиях». С одной стороны, «Любовь, надежды и невзгоды Дух видит без сердечной смуты», то есть подчеркивается отстраненность героя от уз земной любви. С другой же – «чьи-то глаза, сквозь забвенье и плен, В пространство пошлют ему царственный свет?» [10, 280]

В стихотворении М.Ю.Лермонтова 1832 года «Люблю я цепи синих гор» луна представлена в двух ипостасях – женской и мужской (как месяц и собственно луна). О том, что в представлении Лермонтова это не синонимы свидетельствуют значительные отличия в семантике: «Туманный месяц и меня, И гриву и хребет коня Сребристым блеском осыпал; Я чувствовал, как конь дышал, Как он

ударивши ногой, Отбрасываем был землей; И я в чудесном забытии Движенья сковывал свои И с ним себя желал я слить, Чтоб этим бег наш ускорить; И долго так мой конь летел И вокруг себя я поглядел; Все та же степь, все та ж луна Свой взор ко мне склонив она Казалось, упрекала в том, Что человек с своим конем Хотел владычество степей В ту ночь оспаривать у ней!» [131, I, 398]

Пока над степью светит месяц, герой свободен и способен слиться с цельной гармоничностью мироздания. В этом полете, осеребренном блеском месяца, свобода духа, вырвавшегося из плена земных цепей. Но уже малейшая тень рефлексии («И вокруг себя я поглядел») расщепляет мир надвое и отдает его во власть луны, которая «ярка, без света и красна». Полет родственного мирозданию духа прерван, и виден только маленький человек со своим конем. Ему не удалось до конца прочувствовать свое величие.

В традициях предромантической литературы луна – начало, ведущее к размышлениям и рефлексии. Луна, лишенная яркого света, царица земли, а значит, и тления. Ее мир не небесное, а земное царство: «Царица лучших дум певца И лучший перл того венца, Которым свод небес порой Гордится, будто царь земной». В одной из редакций «Демона» 1831 года читаем: «Свети! Свети, прекрасная луна! Природа любит шар твой золотой, В его сиянье нежится она, Одета полупрозрачной мглой Но человека Любишь ты дразнить Несбыточной мечтой. Как не грустить Когда на нас ты льешь свой бледный свет Ты – памятник того, чего уж нет!» [131, II, 484]

Мотив «злой жены» для многих писателей начала XIX века, прежде всего, связан с темой несовершенства мира, проистекающего от разъединения человека (предавшегося первородному греху) и Бога. «Виновница земных смертей, – напишет Т.Мур в поэме «Любовь ангелов» о Еве, следующей за Адамом, – Она пошла за ним, пылая Огнем потерянного рая» [177, 294]. И ее отнюдь не легкий путь поэты того времени, предъявляющие «прародительнице» свой, особый счет, связывали *с тремя ветхозаветными сюжетами*: 1) непосредственно искушение Евы змием; 2) соблазнение земными женщинами «сынов неба» (VI кн. Бытия) и как результат – падение Люцифера (связи между этими событиями нет в Библии,

но она прослеживается, например, в апокрифических текстах); 3) и, наконец, падение Иерусалима, разрушение храма как событие, в книгах пророков нашедшее свое воплощение в образе блудницы, покинутой невесты или скорбящей матери.

Историю демона, вступающего с ангелом в спор за любовь смертной девы, Лермонтов писал в течение почти всей творческой жизни. Множественные переработки поэмы свидетельствуют о том, что замысел ее постепенно «прорастал» из согласующихся между собой, но имеющих разные литературные традиции сюжетов: о падшем ангеле («Потерянный рай» Дж.Мильтона, «Каин» Д.Байрона, «Элоа» А. де Виньи), о влюбленном демоне («Влюбленный бес» Ж. Казота), о запретной любви ангелов к земным девам («Небо и земля» Д.Байрона, «Любовь ангелов» Т.Мура), о взаимоотношениях бестелесных существ («Див и Пери» А.И.Подолинского).

Прежде всего, обратим внимание на второй среди перечисленных источников ряд (по крайней мере, без учета мотивов мистерии Д.Байрона и поэмы Т.Мура, было бы затруднительно понять, почему ангел называет Тамару «своей любовью», «своей святыней», а Демон говорит о ней так: «На сердце, *полное гордыни*, Я наложил печать мою»; а без ссылки на мильтоновский контекст – на этот факт указывает В.Олейник – сложно разобраться в финале поэмы и решить, почему Тамаре может быть даровано прощение, Демону же – никогда: «Первые мятежники пали от собственных своих поползновений: они прельстили и развратили себя. Соблазненный ими же человек нарушит закон, но человек обретет милость; они же отринуты будут от нее» [189, 306]).

Кроме того, с нашей точки зрения, этот ряд можно дополнить – речь идет об эпической поэме А.Н.Муравьева «Потоп».

Писатель, религиозный деятель, автор известной книги «Путешествие по святым местам» и просто близкий знакомый Лермонтова Андрей Николаевич Муравьев с особым трепетом относился к этой своей работе. «Сознавая архаичность, или, вернее, несвоевременность своего замысла, он все же продолжал работать над ним, рассматривая «Потоп» как поэму провиденциальную, а свой труд – почти как пророческую и религиозную миссию»

[266, 121]. Один из самых известных учеников Раича, А.Муравьев рано пришел к этой теме. Другьям он признавался, что решился на великий труд – окончить Мильтона и Клопштока. За нерадение и беспечность, презрение к богу человечество должно быть наказано так, как было уже наказано когда-то – потопом. Основная тема, положенная в основу поэмы, – недопустимость смещения добра и зла. Как и в «Потерянном рае» Мильтона, где архангел Михаил картину грехопадения человечества рисует в таких тонах: «Это браков Неравных, явленных тебе, итог, Совокупились в них добро и зло, враждебные друг другу; их союз Безумный порождает сыновей, чудовищных и телом, и душой» [266, 338]. Этому вторит лермонтовское: «Я к состоянью этому привык, Но ясно выразить его б не мог Ни ангельский, ни демонский язык: Они таких не ведают тревог, В одном все чисто, а в другом все зло Лишь в человеке встретиться могло Священное с порочным. Все его Мученья происходят оттого» («1831 г. июня 11 дня» [131, I, 329]).

Предыстория сюжетной линии «Потопа» А.Н.Муравьева такова: от Каина, убившего Авеля, берет свое начало род каинитов. У Адама и Евы рождается другой сын, Сиф, который считается праотцом целого рода праведников. Человечество разделяется на две части – добродетельную и порочную. Вскоре праведники, прельстившись красотой каинитянок, стали заключать с ними браки. От такого смешения духовного, божественного и плотского земля наполнилась бедствиями и злодеяниями, результатом чего стало наказание – потоп.

Источниками поэмы А.Н.Муравьева можно считать VI главу Книги Бытия и апокрифическую книгу Еноха. Последняя хоть и не была известна в России, однако о темах, в ней изложенных, читатели имели представление благодаря поэмам-мистериям «Небо и земля» Д.Байрона, «Любовь ангелов» Т.Мура (поэма о том, как «сыны небес заклеимлены из-за любви земной жены»), а также поэме «Потоп» А. де Виньи.

В 1822 году Д.Байрон пишет и публикует мистерию «Небо и земля». Речь в ней идет о любви «сынов неба», ангелов Азазила и Самиаза к прекрасным дочерям земли Ане и Аголибаме. Разрабатываются мотивы о греховности такой любви: «В таком союзе, Бессмертия со смертью, быть не может, Ни святости, ни

счастья» [11, 296]. «Усердный читатель и почитатель», по его собственному признанию, Ветхого Завета, Д.Байрон опирается на сюжеты из Библии и уже упомянутого апокрифа (II века до н.э). Рукопись Книги Еноха была найдена в Абиссинии в 1773 г., и в 1821 году вышел перевод профессора оксфордского университета Р.Лоуренса. Но, по мнению П.С.Когана [11, 3], Байрон был знаком не с этим переводом, а с популярным отрывком «О стражах», опубликованным еще в 1606 году. В книге рассказ ведется о том, как ангелы, сыны неба, увидев прекрасных дочерей человеческих, прельстились ими и соединились с ними плотским образом. От этих браков произошли исполины, распространявшие множество беззаконий, пока земля не восстала против этого.

В Библии события грехопадения Адама и Евы и изгнание Ангелов, то есть истории Люцифера не связаны. В шестой кн. Бытия речь идет не об ангелах, а о сифитах. Попытку нахождения этих связей и осмысление их мы видим в текстах апокрифических и в мистерии Д.Байрона: «Внимать соблазну люди рады, Вы – женщинам, что всех прекрасней; Но поцелуй их – змеи опасней. Змей прах попрал; они вторую рать Небесных сил хотят у нас отнять. Вознесены, вы жить должны; Они Умрут одни...» [11, 296]

В статье «Демон ускользающий» И.Б.Роднянская пишет: «Когда Байрон в мистерии “Небо и земля” и Т.Мур в поэме “Любовь ангелов” изображали запретную страсть ангелов к земным девам, их волновала драматическая несоизмеримость “земного” и “небесного”, хрупкость и обреченность союза между тем и другим. Это была извечная романтическая тоска по недостижимому гармоническому “браку” горнего и дольного...» [133, 771]. Не можем согласиться с этим утверждением в некоторых деталях: не «хрупкость» союза небесного и земного тревожила поэтов, а его греховность, и брак ангелов с представительницами рода человеческого мыслился отнюдь не как чаемый, а как недопустимый.

Еще один ветхозаветный сюжет, актуализированный в текстах Лермонтова, – сюжет о падении Иерусалима.

В одном из замыслов «Демона», датированном 1832 г., Лермонтов планировал перенести действие поэмы во времена вавилонского пленения евреев: «Демон.

Сюжет. Во время пленения евреев в Вавилоне (из библии). Еврейка; отец слепой; он в первый раз видит ее спящую. Потом она поет отцу про старину и про близость ангела; и проч<ее>, как прежде. Евреи возвращаются на родину – ее могила остается на чужбине».

«Лермонтов пытался найти ветхозаветную мотивировку соблазнения героини Демоном...» — так полагает С.Зотов [108, 162]. В.Т.Олейник также обращает внимание на строку из «Демона», где говорится о повести «тягостных лишений Трудов и бед толпы людской». В Библии эта повесть жанрового аналога не имеет, она была введена для того, чтобы связать изображаемые события с выборочно взятыми эпизодами из других книг Ветхого Завета.

В «Еврейской мелодии» из «Испанцев» читаем: «Плачь, Израиль! О, плачь! – твой Солим опустел!.. Начуже в раздолье печально житье; Но сыны твои взяты не в пышный предел: В пустынях рассеяно племя твое <...> Тому только можно Сион вам отдать, привести вас на землю Ливанских холмов, Кто может утешить скорбящую мать, Когда сын ее пал под мечами врагов» [131, III, 175]. Здесь варьируются темы «Еврейских мелодий» Дж.Байрона, восходящих к псалмам, в которых оплакивается падение Иудеи. У Байрона читаем: «У вод вавилонских, печалью томимы, В слезах мы сидели, тот день вспоминая, Как враг разъяренный по стогнам Солима Бежал, все огню и мечу предавая. Как дочери наши рыдали! Оне Рассеяны ныне в чужой стороне...» [10, 408]. Томас Мур в своем стихотворении «Сходство» сравнивает Ирландию с Иерусалимом: «Как ты, изгнанница мечтает о возврате. Вдали от родины жизнь или смерть равны. Твоим подобные, рыдая об утрате, Не могут прежний блеск забыть ее сыны. Как ты, она сказать «Покинута!» могла бы» [177, 129].

Тема «покинутой», брошенной невесты, если учитывать ее развитие в рамках библейского и шире – апокрифического – контекстов, имела еще одну интерпретацию. В XIX веке писатели и поэты – об этом, к примеру, говорит М.Мурьянов в статье «Поэты предпочли быть непонятыми» [178, 19] – приняли семитскую традицию говорить об интимном с женщиной как о твердыне города. Само собой разумеющимся тождество «женщины» и «города» в поэзии, разрабатывающей мотивы Ветхого и Нового заветов, представляется и И. Франк-

Каменецкому. В работе «Женщина-город в библейской эсхатологии» [260] он пишет о двух образах, раскрывающих тему разрушенного, поруганного и затем вновь воссозданного, «небесного» Иерусалима, — это отверженная невеста и (как вариант — блудница) и потерявшая сына скорбящая мать. В кн. Исаии и IV кн. Эзры они выступают символическим воплощением страны. Идеологически такое замещение означает: нарушена глубинная связь между Богом и народом, и возможное восстановление этой связи, возрождение мыслимы только в будущем, когда настанет время новой земли и нового неба: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» [260, 536], «Тебя не буду более называть «отверженной» и страну твою — «пустошью», но тебя буду называть «мое желание в ней», а страну твою «обрученной», ибо Иегова (снова) желает тебя, и страну твою обручиться» [260, 544].

