

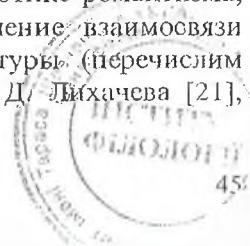
Е.Н. ХАРИТОНЕНКО
(Киев)

ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ПОВЕСТВОВАНИЯ: ПОЭТИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Экфрасис – это художественная форма и понятие риторики, активно возрождаемое в литературоведении. Мы будем опираться на определение С. Аверинцева, предполагающее достаточно широкое истолкование экфрасиса как любого «пластически-объективирующего описания» [1, 31]. Одними из первых работ (на русском языке), посвященных анализу его в литературе, могут считаться статьи Н.В. Брагинской «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» и «Генезис “Картин” Филострата старшего» [6]. Сильнейшим толчком к «воскрешению» темы стал выход в свет сборника трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» под редакцией Леонида Геллера [49]. Единственной на сегодняшний день монографией, целиком посвященной этой проблеме, является книга Марии Рубинс «Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европеизмская традиция» [35].

Прерывность традиции обращения к экфрасису, его «историческая необязательность» [49, 17], указывают на особую значимость тех моментов, когда это стремление – вербально отразить визуальное впечатление – 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 [39]), углублением в стиль художника, демонстрацией механизма художественного мышления [12], обращение к экфрастическим моделям повествования явление более чем закономерное.

До недавнего времени проблемы художественного видения в литературном произведении и, в частности, в поэтике романтизма, решались в рамках нескольких подходов: изучение взаимосвязи искусств или типологии художественной культуры. (Перечислим лишь некоторые работы – Н. Дмитриевой [14], Д. Дыхачева [21],



Ю. Лотмана [22], К. Пигарева [32], В. Турчина [39]), исследования в области пространственно-временной организации текста (наиболее яркой иллюстрацией тут будет статья Ю. Лотмана «Художественное пространство Гоголя» [24]), анализ повествовательных моделей, в пределах которого актуализировались проблемы фокализации, перспективы, «точки зрения» (Ю. Лотман [25], Б. Успенский [40]).

Изучение экфрасиса позволяет объединить все эти аспекты исследования, поскольку призвано решать два ключевых вопроса: *что* описывается и *как* описывается. Способность «эффективно организовывать разные уровни текста» составляет его специфику [49]. Экфрастическая установка нацелена на решение вопросов взаимоотношения и «взаимопереводимости» искусств. Она также, «занимая промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста» [43, 220]. Благодаря своей основной функции (приостановка действия) и такой особенности, как автономия по отношению к окружающему тексту, она открывает новые перспективы исследования на уровне нарратологии. В последнем случае подразумевается сопоставление текстовых элементов с макротекстом. Роберт Ходель пишет: «...экфрасис резко усиливает конкуренцию между атомизацией текстовых единиц и их интеграцией в целостный смысл текста. Связность произведения основывается не столько на линейном накоплении значения, сколько на «пространственных» отношениях элементов текста. Причинно-временная нить разбивается и дополняется по принципу скачкообразного сопоставления отдаленных смысловых единиц» [49, 23-24]. Речь, по сути, идет об анализе «текста в тексте», «вертикального среза текста», «пространства книги» [16, 1, 279].

Предмет нашего исследования в данной статье – это экфрасис как (анти)нарративный прием (С.Франк), основная функция которого – дополнить нарратив или противопоставить его чему-нибудь. Мы не будем затрагивать случаи «чистого» описания произведений искусства в текстах Лермонтова, а обратим основное внимание на те моменты, когда экфрасис, «вступая в конфликт» с повествованием, «пытается как бы превратить слушателей в зрителей» [1, 96].

Цель данной работы – выявление и анализ экфрастических моделей повествования в произведениях М.Ю. Лермонтова с учетом их функций и ориентированности на романтический контекст.

1. «Рамки» и «снятие рамок» как приемы введения экфрастических описаний в произведениях М.Ю. Лермонтова

В одной из немногих положительных рецензий на «Героя нашего времени», увидевших свет сразу после выхода романа, критик – речь идет о Ф. Булгарине – предложил любопытное сопоставление (для нас важен психологический аспект восприятия текста художественного произведения как картины): «Четвертая картина (“Княгиня Лиговская”) 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» [27, 71].