Таким образом, в творчестве Д.Байрона, Т.Мура, А.Виньи, А.Муравьева, и в результате — и в творчестве М.Ю. Лермонтова, мотив «злой жены» получил развитие в связи с актуализацией в сознании современников библейских сюжетов о соблазнении земными женщинами «сынов неба» и падении Иерусалима, разрушении храма. Последний традиционно был связан образами блудницы, *покинутой невесты* или скорбящей матери.

В завершение темы рассмотрим еще один источник, помогающий нам разобраться в истории мотива, который Ю.Лотман охарактеризовал как «я не люблю вас» и который по сути своей представляет определенный нравственный парадокс. В «Письмах об эстетическом воспитании человечества» Ф.Шиллер писал: «Предположим, что предмет нашей любви несчастен, что он несчастен из-за нас, что от нас зависит — ценой некоторых нравственных уступок — сделать его счастливым. <...> Если наш характер не огражден твердыми правилами, то мы, несмотря на все порывы экзальтированного воображения, будем поступать позорно и думать, что одерживаем блистательную победу над нашим эгоизмом, в то самое время, когда, как раз, наоборот, являемся его жалкой жертвой. <...> Так называемые несовершенные обязанности... приятны вкусу неизмеримо больше,

чем обязанности совершенные, повелевающие безусловно, строго и настойчиво. <...> Как много людей, позволяющих себе быть несправедливыми, чтобы иметь возможность быть великодушными! Как много таких, которые ради того, чтобы сделать добро одному, нарушают свой долг по отношению к обществу, и, наоборот. Таких, которые скорее простят ложь, чем неделикатность, скорее преступление против человечности, чем против чести... <...> Как быть в этой ситуации? Поступать нравственно, ведь пока еще голос красоты в этом некрасивом мире может быть опасен» [276, 381-382].

Герои Лермонтова, по всей видимости, нравственный императив склонны были понимать как раз в шиллеровской трактовке.

Сюжет гибели Иерусалима, актуализированный в сознании Лермонтова и его литературных предшественников, а также идеи Ф.Шиллера о нравственной доминанте на определенном историческом этапе чувственного поведения в противовес разумному, вполне возможно, могли стать мощным стимулом к осмыслению не только темы любви, но и более глобальных проблем современности.

Анализируя роль мифологемы «злой любви» и мотива «я не люблю вас» в творчестве Лермонтова, мы подходим к одному из выводов: *все образы, пластические образы, связанные с мотивом «покинутости» и «отверженности» в «Герое нашего времени» как бы курсивом намечают в романе развитие исторической темы.*

В известном письме В.Белинского к В.Боткину поколение Лермонтова сравнивалось с израильтянами, которые блуждают по степи и которым никогда не суждено узреть обетованной земли. Печорин – яркое воплощение такого сиротства и неприкаянности. Но он, как герой прозревающий, «читающий» (об этом шла речь во второй главе), способен за покровом своего времени видеть знаки вечности.

«Примеры, которые являет медленное чередование событий, рассеяны и неполны, им всегда недостает **осязаемой** и очевидной **связи**, которая могла бы привести с несомненностью к какому-либо моральному выводу» [276, 167] – М.Ю.Лермонтов, вполне в духе таких наставлений Ф. Шиллера, предоставляет

читателю эту недостающую, осязаемую связь, но к глобальным историческим обобщениям не стремится, молча бросая «в бесконечное время» то, что «запечатлел в своей фантазии» [276, 278].

В «Письмах о воспитании человечества» Ф.Шиллер предлагал 1) формой уничтожить содержание [276, 325]). Это возможно, если писатель будет жить со своим веком, но не быть его творением: он сможет своих современников «схватить» благородными, величественными и одухотворенными формами, «огородить» их отовсюду символами совершенного, пока, наконец, видимость не победит действительность и искусство – природу [276, 278]); 2) и при этом сам он будет и своим читателям позволит оставаться только зрителями [276, 325].

Таким образом, мы попытались проследить, как благодаря своей повторяемости и статичности в отношении к главному герою образы, воплощающие в себе пластическую идею «покинутости», обеспечивали в произведениях Лермонтова «очевидную» и почти «осязаемую» связь исторической и любовной темы. Они призваны подчеркнуть две поведенческие линии героя, которые можно охарактеризовать как «не люблю» и «ничего изменить не могу» и которые позволяли ему сохранять положение безучастного зрителя, способного лишь издали наблюдать картины современного ему, но далекого от совершенства мира.

5.2. Эмблематическая формула «старик и юноша» в поэме М.Ю.Лермонтова «Мцыри»

Как уже упоминалось выше, «скупым рыцарем» образов и речений назвал Лермонтова один из первых исследователей его творчества, В.М.Фишер. Стиль работы писателя, полагал ученый, определялся его умением нанизывать разнообразные сюжеты на одни и те же, повторяющиеся и даже «навязчивые» образы и выражения. К примеру, исповедь Мцыри была готова с 1830 г., образ юноши тоже ясен, поэту необходимо было только решить, с каким сюжетом связать этот образ, «в какой наряд его одеть?» [254, 199] Борис Эйхенбаум, много сделав для того, чтобы объяснить функцию «неподвижных речевых формул», пришел к такому же выводу – внимание Лермонтова направлено не на создание нового материала, а на сплачивание готового.

В отношении «Мцыри» речь, безусловно, может идти не только о «речевых формулах». В тексте поэмы мы встречаем множество эмблематических образов, имеющих свою «историю» и неоднократно встречающихся в других произведениях поэта. Перечислим лишь некоторые: «голубь молодой» «в глубокой скважине стены»; «груды темных скал», разделенных потоком; змея, скользящая меж камней; развалины монастыря и пр. Присутствует также ставший предметом многих исследований символический ряд, как-то: лес, родина, монастырь-тюрьма.

То, что эпизодический, «картинный» – в определении Д.Максимова – и образный ряды имеют не только описательное значение, но и несут дополнительную «интеллектуальную» нагрузку, внутреннюю мотивировку, не раз подчеркивалось в лермонтоведении: «В рассказе о странствованиях Мцыри разворачивается лирически обобщенная картина жизни, ее стихий и ликов...» [159, 683]

Один из интереснейших аспектов исследования формул, будь то словесных или эмблематических, в творчестве Лермонтова заключается в следующем: речевая, образная, эмблематическая «заготовка» не всегда органично вплетается в новые для нее сюжетные реалии, в результате чего во многих случаях в тексте намечается «содержательный» конфликт.

Так, например, всегда взыскующий логики С.В.Ломинадзе задавался вопросом: почему для Мцыри, «оторванного листка», непротиворечиво само по себе сосуществование идеи «грозы» и противоположной ей – идеи «ветки родимой». Еще пример: герой, сравнивая себя с конем, который всегда найдет путь домой, и с цветком, выросшим в тени, выдвигает две мотивировки своей неудачи, по сути, исключающие одна другую. Причем «смыслового “зазора”» [144, 225] при этом не чувствует.

В результате мы вынуждены, анализируя специфику работы Лермонтова с визуальной, эмблематической формулой, вернуться к тому, о чем говорил Б.Эйхенбаум относительно формул речевых: «...подлинной органической конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму, в поэзии Лермонтова, нет...» [287, 20]

Предмет анализа в данном разделе – образы юноши (Мцыри) и старика, которому он исповедуется. Мы беремся проследить, как именно соотносится материал и композиция в данном случае.

Д.Максимов о символике поэмы «Мцыри» говорит как о «специфической», «воспринимаемой как особое явление эстетической формы» и генезис ее возводит к «аллегорическим» поэмам и романам (подразумевается предромантическая и романтическая традиция) и, в частности, к произведениям Юнга-Штиллинга, Новалиса, Тика, Жуковского, Глинки, Кюхельбекера. Традиция романтических мистерий Байрона, Шелли, Мура, Виньи, Жуковского, Подолинского также оказала свое влияние. «Поэма “Мцыри”, – утверждает исследователь, – в которой рассказывается о переживаниях одинокого кавказского юноши, не являлась прямым отражением действительности 30-х гг.» [159, 679]. Поэтому неизбежно «просвечивание» в поэме второго, более объемного плана содержания.

Образ старика в поэме для сюжета «первого плана» (о мятежном юноше, мечтающем вернуться на родину) во многом избыточен. За исключением, конечно, формальной функции – кто-то же должен выслушать исповедь. В противовес этому, для сюжета символического (о молодом монахе, «тоскующем по Отчизне» небесной) этот образ в большей степени значим. И к тому же он, благодаря сложившейся литературной традиции, эмблематичен.

В.С.Печерин своих «Замогильных записках» ссылается на роман Жорж Санд, в тексте которого приведено библейское высказывание, ставшее также и эпиграфом к «Мцыри»: «Хотелось бы мне, чтобы ты когда-нибудь прочел Спиридиона (Spiridion) Жорж Занда: там ты найдешь историю моей монастырской жизни. <...> тогда еще я не раскусил горького ядра монашества и католицизма и не сказал с героем Спиридиона: *Gustavi paululum mellis, et ecce nunc morior*, т.е. *“Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю”*» [198, 121]. Нас в данном случае волнует другая цитата: в романах Жорж Санд, которыми восхищается Печерин, по его словам, «воспето пришествие нового откровения»: «Там у ней по лесным полянам и скалам гуляют почтенные пустыnnики с длинными белоснежными бородами, – являются духи в образе прелестных юношей, – слышатся голоса из другого мира, как, например, в «Spiridion» или «Les

sept cordes de la lyre», а все это с тою целью, чтобы низвести религию на степень прелестной мифологии... и вместе с тем доказать, что лучшие стороны религии: аскетизм, самоотвержение, любовь к ближнему могут развиваться независимо от нее из чистого разума с помощью стоической философии» [198, 110].

Приблизительно та же сцена описана в стихотворении Новалиса «Якоб Беме», оказавшем глубокое воздействие на Лермонтова (это отражено в стихотворениях «Когда надежде недоступный» 1835 года, «Пророк» 1841 года). Герой, отправляясь в путь познания истины, выслушивает наставления «тайного проповедника», «духа книг».

В данном случае нас интересует картина, описанная Санд и Новалисом, и которая вполне могла запечатлеться в памяти Лермонтова: гуляют почтенные старцы с длинными бородами и являются духи в образе прелестных юношей, или почтенный «дух» поучает молодого человека.

Эмблематический характер пары – «юноша и старик» – подтверждается и рисунками Лермонтова: «Два мужских лица рядом – молодость и старость» и «Старуха и молодая женщина», а также психологически. Замысел «написать записки молодого монаха» Лермонтов лелеял с юности. Странствуя в 1837 году по Военно-Грузинской дороге, наткнулся в Мцхете... на старого монастырского служку, который и поведал ему историю своего пленения генералом Ермоловым. Образ старика, рассказывающего о своей юности, яркая возможность сиюминутно представить два момента времени – тогда и сейчас.

Как уже отмечалось выше, поэма «Мцыри» вобрала в себя композиционные особенности «аллегорических» поэм, воплощающих идею пути как путешествия за гнозисом. Для того чтобы проследить, как новый материал «уживается» у Лермонтова с традиционной формой, сопоставим две трактовки образов старика и юноши – собственно аллегорическую (поэма С.С.Боброва «Таврида» – мы выбрали ее из-за множества почти дословных текстуальных с поэмой Лермонтова совпадений) и тоже аллегорическую, но переосмысленную в романтическом ключе («Мцыри»).

По В.М.Жирмунскому, для теории заимствования «...особенно важное значение имеет повторение одинакового мотива в какой-нибудь специальной

композиционной функции, указывающей на влияние определенного учителя: обычно мотивы передаются в литературной традиции не обособленно, как отвлеченное тематическое “содержание”, а в живом функциональном взаимодействии с другими элементами композиционного целого...» [98] Аллюзии и парафразы, объединяющие бобровский и лермонтовский тексты, скреплены функциональным единством в композиции. Они связаны с мотивами пути и ученичества. Однако мы имеем дело не с заимствованием как таковым: фабула, композиция, образ в данном случае для Лермонтова – в тыняновском понимании этого термина – «автоматизированы», они служат только для «прикрепления» какого-то нового содержания к определенному литературному ряду.

Фабула развития сюжета о путешествии героя, как правило, сопровождается постоянным диалогом между наставником и учеником, в данном случае, старцем и юношей. «...В конце XVIII века в русской духовной жизни происходят существенные изменения: возникает и начинает активно распространяться старчество... как разновидность монашеского устава, предполагающая тесную внутреннюю связь между старцем и его учеником-послушником. В более широком смысле оно представляет собою особые отношения христианина со своим духовным наставником, основывающиеся на откровенности и послушании и предполагающие определение старцем дальнейшей жизни своего духовного сына... и ответственность первого за поступки вторых» [29, 71].

Проследим, как эта схема реализована в «Тавриде» и «Мцыри». Несмотря на некоторые почти дословные совпадения, данные поэтические формулы скорее можно назвать скрытыми *полемическими* аллюзиями без указания источника.