Важно отметить, что «событие» 1834 года – а именно тогда картина Брюллова была привезена в Россию – двумя годами позже находит отклик у Лермонтова в «Княгине Лиговской» («“Последний день Помпеи” едет в Петербург» [18, 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.

Гоголь, художественное зрение которого «воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств» [22, 259], часто, и ярчайший образец – финал «Ревизора», описываемые им сцены изображал как картины. В «Арабесках» он предпринял попытку отыскать причины сенсационного успеха работы К. Брюллова. 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 обихе группы* и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою. [...] Ту *мысль*, которая выделась нам в такой отдаленной

перспективе, Брюллов вдруг *поставил перед самыми нашими глазами*» [10, VI, 110].

«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» и влияние их, в свою очередь, на поэзию Ю. Лотман назвал доминирующим, главенствующим стилем эпохи. Общность живописи и театра проявлялась, прежде всего, в отчетливом членении спектакля «на отдельные синхронно организованные неподвижные “срезы”, каждый из которых заключен в сценическом обрамлении, как картина в раме, и внутри себя организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне» [22, 200].

Лермонтов хорошо знал примеры театральные действия, где нарушалась нормальная логика воспроизведения действия, 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 страшные **китайские тени...**» [18, IV, 194]). «Теневые картины», или «китайские тени», были популярны в Европе, и Лессинг, Гете, Шиллер не пропускали представлений таких театров. Марионетки показывались на освещенном экране, причем была видна только их тень. Театр и сцена уподоблялись 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. [...] “Живые картины” – спектакли, действие которых составляло композиционное расположение неподвижных актеров в сценическом кадре. Движение здесь изображалось, как в живописи, динамическими позами неподвижных фигур. Привычный созерцатель картины не удивляется тому, что ее неподвижное полотно обозначает динамические сцены. Он восстанавливает движение в своем сознании. Глядя на картину Брюллова “Последний день

Помпей”, он не задал вопроса: “Почему все герои остановились?”» [22, 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 1800 году. Он пытался «убедить» поэтов 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»* [11, 33]. Гонзага говорит об ошибках и просчетах в оформлении декораций. Для нас эти рассуждения интересны тем, что приведены примеры нелепых картин, где люди больше стен и судов, например, картин с застывшими в движениях изображениями: *«...мы видим кабинеты, превышающие по размерам городскую площадь, современные здания в античном сюжете, дворцы и флоты, где люди больше стен и судов»*. Подобные декорации не 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 были восприняты Лермонтовым в полной мере. В ряде случаев для писателя очень важно подчеркнуть *«картинность»* происходящего. Прямо или косвенно он вводит представление о «рамках», «границе»: *«Будь терпелив, читатель мой! Кто б ни был ты: внук Евы или Адама, Разумник ли, шалун ли молодой, — Картина будет; это — только рама!»* («Сашка») [18, II, 375]; *«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...») [18, IV, 66]; *«Я знал: вы с ним враги — и услужить вам рад. Вы драться станете — я два шага назад, И буду зрителем картины»* («Маскарад») [18, 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») [18, IV, 274]; «...на ней [глухой стене] изображался завядшими красками торжественный въезд Петра I в Москву после Полтавы: эту картину можно бы назвать рисованной программой» («Вадим») [18, IV, 152]; «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») [18, IV, 153]; «...больше всех кричали и коверкались пицце... озаренные трепетным, багровым отблеском огня. Они составляли *первый план картины*; за ними все было мрачнее и неопределеннее, люди двигались как резкие, грубые гени; – 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») [18, IV, 198].

На необычность некоторых из приведенных примеров обратил внимание еще В. Виноградов. В работе о стиле прозы Лермонтова [19] ученый отмечал способность писателя смотреть на изображаемые события глазами художника и представлять их в виде картин. «Погоно за картинностью», как один из признаков преломления в лермонтовском творчестве теории «*pittoresque*» и «рембрандтовского освещения», анализировали С.И. Родзевич [34], Б. Эйхенбаум [47, 252-253], К Григорьян [13]. 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», «Герое нашего времени» (цитаты приведены выше) мы сталкиваемся с той же попыткой автора «сгруппировать» и «оградить» действующих лиц условными рамками, цивилизовать действие, замедлить повествование и тем самым пресечь автоматизм восприятия.

Отдельного внимания и анализа заслуживает эпизод из «Тамбовской казначейши». Фактически здесь мы видим тот же прием «самоустранения» автора и попытку представить изображае-

мое как «сцену», «картину». Однако Лермонтов в данном случае не только превращает читателя в зрителя, но и берет ее «ограничить» его свободу, навязывая точку зрения повествователя, его положение в пространстве.

«Теперь кружок понтеров праздных
Вообразить прошу я вас,
Цвета их лиц разнообразных,
Блестянье 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» [18, II, 41].

Подчеркиваем: читатель-зритель, сознанию которого данная 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.

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 лишней, ни деталей. [...] Такие мелочи не рассеивают моего внимания. *А моя кисть не должна видеть больше и лучше, чем я*» [28, 21].

Наличие «рамок», на котором Лермонтов нашел нужным сфокусировать внимание читателя, а также особый угол зрения, предложенный ему, вынужденная приостановка действия как способы художественного моделирования действительности нужны были для того, чтобы подчеркнуть принципиальную удаленность позиции наблюдателя по отношению описываемым событиям. Писатель как бы за руку выводит доверчивого читателя за пределы собственного текста и позволяет оценить все разом, вдруг и, что важно, в момент подчеркнутой статичности.

Необходимо отметить в этой связи, что линия противопоставления «я» и «они» (это видно из вышеприведенных цитат) не всегда укладывается в характерный для писателя мотив противопоставления поэта толпе и также не всегда связана с трудностями композиционного построения. Значение внешней точки зрения как

композиционного приема следует из того обстоятельства, что она лежит в основе известного явления, получившего в свое время название «остранения» [45]. А это вопрос не только композиции. «Можно сказать, что необходимость как-то отмечать границы между специальным знаковым миром и миром повседневным – ощущается психологически. [...] Рамки организуют изображение, «придают ему семногический характер» [40, 175].

Гносеологическая проблема различения «Я» и «Не-Я», выдвигнутая в немецкой философии Кантом и Фихте и воспринятая романтиками, предполагала активную роль познающего мир субъекта по отношению к действительности. В «Учениках в Саисе» Новалис говорит о Золотом веке, о том, что когда-то человек еще не умел отделять себя от внешнего мира и всех своих чувств от себя самого. Эта всеобщая связанность, нерасчлененность – благо Золотого века. Однако драма заключается в том, что человек «выделился» из мира «текучего и безобразного», и теперь вынужден на все явления распространять свое «я». На все, что предпринимает человек, он должен направлять свое внимание или свое «Я» [30].

Таким образом, мы можем предположить: предлагая читателю метод «показа» вместо описания и простого «рассказа», Лермонтов решал не только проблемы, касающиеся техники повествования (хотя этот момент нельзя не учитывать), но и вопросы мировоззренческого, философского планов, так или иначе актуализированные в сознании человека эпохи романтизма. Познание 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.

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

«Сон» («В полдневный жар в Долине Дагестана...»), стихотворение, в лермонтовской энциклопедии названное «феноменом русской поэзии», проанализировано Б. Эйхенбаумом (в статье «Литературная позиция Лермонтова» он назвал такое построение

«зеркальным» [48]), В. Соловьевым (сон в кубе: «Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился ему его сна, – сновидение в кубе» [27, 339]). В «Предисловии» к «Герою нашего времени» В. Набоков также немало уделит внимания стихотворению «Сон», композицию которого считал аналогичной композиции «Героя нашего времени», – «матрешка» [29].

Попытаемся показать, что столь же органично Лермонтов выстраивает такие «матрешки», как «картина в картине», «роман в романе».

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.

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 моею, Душа которых менее жила, Чем обещает вид сего чела» [18, 1, 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 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» [18, 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 «Гамбовской 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». Испуг героини, случайно выглянувшей на улицу и заметившей: «...какой позор и срам! Напротив у окна трактира, Сидит мужчина без мушкетера», постепенно сменяется любопытством. Искусный же оболъститель продолжает вести наблюдение: «Два дня окно не отворялось. Он терпелив. На третий день На стеклах снова показалась Ее пленительная тень» [18, II, 28-29].