«Таврида»: «Уже давно я дал обет Тебе поведать в некий час, Где было утро дней моих, И как висящу надо мной Я встречу смертну ночь мою?» [25, 15]

«Мцыри»: «Ты слушать исповедь мою Сюда пришел, благодарю <...> Но людям я не делал зла, И потому мои дела Не много пользы вам узнать, - А душу можно ль рассказать?» [131, II, 80]

Акцентируется внимание на самой установке на повествование. Различны цели высказывания: если в первом случае Шериф руководствуется желанием рассказать о себе с целью поучения и назидания своему духовному сыну, то

Мцыри думает «словами облегчить... грудь», по его мнению, диалог сам по себе бесцелен, люди не понимают друг друга. В поэме «Исповедь» (1831) звучал тот же мотив: «Ты слушать исповедь мою Сюда пришел - благодарю; Не понимаю: что была У них за мысль? - мои дела И без меня ты должен знать, А душу можно ль рассказать?» [131, II, 173] Мысль исповедаться сама по себе враждебна герою. Весь монолог, составляющий основу поэмы, как бы навязывается лирическому герою.

Далее исповедь героев Лермонтова и Боброва развивается по одной схеме и примечательны даже дословные текстуальные совпадения: детство, воспоминание о родине («Таврида»: «Тебе известно – отвечал Шериф с глубоким вздыханьем, Что я в Наталии любезной Начальное принял дыханье» [25, 16]; «Мцыри»: «И вспомнил я отцовский дом» [131, II, 83]); воинские искусства («Таврида»: «В меридиане дней моих Избрал я Марса богом Во славу веры и пророка» [25, 17]; «Мцыри»: «...и помнил я Кольчуги звон и блеск ружья» [131, II, 83]); монашество, обращение к Господу («Таврида»: «Но ныне пламень сей погас Всему есть собственное время Свет опытов открыл мне взор – Я посвятил себя Алле!» [25, 17]; «Мцыри»: «Знай, этот пламень с юных дней Таяся, жил в груди моей Но ныне пищи нет ему, И он прожег свою тюрьму И возвратился вновь к тому, Кто всем законной чередой Дает страданье и покой» [131, II, 97]); готовность принять смерть («Таврида»: «Уже я не страшуся смерти. – Я сколько мог, – исполнил долг» [25, 22]; «Мцыри»: «Меня могила не страшит: Там, говорят, страданье спит В холодной вечной тишине, Но с жизнью жаль расстаться мне» [131, II, 81]). Различие в том, что все действия в первом случае осознаны, во втором – вынуждены.

Эти же интонации сохраняются и в следующем отрывке: Мцыри мечтает, умирая, видеть Кавказ, родину. Шериф же думает умереть близ Праотца.

«Таврида»: «Ты отрок! – подойди ко мне! – И поведи меня туда, – На мшистый скат горы! <...> ...перенесите В Наталию мой бедный прах!» [25, 20]

«Мцыри»: «Когда я стану умирать, И верь, тебе не долго ждать Ты перенести меня вели В наш сад... <...> Оттуда виден и Кавказ!» [131, II, 98]

В последние минуты жизни старец отождествляет родину земную и Отчизну небесную. Важным становится возвращение к своему началу. Горизонтальная линия времени и странствия героя пересекается с вертикальной осью вечности.

Мы видим, что воплощение образов юноши и старца у Лермонтова, с одной стороны, ориентировано на фабульную схему, традиционную для «аллегорической» поэмы, с другой же стороны, происходят значительные семантические сдвиги в способе ее реализации. Одно из основных таких смещений – старец выступает в роли ученика, а юноша поучает.

Схема «наставник и ученик» в таком инверсированном варианте сохраняется и в «Герое нашего времени». Роман начинается с описания бесед Максим Максимыча с Печориным и заканчивается также их диалогом, однако первый преимущественно слушает, излагает же свои мысли второй.

Новая литературная традиция постепенно стремилась «упразднить» «вакансию» старца-учителя. Вспомним пушкинского «Странника» или новалисовского «Якоба Беме». Во втором случае хоть и появляется «дух книги», «тайный проповедник», однако свой путь юноша должен был проходить сам.

Кроме того, пророк и учитель в романтической литературе становится значительно моложе («Дети ходят среди нас как великие пророки, проповедующие возвышенным языком, которого мы не понимаем» [34, 146], «Первый человек – это первый духовидец, ему явлено все в виде духа. Дети – что иное, как не первые люди. Яркий взор ребенка богаче, нежели предчувствие самого отважного провидца» [187, 110] и, наоборот, молодые люди мнят себя стариками.

В начале 30-х (об этом подробно пишет Ю.Н.Тынянов) в «Мнемозине» Кюхельбекером и Одоевским разворачивается полемика относительно недостатков современной лирики. Среди прочих тем затронута также проблема «семнадцатилетних старцев», «отцветшей молодости и пр»: «Если бы сия грусть не была просто риторическою фигурой, иной, судя по нашим Чайльдам-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками» [247, 102].

В своем творчестве Лермонтов, по воспоминаниям Ростопчиной, сам «ребенок, загримированный под старика», отразил эту тему в полной мере: «как все мальчики, он имеет претензию быть стариком» [131, IV, 99]; «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик» [131, IV, 79]; «...и что для меня жизнь, что снова блеснет разочарованной душе двадцатилетнего старика (подумав), так я стар... довольно жить!...» [131, III, 271] и т.п.

Вывод, к которому мы приходим, можно сформулировать следующим образом: идеологически для Лермонтова роли наставника и ученика неразличимы или взаимозаменяемы. Эта «картинка», эмблематический образ – «старик и юноша» – в их аллегорической трактовке досталась ему в «наследство» от поэм и романов Юнга-Штиллинга, Новалиса, Тика, Боброва и др. Наметившийся в данном случае конфликт формы и содержания только подчеркивает авторскую рефлексия в отношении цитирования и самоцитирования, что в целом характерно для его творческого метода.

Таким образом, мы можем утверждать: поэт воспроизводит эмблематическую формулу – старик и молодой человек, ведущие мирные беседы, — смещая при этом смысловые акценты.

5.3. «Статуарные» образы движения в творчестве М.Ю.Лермонтова (образ паруса и мотив прерванной скачки)

Метафорическое определение «статуарный образ движения» принадлежит С.Ломинадзе, который, анализируя лермонтовское представление о неподвижном океане, писал: «Образ океана, оцепеневшего со вздыбленными волнами, находится в несомненном родстве с логикой сна... <Это> мотив... статуарного (хочется употребить здесь такой термин) движения. Отметим опять, что мотив этот то открыто выступает наружу в виде тематически наполненного «образа», то *претворяется (как в «Парусе») в неявный принцип поэтики*» [144, 22].

Из неожиданных, но тем не менее интересных образов такого плана можно назвать заимствованные – по мнению В.Олейника – из мильтоновского «Потерянного рая» «онемевшие ветры». В стихотворении «Мой демон» читаем:

«Меж листьев желтых, облетевших, Стоит его *недвижный* трон; На нем, средь *ветров онемевших*, Сидит уныл и мрачен он».

Более традиционными для Лермонтова мотивами, в которых «дискредитируется» идея движения и подчеркивается неподвижность, статичность образа, представляются нам «покой в бурю» и мотив прерванной скачки.

Пластическая доминанта образа паруса

К «Парусу» Лермонтов подходил постепенно. Во многих стихотворениях поэт стремился поставить важнейший для него вопрос об активной позиции своего героя, о движении и покое. Сюда относятся стихотворения «Поток» (1830-1831), «Я жить хочу! Хочу печали» (1832), «Желанье» (1832).

В первую очередь нас будет интересовать *пластическая* доминанта образа «парус». Многие в этой связи мы можем почерпнуть из исследований, касающихся принципов пространственно-временной организации стихотворения (Б.Эйхенбаум, С.Ломинадзе, Л.Сенчина, М.Гиршман, Ю.Лотман, З.Минц). Подробно эта тема освещалась в первой главе.

В лермонтовском: «Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?..» и «Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой...») мы видим четко очерченные рамки: верх и низ, прошлое и будущее. Логика восприятия противится динамике высказывания. Все происходящее с героем в результате воспринимается *статично* и может рассматриваться как «картина».

Э.Найдич и С.Ломинадзе акцентировали внимание на исследовании принципа поэтики в лермонтовском «Парусе», который можно обозначить как «*принцип неподвижности*»: «Первооснова стихотворения – мысль, настроение, личность поэта. Это *внутреннее*, субъективное, *начало скрыто за предметным*. За символическим пейзажем, получившим относительную самостоятельность, *воспринимаемым как картина*» [181, 133].

С.Ломинадзе говорит о мотиве длящегося и вместе с тем застывшего движения. Лермонтовский парус «...как-то наполовину застыл: гипнотически выразителен довлеющий одной неизменной пространственной точке глагол «белеет» <...> ...застывает даже текучая «струя» – выделена только цветом» [144, 22].

Попробуем уяснить, благодаря каким факторам образ «паруса» мог восприниматься Лермонтовым как «картинный», пластический. Большую роль в этом процессе сыграла поэтическая формула «как будто в буре есть покой».

В письме к С.А.Бахметевой и М.А.Лопухиной (1832) Лермонтов пишет: «Странная вещь! Только месяц тому назад я писал: «Я жить хочу печали... Что без страданий жизнь поэта и что без бури океан?» Лермонтов приводит стихотворение и далее пишет: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня *театральный вид движения и беспокойства*, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» [131, IV, 394].

Это наиболее часто приводимый в связи с анализом стихотворения пример. В данном случае нас будет интересовать «театральный вид движения и беспокойства»?

Мы уже говорили о работе декоратора П.Гонзага «Музыка глаз». Художник говорит об ошибках и просчетах в оформлении декораций. Для нас эти рассуждения интересны тем, что здесь приведены примеры нелепых картин с застывшими в движениях изображениями, в частности – бури на холсте («покой в бурю»):

«...Обычно все дерзкое, смешное и глупое самодовольство сосредоточено в декорационном оборудовании и в зрительных несоответствиях сцены. Здесь мы видим кабинеты, превышающие по размерам городскую площадь, современные здания в античном сюжете, дворцы и флоты, где люди больше стен и судов; армии и военные действия втиснуты в тесные пространства, марши лестниц, сталкивающиеся при поворотах; триумфальные колесницы, которые не могут двинуться; *бури и грозы из разодранного холста*; божества, подвешенные на ясно видимых веревках, которые раскачиваются или которых тянут рывками и спускают или поднимают в окружении кусков картона, плохо размалеванных под облака» [65, 34].

Чтобы конкретные вещи остановили внимание Лермонтова, «они должны быть грандиозны, ослепительны» [23, 833]. Второй момент, неизменно сильно воздействующий на поэта, – остановленное движение, как бы застывший образ.

Интересный пример – акварель М.Ю.Лермонтова 1828-1832 гг. с изображением паруса. Благодаря фону создается иллюзия замкнутого пространства. Причем парус движется не вдаль, от наблюдателя, а на него, чем провоцируется впечатление не перспективы, а неотразимости. Как и в стихотворении, в рисунке не ощутима динамика.

Теперь обратим внимание непосредственно на саму формулу «покой в бурю», содержащую в себе смысловое противоречие.

«Поэтический язык, – полагает Л.Гинзбург, – состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы ассоциаций по противоречию, и мы приучаемся к этой работе *пластической мысли*, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте <...> Поэтические формулы – это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации. <...> Романтизм широко пользовался традиционным языком поэзии, но для него это уже не норма, а материал, вступающий в новые смысловые сочетания» [58, 382].

Б.Эйхенбаум писал: «Лермонтов охотно пользуется образами и сравнениями, которые употреблялись в русском поэтическом обиходе до него... <...> Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оставаясь если не «самобытным», то, во всяком случае, самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически актуален его художественный метод – то самое “уменьше самые разнородные стихи спаять в стройное целое”» [287, 190].

Попробуем выяснить, какую роль в этом «спайивании» сыграла «работа пластической мысли». Каким образом осуществилось сращение столь семантически разнородных понятий.

Мотив покоя, искомого в буре, в стихотворении «Парус», является ключевым для стихотворения в целом. Семантический сдвиг в словосочетаниях «мятежный покой», «покой в бурю» имеет свою историю. Попробуем сопоставить некоторые мотивы «Паруса» и юнговых «Ночей»: «...Их бег на кораблях различных устремлен, При ясности небес терзают их боязни... На полных парусах

хотят свершить течение, Хотят направить бег туда, где счастья грот. Где ж их компас?..», «...и человек. Для которого все в волнении; человек, единая причина вокруг шумящие бури! А человек спит как бы *бурею укачанный к покою...*» [293, II, 105] Лермонтовского героя также «при ясности небес» что-то терзает, ему хочется бури и только в ней он мечтает найти покой.