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 («Его цель – сделаться героем романа» [18, IV, 64]; «Завязка есть! – закричал я в восхищении, – об развязке этой комедии мы похлопочем»; «В ее воображении вы сделались героем романа в новом вкусе...» [18, 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...» [18,

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”?...» [18, IV, 99]; «Жизнь не роман!» [18, III, 317]; «В ту пору жизнь каждого была роман» [18, IV, 182]).

Любое усложнение, удвоение репрезентации материала в тексте, опираясь на Ю.М. Лотмана, утверждает М. Ямпольский [51], усиливает ощущение факта присутствия кода, игра с которым обнаруживает, с одной стороны, выявление смысловой неопределенности, с другой же, декларирует акцентирование смыслов, их символизацию.

Лермонтов демонстрирует разнообразные принципы техники видения в своих произведениях, объяснить которые проще через аналогии с другими видами искусства. Вышеприведенные примеры тому свидетельство. И если описание, начинающееся фразой: «Действующие лица находились вот в каком положении» можно назвать фотографичным или присущим изобразительному искусству, то прием «сна во сне» или «картины в картине» больше напоминает монтажность кино. Скорее всего, в последнем случае писателя увлекала эффектность подобного, «усложненного», способа показа действительности («...XIX век есть век эффектов» – писал Гоголь в «Арабесках» [10, VI, 7]). К тому же наверняка его не могла оставить равнодушным философская подоплека мотива сна как приема усложненного видения, демонстрируемая, к примеру, Новалисом: «Мы близки к пробуждению, когда нам снится, что мы видим сны» [30, 139].

Прием «снятия рамок» может быть проиллюстрирован двумя примерами. Первый из них – это распространенный у романтиков мотив оживающего портрета (у Лермонтова он представлен в незаконченном отрывке «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, выдергнул из рам...» [10].

Второй прием – и он будет предметом нашего пристального внимания – касается тех ситуаций, когда изображение, произведение изобразительного искусства, становятся объектами догадок и рассуждений. 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 рамку» [40, 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 инока 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» [18, I, 288].

В данном случае перед нами «приоткрыта дверь» творческой лаборатории писателя: один «иконичный» знак и четыре возможных, связанных с ним истории. Собственно, так и работал Лермонтов, в определении Фишера, «скупой рыцарь образов и речений» и «безумный расточитель сюжетов» [41].

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» [18, IV, 299]. 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 интересует. 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.

К. Григорьян [13] 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. Однако сейчас акцентируем внимание на следующем аспекте: писателя-художника Лермонтова глубоко волновала проблема взаимозаменяемости, «взаимопереводимости» визуального и вербального дискурсов.

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 кивжалом», «Испанец с фонарем и католический монах». Графические работы «Конный казак, берущий препятствие», «Черкес, стреляю-

ций на ходу», «Всадники, спускающиеся с кругого склона к воде» это автоиллюстрации к произведениям кавказского цикла. «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» [36, 26].

В данном случае лермонтовский вектор взаимосвязи живописи и литературы вполне соотносим с общими эстетическими предпочтениями эпохи:

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: «Князь, сказав: “Ляжем зде костями, мертвые бо срама не имут”, обнажает меч свой: вот минута для живописца!».

Вырабатываются новые принципы иллюстрирования книг. В кружке Оленина, мастера *«рисовать мысли»* (так его охарактеризовал 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 проникание читателя. Сие-то значение под рукою молодого художника... образовалось и в лицах беседует с разумом читателя...» [36, 59].

Прием «снятия рамок», демонстрируемый Лермонтовым, предполагает создание зримого образа драматической ситуации, или, скажем так, визуального эквивалента идеи. Это, с одной стороны, в определенной степени освобождает автора от навязывания читателю дополнительных смыслов, своей трактовки показываемых событий и помогает воспроизвести образы бытия «средствами са-

мого бытия». С другой стороны, демонстрирует условную природу любого знака, всегда открытого для этого самого «связывания».

Кроме того, Лермонтов обнажает перед читателем сам механизм творческого процесса писателя. И в основе этого процесса оказывается не сюжет, а прежде всего, «пластическая идея», символический образ, на который разнообразные истории могут быть «нанизаны» по прихоти автора.

Последний момент особенно актуален для исследования поэтики Лермонтова. Он заслуживает отдельного анализа и в рамках данной статьи может быть рассмотрен пунктирно. Стиль работы Лермонтова отличается способностью писателя «подключать» разнообразные сюжеты к одним и тем же, повторяющимся и даже «навязчивым» образам (Фишер [41], Эйхенбаум [47]), результатом чего во многих случаях является «содержательный» конфликт, «отсутствие конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму» (Б.Эйхенбаум [47, 20]), «намеренная невнятность» (И. Роднянская [27]), «противоречивость мотивировок» (С. Ломинадзе [22]). И. Роднянская в своей статье «Демон ускользающий», уделив чрезвычайно много внимания этому аспекту, пришла к выводу: «чтобы объяснить “Демона”, нужно его “ликвидировать”» [27, 769]: любая попытка дать интерпретацию поэмы, свободную от противоречий, приводит к отказу от аутентичности текста. Мы сталкиваемся, таким образом, с феноменом, который Ж. Деррида определил как «*смысловая неразрешимость*» [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 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» [19].

Шиллер мыслил пути нравственного возрождения человечества через восстановление синтеза духовного и чувственного. Писатель должен «формой уничтожить содержание» [44, 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.

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

Прием «введения наблюдателя» и его роль в повествовании

Анализ позиции наблюдателя в творчестве Лермонтова проводился в рамках исследования техники повествования (Б.Эйхенбаум [48], В. Виноградов [19], сюда же можно отнести наблюдения В. Набокова [29]), исследования особенностей пространственно-временной организации его произведений (С. Ломинадзе [22], Л. Сенчина, М. Гиршман [38], Ю. Лотман, З. Минц [26]), а также в плане мировоззренческом, с учетом литературного и культурного контекстов (У. Фохт [27], П. Бицилли [27], И. Анпенский [2]).

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 созерцания. 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.

Роль свидетеля, безучастного, отстраненного, всегда подчеркивается в текстах Лермонтова (частично этот вопрос уже освещался нами в статье «Пластический образ как структурный компонент романа М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”» [42]). Не суть важно, кто это или что – светила, «целый мир», случайный прохожий, зданья, сокол, или даже сам герой, пытающийся посмотреть на себя со стороны.

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», однако в поэме два раза подчеркивается: есть старик и есть окно, которого он не видит).

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 возмущил молчанье» и «В то время сторож полуночный, Один вокруг стены крутой, Свершая тихо путь урочный бродил с чугунною доской... И сквозь окрестное молчанье ему казалось, слышал он Двух уст согласное лобзанье, минутный крик и слабый стои...» [18, II, 71]. Кроме того, «Тамара плачет – путник слышит». С какой-то же целью этот путник введен в повествование.

В эпоху романтизма «субъект все в меньшей степени понимается как “человек мыслящий” и в большей степени как “человек наблюдающий”» [50, 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» [21, 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 [21, 274].

Романтики также проявляли чрезвычайный интерес к точке зрения познающего мир героя. Новалис, к примеру, часто говорит уже о наблюдении, созерцании как об особом механизме творчества. Для него искусство создается чуть ли не само собою, а художник не

более чем *свидетель*. Поэт должен оставаться только *зрителем*, читающим написанное ему и для него силой свыше.

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* оного, 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» [37, 172].

Стоит только обратить внимание на некоторые традиции названия книг (по большей части это учебная литература), чтобы понять, насколько стремление к «беспреданному зрелищу человеческого духа» было укоренено в сознании современников 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 природы во всех царствах и элементарных действиях ее». В 1836 году Вельтман издает энциклопедический живописный альманах с полноразмерными рисунками, который называет «Картины Света».

Писателями утверждается и подчеркивается также моральный императив функции наблюдения: «Узнай: в пугах неверной жизни, Где ты беспечен как дитя, ты ходишь не один и всюду Незримо смотрят за тобой!» [9, 22-23]; «Не зная в небе неподвижной точки, мы бы носились в пространстве как капли воды в море... Теперь также имеем и нравственную опору в небе, при которой все языческие мифы и все различные верования стали быть бессмысленными» [4, 77].