Приведем еще один небезыңтересный для нас отрывок из «Четырех времен года» Г.Томсона: «... <волны> сбивают с места стоящий на якоре флот, и с необузданным стремлением гонят его в дикие степи пространного океана, выбрасывают на верьх водяных громад, или с яростью низвергают в тайные храмины бездны, и только лютый мраз гремит над ним» [242, 206]. Образ застывшего, замершего корабля как бы демонстрирует момент смерти, вечного покоя.

У Э.Юнга в «Страшном суде» тот же образ замершего всемирного океана: «...слышишь рев древнего океана, зришь сих чудовищ, кои движутся в его недрах, и коих ужасные тела производят в водах сильные течения, которые увлекают без ветрил *остановленные корабли*» [293, II, 156].

Буря не страшна герою, который чист душой, а также истинно верит – таков условный язык, унаследованный от аллегорической традиции.

«Кто призван самим Богом к какому-либо достоинству в его царствии, тот не потонет. Пусть волны сокрушаются над его головою, он безвредно пребудет во всех опасностях» – читаем в поэме Юнга-Штиллинга «Тоска по Отчизне» [294, III, 181].

Эволюцию мотива «покоя в бурю» можно проследить на примере нескольких стихотворений М.Ю.Лермонтова. В начале тридцатых годов это «Челнок», «Гроза», где бурное море противопоставлено спокойствию лирического героя. В «Парусе» уже все наоборот. Лермонтов по-прежнему заимствует готовые формулы вроде «покой в бурю», но вкладывает в них дополнительные оттенки смыслов.

Возможны две интерпретации: герой обретаёт покой в движении, то есть ему чужда пассивность. Тогда тон стихотворения, в целом, жизнеутверждающий. Или же покой в бурю отождествляется со смертью, вечным покоем. Думается,

Лермонтов воспринимал их как взаимосвязанные. Вспомним Мцыри. Ему необходимо было вырваться из тесного мира спокойствия и размеренной жизни, чтобы «обняться с бурей». Все это привело к смерти, принесшей ему покой («И с этой мыслью я засну, и никого не прокляну»). Важным представляется однако то, что этот момент самого напряженного движения – единения с бурей – предстает как предельно статичная картина. Он стремится нивелировать идею временности и движения. На репрезентацию этой идеи направлены, таким образом, и содержание, и форма стихотворения.

Мотив скачки

«Гетевский Фауст искал мгновения, достойного, чтобы сказать ему: «Остановись!» – Лермонтов знает такие мгновения, – полагает С.Ломинадзе, – он ищет способа их останавливать. <...> Сама поэтика лермонтовской лирики восстает против неуклонного и необратимого движения времени» [144, 16].

Один из искомых романтиками путей преодоления временности – немедленное обращение времени в «миг», равноценный вечности.

Скачка – один из самых распространенных и ярких мотивов и Лермонтова-поэта, и Лермонтова-художника. По «Пленному рыцарю» мы знаем, что «конь неизменный» для лермонтовского героя это «быстрое время». Проанализируем случаи, когда поэт находит возможным это «время остановить» наиболее «наглядным» образом, тем самым претворив заведомо динамичный образ в статичную, пластическую картину.

1. Кратковременный перерыв в движении, на котором акцентируется внимание читателя.

«Торопливо приближался он, и быстрота его бега привлекала мой удивленный взор; хотя, как ночной демон, он пробежал и скрылся от меня, его вид, выражение лица его *оставили навсегда смутное воспоминанье в груди моей*, и еще долго после, в моем страхе пораженном слухе раздавался топот ног черного его коня. Он жмет ногами коня; он приближается к крутому утесу, выдававшемуся от берега и бросающему тень на поверхность моря; он минует и низвергается за скалу, которая освобождает его от очей моих; неуместен взор, преследующий беглеца, и хотя нет ни одной звезды на небе, но все для него светло кажется.

Он скрылся; но прежде кинул взгляд, который казался его последним, *на минуту удержал беспокойного своего коня, на минуту дал ему отдохнуть, на минуту привстал на стременах* – для чего смотрит он в оливную рощу? Полумесяц встает над холмом; лампы в мечетях, погасая, трепещут» (The Giaour [131, IV, 382]). Сюда же относится уже упоминавшееся нами в третьей главе экфрастическое описание статуи Аполлона в «Панораме Москвы», и в частности, тот момент, когда писатель акцентирует внимание читателя на неподвижности всадника – «Аполлон... неподвижно управляющий алебастровыми конями» [131, IV, 256].

2. Смерть героя. Мертвый всадник

«Смерть, как приедем, поддержит мне стремя, Слезу и сдерну с лица я забрало» – читаем в том же «Пленном рыцаре» [131, I, 81].

В творчестве Лермонтова встречаем также мотив скачки с мертвым всадником. Этот образ пластически объединяет в себе противоположные значения движения и статичности, устремленности вперед и покоя: «Несется конь быстрее лани <...> Вперед без памяти летит. На нем есть всадник молчаливый! Он бьется на седле порой, Припав на гриву головой. Уж он не правит поводками, Задвинул ноги в стремя, И кровь широкими струями На чепраке его видна» («Демон» [131, II, 54-55]). «Вот мчится в поле конь. Как легкий дым, Волною грива хлещет вдоль по шее; И вьется что-то белое над ним, Как покрывало» («Аул Бастунджи» [131, II, 330]). Под покрывалом Акбулат обнаружил погибшую Зару: «Ремень, обвивший нежный стан кругом, К седлу надежным прикреплен узлом» [131, II, 331]. Эта сцена частично («...летит стремглав всадник и держит что-то белое на седле» [131, II, 36]) напоминает эпизод похищения Бэлы Казбичем.

Проблема сопоставления движения и неподвижности интересовала также Лермонтова-художника, о чем свидетельствует рисунок из частной коллекции с изображением трех скачущих всадников и мертвой лошади [194, 304-307].

3. Падение

В «Герое нашего времени» Казбич падает, не догнав Азамата («...завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал, как ребенок... <...> Лежал себе ничком, как мертвый. Поверите ли, он так пролежал до

поздней ночи и целую ночь?..» [131, 4, 22]; эта ситуация повторяется в погоне Печорина за Верой: «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся» [131, 4, 129].

Момент падения, полагает М.Ямпольский, «удваивает» человека, позволяя занять к себе позицию наблюдателя. Он «выпадает» из своего места и попадает в мир фантазмагии. «Падение – толчок вспять, к инертной материи... Оно как бы останавливает время и позволяет ему двигаться назад. После падения встречаются два «Я», принадлежащие к разным временным пластам» [297, 5].

«Быть раздавленным лошадь» – одна из вариаций этой темы. В «Княгине Лиговской» это сквозной мотив. После того, как Печорин Красинского «задавил, задавил...», история эта обыгрывается еще несколько раз: «...Печорин велел закладывать сани и через полчаса уехал в театр; однако в этой поездке ему не удалось задавить ни одного чиновника» [131, 4, 167]; «Между прочим, стали говорить о лошадях; один артиллерийский поручик хвастался своим рысаком; начался спор; Печорин а пропус рассказал, как он сегодня у Вознесенского моста задавил какого-то франта и умчался от погони... Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре также. Смеялись» [131, 4, 270]; «А разве задавить человека ничего – шутка – потеха!» [131, 4, 273]; «...по обеим сторонам крыльца теснились на тротуаре прохожие, остановленные любопытством и опасностью быть раздавленными» [131, 4, 317].

В «Маскараде» эта тема связана с мотивом судьбы: «Я здесь давно знаком; и часто здесь бывало, Смотрел с волнением немом, Как колесо вертелось счастья. Один был вознесен, другой раздавлен им, Я не завидовал, но и не знал участия...» [131, 3, 12].

4. Сакральное время скачки

В 1837 году Лермонтов записывает турецкую сказку. Ашик-Кериб предназначен судьбой в женихи единственной дочери одного богатого человека в

Тифлисе. Не желая быть попрекаемым бедностью, он отправляется на семь лет в странствия, обещая ко дню свадьбы вернуться богачом. О своем обещании он вспоминает лишь за три дня до предполагаемого торжественного дня. Загнав коня, Ашик-Кериб понимает, что не успевает к сроку. Выручает его волшебный всадник, у которого конь быстрее мысли. За тот миг, пока герой успевает закрыть и тут же открыть глаза, святой Георгий помогает ему преодолеть расстояние, рассчитанное на два месяца скачки.

Безусловно, этот момент ассоциируется с кульминационным эпизодом из «Героя нашего времени», когда Григорий Печорин не смог догнать Веру, поскольку пал его конь. Линейное, профанное время, в котором развиваются события романа, является слабым отсветом сакрального времени сказки, в котором время вполне может «сжиматься» в короткий «миг».

5. Остановившееся время арабески с мотивами скачки

Еще один пластический образ, связанный с мотивом скачки, можно охарактеризовать как «животный и антропоморфный орнамент».

В «Вадиме» в одной из сцен есть описание: «тут мелькали уродливые лица, как странные китайские тени, которые поражали слиянием скотского с человеческим...» [131, IV, 194]

Сам титульный лист к роману – это зарисовки, «спаявшие» вместе в единый узор военные сцены, изображения всадников, портретные наброски, несколько раз повторяющуюся сцену между женщиной в декольте и мужчиной в очках, другие мизансцены. Кратко это можно было бы охарактеризовать лермонтовским же: «Смешались в кучу кони, люди», причем многие лица людей поражают-таки «слиянием скотского с человеческим». Этот мотив, кстати, находит свое преломление уже в «Герое нашего времени»: «Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади» [131, IV, 46]; об Ундине: «В ней было много породы...» [131, IV, 57]; Печорин, по верному замечанию Грушницкого, склонен говорить «о хорошенькой женщине, как об английской лошади» [131, IV, 66].

В целом, перед нами арабеска. Детально о способах такого видения мира в эстетике романтизма мы говорили во второй главе. Восприятие «арабески» превращается в акт творческий, чреватый самыми глубокими умозаключениями и весьма далекими ассоциациями. Орнамент позволяет *текущее время выразить в пространственных категориях*.

Арабеска, сочетающая в себе «животные» и «антропоморфные» черты, наглядно демонстрирует: «Человек на пути своего духовного совершенствования последовательно проходит состояния «растительной души», «живой души», «человеческой души», то есть на микрокосмическом уровне он повторяет все этапы космогонической структуры макрокосма. Диахронически развернутая картина мира предстает взгляду в *синхронном срезе*. То, что происходило во времени, разворачивается в пространстве». Для романтика это еще и чаемый в будущем идеал.

Таким образом, анализируя «статуарные», в определении С. Ломинадзе, образы М.Ю.Лермонтова, как-то: онемевшие ветры, замерзший океан, обретающий в буре покой парус, прервавший скачку всадник, а также поэтическую формулу «покой в бурю», мы приходим к выводу, что именно их статичность, «картинность» помогала писателю и поэту на уровне формы, поэтики, раскрыть наиболее актуальные в его творчестве мотивы, которые касались проблем жизни и смерти, непрерывности времени и кратковременности человеческого существования, и выразить таким образом свое отношение к философской проблеме времени.

В данной главе мы проанализировали ряд образов («покинутая невеста», парус, «юноша-старик», прервавший скачку всадник, замерзший океан, «онемевшие ветры»). Все они, во-первых, содержат в себе «пластическую идею», поскольку «зафиксированы» писателем в момент статичности, что всячески подчеркивается, или заведомо ориентированы на эмблематические образы («Мцыри»), а в случае с «Парусом» еще и на поэтическую формулу «покой в бурю», являющую собой своеобразный «отпечаток» «пластической мысли»; во-вторых, благодаря регулярной повторяемости в различных текстах проецируются

не только на определенную повествовательную ситуацию, разворачиваемую в том или ином тексте, но и на более широкий контекст всего творчества писателя.

Привлекая биографический, общелитературный и собственно контекст произведений Лермонтова к анализу подобных образов, мы попытались реконструировать те «драматические ситуации» или «истории», которые, будучи «свернутыми» в определенные символические «картины», тем не менее составляют над-сюжет художественного мира писателя.

В этой связи прежде всего мы можем говорить о развитии и осмыслении Лермонтовым исторической и любовной тем, которое осуществлялось, с нашей точки зрения, с оглядкой на Д.Байрона, Т.Мура и в основном – Ф.Шиллера. Современность представлялась писателю несовершенной. Эта мысль не нова, и, по сути, не нуждалась в символических обобщениях, поскольку не единожды высказывалась Лермонтовым напрямую. Важно другое: она и не может быть другой, это своего рода онтологический и исторический факт. И в этой связи интересна позиция и писателя, и его героев. Герой может 1) поступать в четком соответствии с законами, правилами своего времени, даже если его поступки кажутся безнравственными; 2) он может принять позицию бездеятельного и безучастного наблюдателя и философа (как это делает тот же Печорин, спокойно вззирающий на пытающегося застрелиться Вулича и «читающий» на его лице печать смерти); такая позиция в плане эволюции героя рассматривается как более выгодно его характеризующая; 3) он может пытаться это время остановить (сюда относятся ожидание скорой смерти, поиски «покоя в бурю», желание уснуть, но не «холодным сном могилы») или же по произволу автора быть выброшенным из него (мотив прерванной скачки). Писателю (разграничение позиции писателя и героя представляется нам чрезвычайно важным, поскольку оно всегда поможет сохранить дистанцию между героем, переживающим эволюцию, и автором, за этой эволюцией наблюдающим), если придерживаться духа шиллеровских наставлений, надлежит 1) жить со своим веком, но не быть его продуктом, творением; 2) на его долю выпадает ампула зрителя; он не «сын века», и от этих «сыновей» дистанцирован своей созерцательной позицией; 3) он должен уметь преодолевать, останавливать время («Содержание он, конечно, заимствует из

современности, но форму – из более благородного времени; он возьмет ее и вне всякого времени из безусловного, неизменного единства своего существа. Здесь из чистого эфира его демонической природы, льется источник красоты, не зараженный испорченностью поколений и времен, которые кружатся глубоко под ним в мутном водовороте» [276, 289]). Второе и третье он может осуществить, создавая образы современности, «схваченные» благородными, величественными и одухотворенными формами, и «огороженные» отовсюду символами совершенного. Образы, по отношению к которым можно и необходимо оставаться отстраненным, безучастным наблюдателем и которые олицетворяют идею вневременности. В этой связи ветхозаветная мотивировка образа «покинутой невесты», аллегорическая традиция интерпретации пары «старик-юноша» в «Мцыри» или неподвижного паруса, мильтоновские аллюзии («ветры онемевшие») в связи с разработкой образа демона могут рассматриваться как заявка на осуществление такой вневременности.

Таким образом, мы можем с полным правом утверждать, что визуализация, создание пластических образов как принцип поэтики – это «внутренняя форма», своеобразный «язык» художественного мира Лермонтова, с помощью которых он выразил наиболее болезненные проблемы современности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе рассмотрена проблема специфики пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова. Эпоха романтизма была отмечена особым интересом к проблеме взаимодействия искусств, синтез которых мыслился как идеал. Возможность воплощения этого идеала относили к далекому будущему. Одна из задач, поставленных перед писателем современностью, заключалась в том, чтобы это будущее приблизить, иными словами – касалась необходимости выработки в литературе таких методов и приемов презентации действительности, которые по степени воздействия на читателя способны были реализовать древнейший принцип: «живопись – молчащая поэзия, поэзия – заговорившая живопись». В работах Ф.Шиллера, П.Леру, В.Вакенродера, Л.Тика, Новалиса, В.Одоевского, В.Веневитинова, Н.Гоголя, А.Галича, И.Кронеберга, Н.Павлова, составивших основу романтической эстетики и оказавших значительное влияние на М.Ю.Лермонтова, ставились задачи определения основных способов реализации живописного, изобразительного элемента в литературе. Они касались, в первую очередь, понятия образа, и в частности – «чувственной», «предметной», «пластической» его составляющей. Комплексный анализ пластического образа в творчестве М.Ю.Лермонтова позволил сделать ряд важных для освещения поэтики и литературной позиции писателя выводов.

1. Проблема пластического образа тесно связана со многими другими, а именно: проблемами синтеза искусств, техники визуализации повествовательных конструкций, создания экфрасических, пространственных и временных моделей в произведении литературы. Поэтому целесообразно решать ее с привлечением методологий, предложенных в работах по изучению взаимовлияния художественных языков литературы и изобразительного искусства, об экфрасисе в литературе, пространственно-временной организации произведений, а также некоторых аспектов нарратологии.

В результате анализа существующих подходов к исследованию проблем пластической образности в диссертации были выработаны **теоретико-**

методологические основы ее изучения в творчестве М.Ю.Лермонтова и обобщены выработанные в рамках разных методологических практик критерии, в соответствии с которыми определенные художественные образы могут квалифицироваться как пластические. К ним относятся: 1) наличие пластической идеи; 2) активизация роли персонажа-наблюдателя, эксперименты с разными формами дистанцирования субъекта и объекта наблюдения; 3) появление такого важного «измерения» образа, как статичность; 4) прямая авторская отсылка к источнику описания – произведению изобразительного искусства; 5) внимание к деталям, эффект остранения (сосредоточенность на единичных, временных состояниях телесного мира); 6) наличие предметных сравнений, цвето-световая символика; 7) интерес писателей к проблеме невыразимого, и как следствие – стремление к наглядности, предметности, изобразительности.

2. В диссертации определен комплекс **причин и предпосылок** возникновения специфического отношения к проблеме пластической образности в литературе. К ним относятся:

– интерес писателей эпохи романтизма к вопросам взаимовлияния методов различных искусств – живописи, литературы, театра, к синтезу искусств;

– осознание важности созерцательной позиции человека по отношению к миру, истории, действительности;

– принятие шиллеровского принципа «неприсваивающего» зрения, в соответствии с которым писатель должен создавать «область видимости», не скованной никаким рассуждением или пояснением;

– признание особой пророческой, мифотворческой миссии искусства в целом и литературы в частности;

– выработка новых способов художественной изобразительности, подчеркивающих предметную, чувственную, пластическую составляющие образа, осуществляемая в рамках дискуссий о «границах живописи и поэзии» (Г.Лессинг); «живописности» описаний (теория *pittoresque* А.Виньи, В.Гюго, Ш.Сент-Бева, Ф.Шатобриана); новом символическом стиле (П.Леру, Ф. Шиллер, Ф. Шеллинг);

– поиск новых повествовательных форм, реализуемый в условиях смены литературных стилей;

– обозначенное в романтизме специфическое отношение к языку и художественной речи, способным отразить, запечатлеть зримый, чувственный эквивалент мысли.

3. М.Ю.Лермонтов стремится *представить зрительный образ драматической ситуации*, показать событие через четко сгруппированную сцену, «картину». Это позволяет говорить о специфике работы писателя: в основе его творческого процесса оказывается не сюжет, а прежде всего, пластический образ, который выступает организующим началом большинства повествовательных ситуаций. Зафиксированная в сознании читателя, «поставленная перед глазами» картина провоцирует читателя к размышлению, однако не навязывает точку зрения автора, не раскрывает интригу до конца.

Для представления в тексте своего рода «визуального кода» М.Ю.Лермонтов использует ряд **композиционных и повествовательных приемов**:

– введение «рамочной конструкции» (подразумевается а) прямое указание автора на то, что описываемые им реалии следует воспринимать как «картину»; б) появление особой внутренней точки зрения персонажа, сопоставимой с представлением о ракурсе в живописи и позволяющей читателю воспринимать образ только в этом, определенном ракурсе);

– «усложнение рамочной конструкции» (подразумевается интерес писателя к таким конструкциям, как «сон во сне», «картина в картине», «роман в романе», демонстрирующим умножение перспектив видения: герой, рассматривающий что-либо, в свою очередь оказывается объектом наблюдения – своего рода «изображением», в которое вглядывается кто-то еще);

– «снятие рамок» (данный прием может быть проиллюстрирован мотивом оживающего портрета, используемым М.Ю.Лермонтовым в отрывке «У графа В... был музыкальный вечер...», а также примерами толковательного экфрасиса – когда сюжеты картин становятся объектами догадок и домыслов героев);

– использование механизмов актуализации наблюдения и снятия наблюдения, благодаря которым мы можем говорить о типологии разнообразных

точек зрения на предмет. В произведениях М.Ю.Лермонтова можно выделить несколько типов видения, наиболее характерных для его героев: императивное (обосновывает обязательность активной созерцательной позиции персонажа, способного воспринимать историю в фрагментах); «непроясненное» («приближенное», означающее взгляд не вовне, «в мир», а внутрь себя – характерное для пограничных ситуаций сна, сумасшествия, творческого озарения); панорамное (совмещающее детализированную и всеохватывающую точки зрения); «абсолютное» видение (подразумевающее ситуацию провидения, осуществляемого посредством прямого божественного вмешательства).

4. В поэтической речи М.Ю.Лермонтов зачастую внимание, читателя акцентирует на возможности *«чувственного», «зримого» постижения идеи.*

Существование определенного смыслового «зазора» или «пространства» между означаемым и означающим отмечалось предшественниками и современниками писателя. Возможность чувственного созерцания форм мысли в литературе изучали Ф.Шеллинг, И.Кант, И.Гете, Ф.Шиллер, А.Галич, Н.Павлов, И.Кронеберг, В.Одоевский, обозначая ее таким образом: «интеллектуальное созерцание», «рисунок мысли», «очевидное виденье мира», «свободное постижение истины через виденье смысла», «романтическая пластика», «мысли, обращенные в предметы», «отелесившаяся идея», «пластика» или «фигура».

В соответствии с «требованиями», продиктованными эстетикой его времени, М.Ю.Лермонтов демонстрирует **свое отношение к идеям телесности, пластичности мысли и слова с помощью таких приемов:**

- подчеркивание материальности, «телесности» слова, осуществляемое прямым авторским указанием, как-то «Обретают образ эти звуки» («Звуки»);
- определение героя в буквальном смысле как «носителя слова», какой-то не могущей быть высказанной тайны;
- «материализация» слова как проявление фантастического в повествовании (Штос из отрывка «У графа В... был музыкальный вечер...»);

– использование имени героев в качестве определенной «проекции» по отношению к реальности (антропонимическое пространство «Маскарада»);

– игра словом, этимологизация, «визуализация» стихового слова.

5. В диссертации установлен ряд **детерминант** пластических образов, помогающих наиболее четко осветить их специфику и особенности. Такие образы

– заключают в себе «пластическую идею», то есть призваны «включать» в текст зримый «отпечаток» драматической ситуации;

– воспринимаются читателем как статичные, неподвижные и таким образом противопоставлены постоянно изменяющейся действительности;

– являются объектом наблюдения и таким образом выделены, обособлены в повествовании;

– неоднократно повторяются писателем на протяжении всего его творческого пути, функционально и семантически тождественны друг другу, способны моделировать определенный вертикальный срез прочтения лермонтовских произведений, поскольку являются эмблематическим воплощением определенных «невывказанных» историй, которые можно только реконструировать, опираясь на широкий контекстуальный анализ их реализаций в текстах писателя;

– соотносимы с аналогичными образами в изобразительном искусстве и ориентированы на средства изобразительности пластических искусств.

Один из критериев **типологии** пластических образов в творчестве М.Ю.Лермонтова – различие в формах иносказания, используемых при создании подчеркнуто предметных, чувственных, наглядных описаний. Проанализированы пластические образы, имеющие аллегорический и символический подтекст, то есть такие, в которых круг интерпретации обобщенной, абстрактной идеи либо четко определен автором, либо принципиально разомкнут. Отдельно выделена группа собственно экфрастических описаний, не содержащих в себе компонента иносказания и являющихся описанием произведений изобразительных искусств или эпизодов, представляемых автором «как картина», «зрелище».

Семантически пластические образы подразделяются на *ряд групп*, в зависимости от представляемых ими персонажей, явлений, событий, идей:

1) образы, представляющие тему отверженных, застигнутых повествователем в момент смятения и отчаяния героев (Акбулат из поэмы «Аул Бастунджи», Аул Джемат из поэмы «Хаджи Абрек», образы слепого мальчика, ундины, Максима Максимовича, матери убийцы, Насти, Мери из «Героя нашего времени», княжны Негуровой – из «Княгини Лиговской»);

2) образы паруса (челнока), дерева, дома, сада, всадника, обозначающие собой определенный идиллический топос в стихотворениях М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива», «Желанье», «1831-го июня 11 дня», «Отрывок. Присмотрев юной девы грудь», «Узник», «Родина», «Памяти А.И.Одоевского», «Как часто пестрою толпою окружен», «Пленный рыцарь»;

3) образы, являющиеся воплощением загадочного, необычного с точки зрения героя видения (сюда относятся описания призрачных картин в письмах М.Ю.Лермонтова, стихотворениях «Бой», «Воздушный корабль», в черновике поэмы «Мцыри», в отрывке «У графа В... Был музыкальный вечер...», а также в стихотворениях «1-е января», «Сон: Я видел сон», «Русская мелодия», «Портрет: Взгляни на этот лик», «Поэт: Когда Рафаэль вдохновенный» описания, «предмет которых необычен», таинственен);

4) образы, источником пластической идеи которых становятся произведения изобразительного искусства – картины, иллюстрации, скульптурные группы, или поведенческие линии, жесты, характеризующие современников М.Ю. Лермонтова. *Каноны композиции живописного портрета* нашли отражение в таких женских портретах М.Ю. Лермонтова:

- женщина на коленях в молитвенном экстазе (Ольга в «Вадиме»);
- женщина в танце (танец Ольги в «Вадиме», танец Тамары в «Демоне», изображение танца на рисунке 1837 года «Лезгинка»);
- красавица рядом со стариком или старухой, подчеркивающей тему «молодость-старость», «красота-безобразие» (в «Вадиме» это женщина с «розовой, фантастической головкой», которая прилегла на плечо старика», в отрывке «У графа В... был музыкальный вечер» рядом со стариком оказывается

тень, видение пленительной юной девушки; в ряде иллюстраций М.Ю.Лермонтова и жанровом рисунке «Сцена под окном» варьируется тот же мотив);

– выдержанный в духе сентиментализма портрет женщины, которая сидит задумчива, печально устремив куда-то взор («Сон: В полдневный жар в долине Дагестана»);

– героиню зачастую видим читающей или с книгой в руках (отрывок из «Странного человека» «Я видел юношу: он был верхом»; описания Мери в ее комнате с книгой в руках в «Герое нашего времени» и княжны Негуровой – в «Княгине Лиговской»).