У Лермонтова уже нет уверенности в том, «что целое небо со своими бесчисленными жителями на <землю> смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!» [18, IV, 137]. Поэтому главный

фокализатор – прибегнем к этому структуралистскому термину – в его произведениях это, прежде всего, сам герой.

Как текст он воспринимает *жизнь* («подражание давно известной книге» [18, IV, 138]; «тетрадь, с давно забытыми стихами»); *память* («И перед ним начал разворачиваться длинный свиток воспоминаний» [18, IV, 230]); *историю* («каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщениия» [18, IV, 156]); *судьбу* («...в книге судьбы его было написано, что волшебная цепь скует до гроба его существование с участью этой женщины» [18, IV, 183]; «так у него на роду было написано» [18, IV, 142]).

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» [18, II, 48]); «*пустое лицо*» – намеренно берем термин из истории искусства – подчеркивает свою функцию маски («...одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны» [18, IV, 337]); *ложный знак* («...миллион чувствований теснится, кипит в ее душе; и нередко лицо и глаза отражают их, как зеркало отражает буквы письма – наоборот!» [18, IV, 236]).

Черты лица несут в себе отпечаток абсолюта, поэтому и открывать его было нельзя. Открыть лицо – означало момент удивительного *прозрения* («Тогда смиряется души моей тревога Тогда расходятся морщины на челе, И счастье я хочу постигнуть на земле, И в небесах я вижу Бога» [18, I, 33]); или *смерть* («Смерть, как приедем поддержит мне стремя, Слезу и сдерну с лица я забрало» [18, 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» 1830 года («И кто мертвец? Едва приметный Остаток прежней красоты Являют мертвые черты») с отрывком из последней редакции поэмы («Как пери сияющая мила, Она в гробу своем лежала, Белей и чище

покрывала Был томный цвет ее чела»). 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»; «У каждого на челе было написано вечными буквами нищета» [18, 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...» [18, IV, 262]; «Печорин положил эти брешные 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» [18, 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» [18, IV, 289]; «в его глазах блистала необыкновенная уверенность, как будто они читали в будущем» [18, IV, 348]; «Но чтобы здесь выигрывать решиться, Вам надо [...] привыкнуть ясно Читать на лицах чужь знакомых вам [18, III, 13]; «Отчего я никогда не могу забытья? Отчего я читаю в душе своей, как в открытой книге?» [18, 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» [18, II, 101]; «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» [18, 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 казней» [18, 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?» [18, II, 294]); «В очач людей читаю я Страницы злобы и порока» [18, I, 126]; «Тогда ты глаза и лицо примечай, Движенья спеша понимать, И если тебе удалось... то ступай! Я больше не мог бы сказать» [18, I, 189].

Наиболее интересный пример в этой связи находим в «Герое нашего времени». 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 движения мысли так же безошибочно, как собственную рукопись, а теперь я ее не понимаю, совершенно не понимаю» [18, IV, 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 удается на лице Вулича, лице, не способном «делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи», прочитать печать близкой кончины. Этот факт свидетельствует в первую очередь в пользу эволюции характера и мировоззрения главного героя романа.

Утаение имени или лица, как варианты – мотивов «немоты» и «слепоты» – традиционный фольклорный прием, связанный с мотивами *пророчества* (Моисей, к примеру, скрывал свое имя и был косноязычен, Исаак и Иаков в старости ослепли) и *инициационного пути* героя, который и является основным условием «отвержения очей», в нашем случае – возможности что-либо прочитать. Люди не видят каких-либо знаков в мире потому, что еще не готовы их воспринимать. Прозрение – это результат того, что человек нашел свое место в мире.

Являющийся «топором в руках судьбы», «камнем, брошенным в гладкий источник» и необходимым действующим лицом пятого акта, Печорин не только мыслит себя литературным героем, а свою судьбу – подражанием когда-то прочитанной книге, но он еще и мир сопутствующих ему персонажей воспринимает как внешний по отношению к себе. В этот мир необходимо вглядываться, как в картину, его можно прочитать, как текст. И самое интересное – он подчеркивает свою отстраненность, и вместе с тем, также активную, разрушающую роль своей созерцательной позиции.