Описания образов пластических искусств даны в стихотворениях Наполеоновского цикла, в «Вадиме» и «Княгине Лиговской». Описания светской маски «человека-зрелища», или денди, представлены в поэмах «Тамбовская казначейша», «Демон», романах «Герой нашего времени», «Княгиня Лиговская».

6. Основные **функции** введения М.Ю. Лермонтовым особых повествовательных моделей, призванных подчеркнуть наличие в тексте пластических образов, таковы:

1) пластические образы становятся «инструментом» особого эстетического воздействия на читателя, поскольку их неподвижность, статичность являет собой яркий контраст в отношении к изображаемой реальности – «текучей», «безобразной»;

2) семиотизация повествования, предполагающая, с одной стороны, выявление смысловой неопределенности описываемых событий или явлений, с другой же – акцентирование, «удвоение» смыслов, их символизацию;

3) **моделирование определенного над-сюжета в творчестве М.Ю.Лермонтова.** Пластические образы «отвергнутой девушки», «юноши и старика», «паруса» и «всадника» определяют развитие исторической и любовной тем, а также темы трагически воспринимаемых лермонтовским героем несовершенства мира, кратковременности человеческого существования.

7. Выявление и анализ пластических образов, а также приемов их презентации в текстах М.Ю.Лермонтова позволяют говорить об определенной **литературной позиции писателя**, который таким образом реализовал принципы

своего художественного мышления. Обращение М.Ю.Лермонтова к пластическим образам актуализировало в сознании современников М.Ю.Лермонтова ряд тем философского, мировоззренческого порядка.

Одна из важнейших проблем, затронутых М.Ю.Лермонтовым, касалась созерцательного типа отношения к действительности, когда мир расценивается как зрелище, а писатель или его герои принимают на себя роль наблюдателя. Такая позиция, прежде всего, выявляла признание глубины, многообразия, изменчивости мира и жизни, не могущих быть постигнутыми и описанными с одной точки зрения, утверждала возможность принципиально новой роли познающего мир героя, активность и внутренняя эволюция которого проявлялась в способности отстраниться от происходящего вокруг него, посмотреть на все со стороны.

Вторая проблема, с очевидностью раскрываемая в связи анализом пластических образов в литературе, касалась разработанной романтиками теории мыслимого ими как идеал глобального синтеза искусств. М.Ю.Лермонтов, как и В.Одоевский, чувствовал себя «художником такого искусства, которого еще не существует», такого, где не было бы подразделения вроде «время – область поэта, пространство – область живописца». В связи с этим писателем ставилась задача выработки общих для пластики, живописи и литературы средств выразительности.

Тяготение пластических образов к символизации действительности и истории обеспечивало максимально эффективное эстетическое воздействие на читателя благодаря возможности противопоставить идеи временности бытия и вне-временности, вечности искусства.

Акцентирование внимания читателя на чувственной, предметной, составляющей образа представляло собой одно из решений провозглашаемой писателями того времени проблемы «невыразимого». «Недоверие» к слову, к его возможности выразить полноту бытия способствовало утверждению принципа изображения бытия «средствами самого бытия» – иными словами через наглядный, конкретный, пластически достоверный образ.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Аверинцев С.С. Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелак», 2001. – С. 976-978.
3. Азизян И.А. Диалог искусств серебряного века. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 400 с.
4. Альфонсов В. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – М.-Л.: Советский писатель, 1966. – 243 с.
5. Альфонсов В.А. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В.Хлебников и живопись) // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. Отд., 1982. – 288 с. – С. 205-227.
6. Анненский И.Ф. Юмор Лермонтова // Анненский И.Ф. Книги отражений/ Изд. Подгот. Н.Т.Ашимбаева, И.И.Подольская, А.В.Федоров. М.: Наука, 1979 – 680 с. – С. 136-140.
7. Арутюнова Н.Д. Образ (опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М., 1988. – С.117-129.
8. Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю.Лермонтов. Ч.1. – М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1941. – С. 83-129.
9. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / Перевод Ал.В. Михайлова. – М.: Прогресс, 1976. – 557 с.
10. Байрон Д. Г. Сочинения. В 3-х томах. Т.1. Стихотворения. Поэмы. – М., «Худож. лит.», 1974. – 464 с.
11. Байрон Д. Мистерии / Пер. с англ. – Г. Шпет. Вступительная статья и коммент. П. Когана. – М.-Л.: Academia, 1933. – 413 с. – (Сокровища мировой литературы)
12. Барабаш Ю.Я. Вопросы эстетики и поэтики. – М.: Современник, 1977. – 400 с.

13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994. – 395 с.
14. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 507 с.
15. Белецкий А.И. В мастерской художника слова // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. Под общ. Ред. Н.К. Гудзия. – М.: Просвещение, 1964. – 479 с.
16. Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки. Изучение истории читателя) // Білецький О. Зібрання творів: У 5 тт. – Т.3. – К.: Видавництво «Наукова думка», 1966. – 654 с. – С. 255-274.
17. Белинский В.Г. Стихотворения М.Ю. Лермонтова // Белинский В.Г. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1954. – 252 с.
18. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
19. Белый А. Эмблематика смысла // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. Ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – С. 25-90.
20. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного: Пер. с англ./ Общ. Ред., вступ. статья и комментарии Б.В. Мееровского. – М.: Искусство, 1979. – 237с. – (История эстетики в памятниках и документах).
21. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
22. Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы под редакцией, со вступительной статьей и комментариями Н.Я. Берковского. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 336 с.
23. Бицилли П.М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // М.Ю.Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 825-840.
24. Бобров С.С. Игры важной Полигимнии, забавной Каллиопы и нежной Эраты. Часть третья Рассвета полночи. – СПб.: Тип. И. Глазунова, 1804. – 224 с.

25. Бобров С.С. Таврида или Мой летний день в Таврическом Херсонисе (лирико-эпическое песнопение, сочиненное Семеном Бобровым). – Николаев: Черноморск: Адмир. Типогр., 1798. – 278 с.
26. Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С.С.Аверинцев. – М.: «Наука», 1981 (Акад. Наук СССР. Институт мировой литературы им. Горького). – 368 с.
27. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: «Наука», 1977. – С. 259-283.
28. Булгарин Ф.В. «Герой нашего времени». Сочинение М.Лермонтова // М.Ю.Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 66-74.
29. Бухаркин П.Е. Старчество и смена писательского типа в русской литературе // Вестник СПб ун-та. Сер.2. История яз. и лит. – СПб., 1993. – Вып. 2 – С. 70-78.
30. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К.: «Путь к истине», 1991. – 408 с.
31. Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности / А.Синявский (авт. Предисловия). – М.: Независимая газета, 1999. – 272 с. – (Эссеистика).
32. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. – М., 1994. – 80 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6).
33. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. И расшир. – М.: Рос. Гос. Гуманит. Ун-т, 2002. – 686 с.
34. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 264 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
35. Ваняшова М.Г. Лермонтов и Рембрандт // Проблемы русской литературы. Вып. 2. Ярославль, 1968. – С. 269-287.
36. Вартанов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1982. – 288 с. – С. 5-31.

37. Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература, 1964, №3 – С. 46-56.
38. Вацуро В. «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература, 1965, №3 – С. 184-192.
39. Вацуро В. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» 2-е издание. – СПб.: «Наука», 2002. – 240 с.
40. Вацуро В.Э. Стихотворение Пушкина «Недоконченная картина»// Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. Вып. 3 (42) / Под. Ред. С.А. Фомичева, В. А. Рака, Е.О. Ларионовой – СПб.:Академический проект, 2002 – 445 с. – С. 389-399.
41. Вельтман А.Ф. Странник: [Роман] / Изд. подг. Ю.М. Акутин. – М.: Наука, 1977. – 343 с. – (Литературные памятники).
42. Веневитинов Д.В. Избранное. – М.: Худ. лит., 1956. – 260 с.
43. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подгот. И.Е. Бабанов. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. – 800 с.
44. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю.Лермонтов. Ч.1. – М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1941. – С. 517-629.
45. Виноградов И.И. Философский роман Лермонтова // Новый мир, 1964, № 10. С. 210-231.
46. Висковатов П.А. М.Ю.Лермонтов. Жизнь и творчество / П.А.Висковатый. – [Факсимильн. изд.] – М.: Книга, 1989. – 454 с.
47. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
48. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1984. – 320 с.
49. Вольперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. – Таллин: Фонд эстонского языка, 2005. – 320 с.
50. Вольперт Л. От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение I. Новая серия Тарту, 1994. – С. 67-85.
51. Врангель Н. Лермонтов-художник // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений. Под ред. Д. И. Абрамовича. Т.5. – СПб. 1913. С. 210-217.

52. Галанов Б.Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Советский писатель, 1974. – 343 с.
53. Галич А.И. Картина человека. Опыт наставительного чтения о предметах самопознания всех образовательных сословий. – СПб, 1834. – 308 с.
54. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / Рос. гум. ун-т, Институт высших гум. исследований. – М., 1999. – 289 с.
55. Гаспаров М.Л. Лермонтов и Ламартин. Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» // Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти акад. Н.И.Конрада. [Ред. акад. Б.Т. Гафуров] - М.: Наука, 1974. – 466 с. – С. 113-120.
56. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с. – С. 5-23
57. Герштейн Э. «Герой нашего времени» Лермонтова. – М.: Худ. лит., 1976. – 126 с.
58. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.-Л.: «Советский писатель», 1964. – 382 с.
59. Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. – Л.: «Художественная литература», 1940. – 224 с.
60. Гласе А. Лермонтов и Е.А. Сушкова. // Лермонтов М.Ю. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 80-121.
61. Глинка Ф. Опыты аллегорий и иносказательных описаний в стихах и прозе. – СПб.: Типогр. воен. Главн. штаба, 1826. – 206 с.
62. Гоголь Н.В. Статьи из сборника «Арабески» (1835) // Н.В.Гоголь Собрание сочинений. В 7 тт. / Под общ. ред. С.И.Машинского и М.Б.Храпченко. Комментарии Ю.Манна. – М.: Худ. лит., 1986. Т.3. Повести. – 294 с; Т. 6. Статьи. – 543 с.
63. Голованова Т.П. Автографы Лермонтова в альбомах А.М.Верещагиной // Лермонтов М.Ю. Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) Ред. кол.: М.П.Алексеев. – Л.: Наука, 1979. – 432 с. – С. 7-79.

64. Гольштейн В. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: проблема героизма // М.Ю.Лермонтов: pro et contra. Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 943-968.
65. Гонзага П. Музыка глаз / Вступ. Ст. С.Земцова «Пьетро Гонзага // Декоративное искусство СССР, 1970, № 12/157. – С. 27-36.
66. Грабович Г. Гоголь і міф України // Сучасність, 1994, № 9. С. 77-95; № 10. – С. 137-150.
67. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 144 с.
68. Григорьян К.Н. Живопись Лермонтова //М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. - Л., 1979. – С. 271-82.
69. Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» / К.Н. Григорьян. АН СССР. Ин-т лит. (Пушкинский дом). – Л.: Наука, 1975. – 347 с.
70. Григорьян К.Н. Лермонтов и романтизм. М.-Л.: Наука ЛО, 1964. – 300 с.
71. Гроссман Л.П. Лермонтов и Рембрандт // Ученые записки Московского гор. Пед. Ин-та, 1946, т.7. – С. 61-74.
72. Гроссман Л.П. Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. Т. 43-44. – С. 673-744.
73. Гуревич П.Ю. Пластификация в раннем творчестве Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Страшный кабан», «Гетьман») // Филологические науки. – М. 2001, № 4. – С. 23-31
74. Давидович М.Г. Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX в. // Русский романтизм. Сборник статей под ред. А.И.Белецкого. – Л.: Academia, 1927. – 152 с. – С. 88-115.
75. Дашкевич Н.П. Мотивы мировой поэзии в творчестве М.Ю. Лермонтова// Дашкевич Н.П. Статьи по новой русской литературе. П.: Типография императорской АН, 1914. – 688 с. – С.411-514.
76. Дебрецени П. «Герой нашего времени» и жанр лирической поэмы // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т.III. М.Ю.Лермонтов. Симпозиум, посвященный 175-летию со дня рождения / Под

- ред. Е. Эткинда. – Русская школа Норвического университета, Нортфилд, Вермонт, 1992. – С. 69-81.
77. Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках. [Пер. с фр. Вст. ст. и коммент. В. Прокофьева]. – М.: Издательство Акад. худож. СССР, 1960. – 282 с.
 78. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 276 с.
 79. Денисюк І.О. Способи оповіді в малій прозі Івана Франка // Денисюк І. Невичерпність атома / Зб. наукових праць / Львівський нац. ун-т. ім. І.Франка. – Львів, 2001. – 319 с. – (Франкознавчі студії: Вип. 2).
 80. Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет / Узд. Подг.: Л.Е. Полякова, М.А. Шерелевская. – М.: Наука, 1984. – 591 с. – (Литературные памятники / АН СССР).
 81. Дмитриев А.С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. – М.: Издательство МГУ, 1974. – 120 с.
 82. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
 83. Дурылин С.Н. Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы). – М., 1926.
 84. Дурылин С. Как работал Лермонтов. – М., 1934.
 85. Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. – М.: Учпедгиз, 1940. – 256 с.
 86. Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и живописи. – М.: Искусство, 1976. – 767 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
 87. Дюшен Э. Поэзия М.Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературам / Пер. с фр. В.А. М-ой и Б.В. Зевалина, под ред. П.П. Миндалева. – Казань: Издание книжн. Маз. М.А. Голубева, 1914. – 162 с.
 88. Евдокимова О.В. Живописание в структуре произведений Н.С.Лескова // Русская литература и изобразительное искусство ХVIII- нач. ХХ в. Сб. научн. трудов. – Л.: Наука, 1988. – 286 с. – С. 184-202.

89. Егоров Б.Ф. Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978, Вып. 5. – С. 11-21.
90. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. – М.: «Прогресс», 1960. – С. 305-318.
91. Ефимова З.С. Из истории русской романтической драмы. «Маскарад М.Ю.Лермонтова» // Русский романтизм. – Л.: Academia, 1927. – 151 с. – С. 26-50.
92. Жак Деррида в Москве. Пер. с фр. и англ./ Предисловие М.К. Рыклина. – М.: РИК «Культура», 1993. – 208 с.
93. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Пер. под ред. С. Зенкина. – М.: Издательство имени Сабашиных, 1998. Т.1. – 472 с.
94. Жижина А.Д. Лермонтов и его наставники // Научные докл. высш. школы. Филол. Науки, 1972, № 4. С. 21-30.
95. Жижина А.Д. Лермонтов и Лессинг (К вопросу о становлении эстетических взглядов Лермонтова) // Очерки по истории русской литературы / Под ред. проф. И.А.Ревякина. Ч.1. – М., 1967. – 152 с.
96. Жижина А.Д. О теоретических истоках поэмы «Демон» // Вопросы русской литературы. – М., 1968. – С. 117-131.
97. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 664 с.
98. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы: Избранные труды. – Л.: Наука, 1978. – 423 с.
99. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л.: Наука ЛО, 1982. – 558 с.
100. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / А.Г.Аствацатуров (предисловие и коммент.). – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
101. Журавлева А.И. Лермонтов и философская лирика 30-х гг. // Научн. докл. высш. школы. Филологические науки, 1964, № 3. – С. 3-14.
102. Журавлева А.И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь 1974, №5. С. 21-27.

103. Зарецкий В.А. Ритм и смысл в художественных текстах // Ученые записки Тартус. Ун-та. Вып.181. Труды по знаковым системам / Отв. ред. Ю.Лотман. – Тарту, 1965. – С. 64-75.
104. Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм: Монография. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004. – 405 с.
105. Заярная И.С. Типы и функции экфрасиса в стихотворениях С.И.Пономарева, посвященных духовным святыням Киева // Літературознавчі студії. Збірник наукових праць. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – С.118-123.
106. Заярная И.С. Интерсемиотическая поэтика барокко и авангарда как отражение риторической модели структурирования художественных текстов // Слово. Символ. Текст. Сб. научн. трудов, посвященный М. А. Карпенко. – К., 2006. – С. 306-308.
107. Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // Новое литературное обозрение, № 57, 2002. – С. 343-352.
108. Зотов С.Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос пед. ин-та, 2001. – 322 с.
109. Иванов Вяч. Лермонтов // М.Ю.Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 846-863.
110. Иванова Т.А. Лермонтов в Москве. – М.: Дет. лит, 1979. – 207 с.
111. Ильинский О. Религиозно-романтическая образность лирики Лермонтова // Записки Русской академической группы в США. Т. XXIII. (volume XXIII. Transaction of the association of Russian-american scholars in the U.S.A. New York, 1990. – С. 3-19.
112. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
113. Калачева С.В. Лермонтов и Брюллов // Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвященных памяти А.Н. Соколова [Ред. кол.: В.И.Кулешов и др.] – М.: Издательство МГУ, 1971. – 413 с. – С. 234-245.
114. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Искусство. – 110 с.

115. Киселева Л.Ф. Переход к мотивированному повествованию (М.Ю.Лермонтов) // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX-XX вв. / Ред. кол.: В.В. Кожин и др. – М.: Наука, 1974. – 388 с.
116. Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. – М.: Художественная литература, 1977. – 544 с.
117. Ковалевская Е.А. Акварели и рисунки Лермонтова из альбома А.М.Верещагиной // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 24-79.
118. Ковалевская Е.А. М.Ю. Лермонтов. Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведениям. – М.Л., Сов. худ., 1964. – 126 с.
119. Кожин В.В. Художественный образ и действительность // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер (Кн.1) / АН СССР. Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького; Редкол.: Г.Л. Абрамович и др. – М.: Наука, 1962. – 452 с. – С. 58-72.
120. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. Роды и жанры литературы / Ред. кол.: Г.Л. Абрамович и др. - М.: Издание АН СССР, 1964 – 486 с. – С.408-485.
121. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
122. Крутикова Н.Е. Н.В.Гоголь. Исследования и материалы / АН Украины. Ин-т лит. им. Тараса Шевченко. – К.: Наукова думка, 1992. – 312 с.
123. Кузнецова Л.С. Беседы об изобразительном искусстве и архитектуре. О языке архитектуры, скульптуры, живописи. – К.: Рад. Школа, 1989. – 320 с.
124. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (перв. пол.). Изд. 2-е. – М.: Издание Московского университета, 1977. – 350 с.
125. Кулишкина О.Н. «Исторические афоризмы» М.П.Погодина: вычисление единицы или предчувствие целого // Русская литература. СПб: «Наука», 2000, № 2. – С.167-176.

126. Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М.Ю.Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964. – М.: Наука, 1964. – 509 с. – С. 276-285.
127. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. – Рига: «Звайгзне», 1973. – 277 с.
128. Левый И. Значения формы и формы значений // Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. – М.: «Мир», 1972. – С. 88–107.
129. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львівське від. інст. літ. ім. Тараса Шевченка АН України, 1999. – 156 с. – (Франкознавча сер. Вип.2).
130. Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. / Редкол.: В.Вацуро, Н.Гей, Г.Єлизаветина. – М.: Художественная література, 1989. – 672 с. (Литературные мемуары).
131. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. Вступительная статья и примеч. И.Л.Андроникова. М., 1975.
132. Лермонтов М.Ю: Картины. Акварели. Рисунки. [Альбом репрод. /Сост. Е.А.Ковалевская]; Вступ. Ст. И. Андроникова. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 247 с.
133. Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А.Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с.
134. Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1953, - 640 с.
135. Либерман А. Лермонтов и Тютчев // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т.III. М.Ю. Лермонтов. Симпозиум, посвященный 175-летию со дня рождения / Под ред. Е. Эткинда. – Русская школа Норвического униерситета, Нортфилд, Вермонт, 1992. – С. 99-117.
136. Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. Отд., 1982. – 288 с.
137. Литература и живопись (Опыт изучения взаимодействия искусств. Учебное пособие по спецкурсу) / Под общей ред. проф. Р.В.Коминой. – Пермь: Пермский гос. ун-т, 1990. – 80 с.

138. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собрание текстов. Вступ. статья и общ. ред А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 638 с.
139. Лихачев Д.С. «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1982. – 288 с. – С. 93-112.
140. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8. – С. 74-87.
141. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Издание второе, исправленное и дополненное. – СПб: «Наука» Санкт-Петербургское отделение, 1991. – 372 с.
142. Література і образотворче мистецтво. – К.: Изд-во Киевского ун-та, 1971. – 130 с.
143. Логиновская Е.В. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». – М.: Худ. лит., 1977. – 118 с.
144. Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. – М.: Современник, 1985. – 288 с.
145. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – К.: Киевская академия евробизнеса, 1994. – 288 с.
146. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1982. – 288 с. – С. 31-66.
147. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства // Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с. – С. 265-279.
148. Лотман Ю.М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Уч. Зап. Тарт. Ун-та. Вып. 467. Труды по знаковым системам XI / Отв. ред. Ю.М. Лотман. – Тарту, 1979. – С. 98-119.
149. Лотман Ю.М. «Текст в тексте» // Лотман Ю. Избранные статьи в 3 тт. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С. 167-183.

150. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
151. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПб.: Искусство – СПб, 1994. – 399 с.
152. Лотман Ю.М. Точка зрения текста // Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с. – С. 320-335.
153. Лотман Ю.М., Минц З.Г. О стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус» // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 897. Лит. Процесс: внутренние законы и внешние воздействия. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1990. – С. 171-174.
154. Любович Н.А. «Мцыри» в идейной борьбе 30-40-х годов // Творчество М.Ю.Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964 / Сборник статей. Отв. ред. У.Р. Фохт. – М.: «Наука», 1964. – 512 с. – С. 106-132.
155. Любович Н.А. О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова // М.Ю.Лермонтов. Сборник статей и материалов / Редкол.: А.М. Докусов и др. – Ставрополь: Книжное издательство, 1960. – 320 с. – С.81-97.
156. Маймин Е.А. Искусство мыслит образами. – М.: Просвещение, 1977. – 144 с.
157. Маймин Е.А. О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975. – 239 с.
158. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры. – М.: Наука, 1976. – 190 с.
159. Максимов Д. Поэзия Лермонтова. – М.: «Наука», Л., 1964. – 265 с.
160. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М.: Сов. писатель, 1987. – 319 с.
161. Манн Ю.В. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова // Изв. АН СССР. Сер. Лит-ры и языка, 1977. Т. 36, № 1. С. 27-38.
162. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976. – 375 с.
163. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма: Учебное пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 447 с.
164. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. – М.: Искусство, 1969. – 304 с.

165. Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Изд. 2-е, доп. Л., «Просвещение», 1975. – 280 с.
166. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет: Пер. с исп. /Послесловие В. Столбова. – М.: Правда, 1986. – 480 с.
167. Маркович В.М. О лирико-символическом начале романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1981. Т.40. Вып. 4. – С. 291-302.
168. Маркович В.М. Русская литература 19 в. Лермонтов и русская проза 19 в. // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А.Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С.485-492.
169. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 тт. /Под общей редакцией А.А.Губера. Т.4: Первая пол. XIX в. /Под ред И.Л.Маца, Н.В. Яворской. – М.: «Искусство», 1967. – 622 с.
170. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. горького. 2-е изд., репринт. – М., 1995. – 407 с.
171. Мелихова Л.С., Невзглядова Е.В. Стиль Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С. 533-541.
172. Мережковский Д.С. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – 491 с.
173. Мироненко А.А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена. – Донецк. Изд. Донецкого ун-та, 1999. – 237 с.
174. Михайлов А.В. Глаз художника (художественное видение Гете) // Традиции в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – 260 с. – С. 148-163.
175. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. Отд., 1982. – 288 с. – С. 227-252.
176. Михальская Н.П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Традиции в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – 260 с. – С. 180-190.

177. Мур Т. Избранное: Пер. с англ./Состав., вступ. Статья и коммент. Л.Володарской. – М.: Худож. Лит., 1981. – 351 с.
178. Мурьянов М. Поэты предпочли быть непонятыми // Вопросы литературы. – 1991. – №7. – С.104-113.
179. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. Остен, Дикенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / И.М. Берштейн и др. (пер. с англ.). – М.: Независимая газета, 1998. – 510 с.
180. Набоков В.В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир 1988. – № 4. – С. 189-195 (Перевод С.Таска).
181. Найдич Э.Э. М.Лермонтов «Парус» // Поэтический строй русской лирики / Сб. статей Отв. ред. Г.М. Фридляндер. – Л.: Наука ЛО., 1973. – 351 с.
182. Найдич Э.Э., Роднянская И.Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А.Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С.130-137
183. Наливайко Д.С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – №5. – С. 10-18.
184. Нахов И.М. Традиции аллегоризма и «Картина» Кебета Фиванского // Традиции в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – 260 с. – С. 61-79.
185. Неврозов М. Живописные и философские образы из сочинений С. Боброва // Друг юности – 1810 – № 6. – С. 10-42.
186. Нейман Б.В. Портрет в творчестве Лермонтова // Учен. Зап. МГУ, 1948. – Вып.12. – Кн. 3. – С. 73-90.
187. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Т. Карлейл: Новалис. Литературный этюд. – СПб.: Евразия, 1995. – 240 с.
188. Одоевский В. Повести и рассказы / Вступ. Статья, сост. И примеч. А. Немзера. – М.: «Художественная литература», 1988. – 382 с.
189. Олейник В.Т. Лермонтов и Мильтон: “Демон” и “Потерянный рай”// Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Том 48, № 4, 1989. – С. 299-315.
190. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 587 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

191. Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер (Кн.1) / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Редкол.: Г.Л. Абрамович и др. – М.: Наука, 1962. – 452 с. – С. 72-115.
192. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства / В.В. Силонов (пер. с англ.). – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.
193. Папуша І. Між оповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 1999. – Вип. 5. – С. 67-71.
194. Пахомов Н.П. Это – Лермонтов! // Молодая гвардия – 1962 – № 6. – С. 304-307.
195. Пахомов Н.П. Живописное наследие Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С. 163-169.
196. Пахомов Н.П. Живописное наследие Лермонтова // Литературное наследство. Т.45-46. М.Ю.Лермонтов. Ч.II. – М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1948. – С. 55-253.
197. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. Издание второе, исправленное и дополненное – М.: Издательство «Индрик», 2003. – 640 с.
198. Печерин В.С. Замогильные записки. – М.: «Мир», 1932. – 190 с.
199. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – перв. четверть XIX в.) Очерки. – М.: «Наука», 1966. – 294 с.
200. Погодин М.П. Исторические афоризмы. – М.: Типогр. унив., 1836. – 324 с.
201. Подгаецкая И.Ю. “Свое” и “чужое” в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов – Тютчев // Смена литературных стилей. – М.: Наука, 1974. – С. 201-251.
202. Пульхритудова Е.М. «Демон» как философская поэма // Творчество М.Ю.Лермонтова. 150 лет со дня рождения 1814-1964 / Сборник статей. Отв. ред. У.Р.Фохт. – М.: «Наука», 1964. – 512 с. – С. 76-106.

203. Пульхритудова Е.М. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в. Лермонтов // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825). – М.: Наука, 1979. – 312 с. – С. 258-326.
204. Пульхритудова Е.М. Стилистика Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С. 530-533.
205. Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю.Лермонтов. Ч.I. – М.: Изд. Акад. наук СССР, 1941. – С. 389-425.
206. Пушкин А.С. Сочинения. В 3 тт. – М.: Худ. лит., 1986.
207. Реизов Б.Г. Виктор Гюго, Пьер Ленау и «символический стиль». // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1967, т.26, вып. 2 март-апрель, стр. 113-120.
208. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л.: Худ. Лит., 1958. – 568 с.
209. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука ЛО, 1974. – 299 с.
210. Родзевич С.И. Лермонтов, как романист / С предисловием профессора А.М.Лободы. – Киев: Издательство книгопродавца Н.Я.Оглоблина, 1914. – 235 с.
211. Родзевич С.И. Шлях Лермонтова до прози // Літературна критика, 1939, № 10. С. 23-40.
212. Роднянская И.Б. Демон ускользающий // М.Ю. Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 766-792.
213. Роднянская И.Б. Символ // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С. 503-505.
214. Роднянская И.Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий// Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелак», 2001. С. 669-674.
215. Розанов В.В. Вечно печальная дуэль // М.Ю. Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 314-330.

216. Розанов В.В. Концы и начала, «божественное» и «демоническое», Боги и демоны: По поводу главного сюжета Лермонтова // Мир искусства, 1902. Т.8. – С.122-137.
217. Розанов И.Н. Отзвуки Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. – М.; Петроград: Изд. Т-ва «В.В.Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – 384. – С. 237-289.
218. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция.СПб.: Академический проект, 2003. – 358 с. – (Современная западная русистика).
219. Русская литература и зарубежное искусство: Сб. иссл. и матер. / АН СССР. Институт русской литературы. Пушкинский дом. Отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука ЛО, 1986. – 391 с.
220. Русская литература и изобразительное искусство XVIII – нач.XIX вв.: Сб. научн. Трудов / АН СССР. Ин-т лит. Пушкинский дом. Ред. Ю.К. Герасимов. – Л.: Наука ЛО, 1988. – 287 с.
221. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 тт. Т. 2 /Вступит. статья З.А.Каменского. – М.: Искусство, 1974. – 647 с.
222. Сакулин П.Н. Князь В.Ф. Одоевский. Из истории русского идеализма. – М.: Изд. М.и С. Сабашниковых, 1913. – Т.1. – 617 с.; Т.2 – 477 с.
223. Сандомирская В.Б. Альбом с рисунками Лермонтова // М.Ю.Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – С. 122-138.
224. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение (живопись-фотография-слово) // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1982. – 288 с. – С. 66-93).
225. Сенчина Л.Г., Гиршман М.М. Лирический сюжет стихотворения Лермонтова “Парус” // Сюжетосложение в русской литературе. Сб. статей. Даугавпилс. пед. ин-т. / редкол.: Л.М. Цилевич и др. – Даугавпилс: Даугавпилс. ГПИ, 1980. – С. 114-121.
226. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.

227. Сиротина В.А. «Речевая инерция» и образность худ. текста // Вісник Київського ун-ту. Сер. Літ-во. Мовознавство. – Вип. 16. – К., 1974. – С.82-89.
228. Слухай (Молотаева) Н.В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М.Ю. Лермонтов, Т. Шевченко. – К., 1995. – 486 с.
229. Соколов А.Н. М.Ю. Лермонтов. Изд. 2-е, исправл.– М.: Изд. МГУ, 1957. – 91 с.
230. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой пол. XIX в. – М., 1955.
231. Соколов А.Н. Художественный образ в лирике Лермонтова // Творчество Лермонтова. 150 лет со дня рождения: 1844-1964. – Л.: «Наука», 1964. – С. 172-201.
232. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 308 с.
233. Соловьев Вл. С. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 330-348.
234. Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888.
235. Тмарченко Н.Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. – М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 2006. – 208 с.
236. Тмарченко Н.Д. Точка зрения // Литературная энциклопедия терминов и понятий// Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПҚ «Интелак», 2001. С. 1078-1079
237. Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства / Редкол.: Б.А. Шайкевич и др.. – Киев-Одесса: «Вища школа», 1973. – 171 с.
238. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
239. Толмачев В.М. Точка зрения // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1999. – 319 с. – С. 143-146.
240. Томашевский Б.В. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю.Лермонтов. Ч.I. – М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1941 – С. 469-516.

241. Томашевский Б.В. Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Стих и язык. – М., 1959.
242. Томсон Г. Четыре времени года. Поэма. – М.: Типогр. Пономарева, 1812. – 408 с.
243. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс». – «Культура», 1995 – 624 с.
244. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Сб. статей / АН СССР, Ин-т Славяноведения и балканистики [Отв. ред. Т.В. Цивьян]. – М.: Наука, 1983. – 302 с.
245. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX в. Очерки. – М.: «Искусство», 1981 – 550 с.
246. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
247. Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В.И. Новикова, сост. О.И.Новиковой. – М.: Высш. Шк., 1993. – 319 с. – (Классика литературной науки).
248. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1989. – 191 с.
249. Удодов Б.Т. Творческий процесс М.Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с. – С. 565-568.
250. Усок И.Е. Время в лирике М.Ю. Лермонтова // Искусство слова. Сб. статей к 80-летию чл.-кор. АН СССР Д.Д. Благого / Ред. К.В. Пигарев – М.: Наука, 1973. – 420 с. – С. 151-160.
251. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки культуры», 1995. – 360 с. – С.9-221.
252. Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. – Л.: Худ. лит., 1967. – 363 с.
253. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.

254. Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. – М.; Петроград: Изд. Т-ва «В.В.Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – 384. – С.196-236.
255. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи. В 2 тт. Т.1 / Сост. С. Лейбович. Пер. с фр. под ред. А.Андрес. Вступ. Статья Д.Затонкого. – М.: Художественная литература, 1984. – 519 с.
256. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. У водораздела мысли. В 2 тт. Т.2. – М.: Изд. «Правда», 1990. – 448 с. – (Из истории отечественной философской мысли).
257. Фохт У.Р. «Демон» Лермонтова как явление стиля // М.Ю. Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. – С. 506-531.
258. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. – М.: Наука, 1975. – 160 с.
259. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с. – С. 32-42.
260. Франк-Каменецкий И.Г.. Женщина-город в библейской эсхатологии // Сборник, посвященный С.Ф.Ольденбургу — Л., 1934 — С.535-549.
261. Франко І. Із секретів поетичної творчості. [Вступ. стаття: Є.А. Адельгейм (3-62)] – К.: Радянський письменник, 1969. – 191 с.
262. Французская романтическая повесть: Пер. с фр./Сост. Н.Жирмунский; Вступ. Ст. Л. Гинзбург. – Л.: Худож. Лит., 1982. – 496 с.
263. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / Отв. ред. Е.М. Мелетинский. Сост. Н. Брагинская. – М.: Наука, 1978. – 605 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
264. Хализев В.Е. О пластичности словесных образов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология, 1990, № 2 – С. 14–22.
265. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с. – С.23-32.

266. Хохлова Н.А. А.Н. Муравьев – литератор / РАН. Инст. Рус. Лит. (Пушкинский Дом). – СПб.: Дмитрий Буланов, 2001. – 345 с.
267. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. 2-е изд., доп. – М.: Худ. лит., 1986. – 439 с.
268. Храпченко М.Б. Познание литературы и искусства: Теория. Пути современного развития / АН СССР. – М.: Наука, 1987. – 575 с.
269. Хренов Н.А. «Человек играющий» в русской культуре. – Спб.: Алейтейя, 2005. – 605 с.
270. Цилевич Л.М. Сюжетность как литературоведческая категория // Сюжет и худ. сист. Межвузовский сборник научных трудов / Мин-во высш. и среднего спец. образов. Латвийской ССР. – Даугавпилс: Даугавп. пед. ин-т, 1983. – 156 с.
271. Чудаков А.П. Предметный мир // Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 292 с.
272. Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Н.В. Гоголь: История и современность: К 175-летию со дня рождения / Сост. В.В.Кожин, Е.И.Осетров, П.Г.Паламарчук, - М.: Сов.Рос., 1985. – 496 с.
273. Шагалов А.Ш. Тема Наполеона в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вопросы русской литературы. – М., 1970. – С. 194-218.
274. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. – Вып.7. – Новосибирск, 2004. – С.217-226.
275. Шеллинг Ф. Философия искусства. [Пер. и вступ. Статья П.С. Попова] – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
276. Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 тт. Т.6. Статьи по эстетике. [Пер. с нем. И общ. Ред. Н.Н. Вильмонта]. – М.: Гослитиздат, 1957.
277. Шкловский В. «Мы видим мир монтажно» // Вопросы литературы, 2001, №1.
278. Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. – М.: Сов. Писатель, 1985. – 460 с.
279. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 384 с.
280. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 тт. / Сост., пер. с нем., вступ. Статья Ю.Н. Попова. – М.: искусство, 1983. – Т.1. – 479 с.; Т.2 – 447 с.

281. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
282. Шмид В. Нарративность и событийность // Современные методы анализа художественного произведения. Материалы науч. семинара, 2-4 мая 2003 г. Гродно. – Гродно: ГрГУ, 2003. – 261 с.
283. Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвященных памяти А.Н. Соколова [Ред. кол.: В.И. Кулешов и др.] – М.: Издательство МГУ, 1971. – 413 с. – С. 159-170.
284. Шувалов С.В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы. Под редакцией Н.Л. Бродского. В.Я. Кирпотина, Е.Н. Михайловой, А.Н.Толстого. – М., ОГИЗ Гос. Изд. Худ. Лит., 1941. – С. 251-310.
285. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 248 с.
286. Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю.Лермонтов. Ч.I. – М.: Изд. Акад. Наук СССР, 1941. – С. 3-82.
287. Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987.
288. Эйхенбаум Б. Лермонтов как историко-литературная проблема // М.Ю. Лермонтов: pro et contra Сост. В.М.Маркович, Г.Е. Потапова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. С. 475-506.
289. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с.
290. Эткинд Е. Разговор о стихах. – М.: «Дет. лит», 1970. – 240 с.
291. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 448 с.
292. Эткинд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука ЛО, 1974. – 299 с. – С. 104-121.

293. Юнговы ночи в стихах, изд. Сергеем Глинкою. Ч. 1-2. Изд. третье. – М.: Типогр. унив., 1820. – Ч.1. – 96 с.; Ч.2. – 174 с.
294. Юнг-Штилинг И.Г. Тоска по Отчизне. Т.1-5. – М.: Типогр. унив., 1817-1818. Ч.1. – 358 с.; Ч.2. – 387 с.; Ч.3 – 379; Ч.4 – 360 с.; Ч.5 – 312 с.
295. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках. // Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. – М.: «Мир», 1972. С. 82–87.
296. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 462 с.
297. Ямпольский М. Демон и лабиринт: Диаграммы, деформации, мимесис. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – Вып. 7. – 336 с.
298. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: «Ad Marginen», 2000. – 288 с.
299. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.