Главный герой романа, проходящий мимо, но вглядывающийся в определенные «статические картины», попадает в ситуацию, во многом аналогичную той, в которой находится герой повести «Косморама» В. Одоевского: «...непонятный мир, вызванный магической силою, кипит предо мною: там являются мне все приманки,

все обольщения жизни, там женщины, там семейство, там все очарования жизни. [...] Роковая дверь открыта: я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действительный, я там – ужасно сказать, – я там орудие казни!» [31, 232].

Таким образом, мы видим: мировоззренческий, философский подтекст проблемы наблюдения, диктуемый эпохой, был воспринят Лермонтовым во всей полноте. Это и признание глубины, многообразия, изменчивости мира и жизни, не могущих быть постигнутыми и описанными с одной точки зрения, это и утверждение принципиально новой; активной роли познающего мир субъекта, это также осмысление необходимости оглядки на «Незримого», но «Наблюдающего», иными словами – включение глобальных, нравственных императивов в жизнь и деятельность человека.

Прием «снятия» наблюдения: Непроясненное, приближенное видение

В одном из писем Лермонтова к М.А. Лопухиной читаем: «Я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон; я вполне *осязательно* чувствую ее реальность, ее манящую *пустоту*» [18, IV, 402]. Ключевые слова в этом высказывании – это «осязательно» 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» [18, 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».

В «Странном человеке» есть рассуждение 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...*» [18, III, 354].

Этот пример можно сопоставить с эпитафией 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 нагоде И делает холодную действительность слишком действительной» [18, III, 292].

В «Вадиме»: «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*» [18, IV, 169] и при этом «тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными *арабесками* и придавали ему вид таинственный» [18, IV, 162]. В церкви перед Вадимом разворачивается зрелище толпы, на которую он взирает с возвышения:

«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*» [18, IV, 195].

Виноградов сравнил такой «романтический алогизм» (смешение разнородных предметов, метонимическое перемещение образов лиц и предметов) со стилистикой «Невского проспекта» Гоголя: «Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины... бакенбарды... усы...» [19, 547]. В «Княгине Лиговской», в сцене, которую сам Лермонтов охарактеризовал пушкинским: «Какая смесь одежд и лиц», есть подобный пример: «...дамы были истинным украшением этого бала... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент...» [18, IV, 296].

Н. Берковский [5, 389] такой стиль характеризует как *телесный, пластический*. Сцены переполнены движущимися, напряженно

живущими телами, мимикой, жестами, одежда и прочее становятся неотъемлемой частью существа героев (к примеру, в той же «Княгине Лиговской» читаем: «Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете») [18, IV, 296]).

Отметим также: максимально приближенный взгляд – это еще и снятие позиции наблюдателя. С точки зрения романтиков, разум иногда должен перестать устремляться вне себя, чтобы дать возможность заглянуть внутрь своего естества и открыть нуть к «предзнанию», «инстинктуальным силам».

В «Штосе», к примеру, мы встречаем аналогичные рассуждения: «Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно наброшенной 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 невозвратно» [18, IV, 343].

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

В «Сердечных изливаниях отшельника, любителя искусств» 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 размышления Лермонтова. «...Леонардо случалось 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*» [7, 48].

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 пещрах и на поверхности гор, растений, животных, людей, в сиянии неба... и в страшных случайных соединениях» [30, 160].

Таким образом мы можем говорить о том, что «снятие» позиции наблюдателя, демонстрация приема «непроснутого», максимально приближенного видения – это частично признание писателем собственного бессилия выразить полноту бытия через слово, через раз и навсегда утвержденное значение. Это утверждение символичности действительности, стремящейся к постоянному становлению и самораскрытию.

Прием «снятия» наблюдения: Панорамное видение

Все панорамы, описанные у Лермонтова («Панорама Москва», панорамы в «Герое нашего времени»), предлагают *совмещение двух точек зрения*: чрезвычайно *детализированной* (с бесконечными «на север», «ближе к центру», «еще ближе», «на восток», «рядом с этим зданием», «внизу», «передо мною» и т.п.), когда «точка зрения повествователя последовательно скользит... от одной детали к другой – и уже самому читателю предоставляется возможность смонтировать эти отдельные описания в одну общую картину» [24, 83], и такой, что Логман назвал *точкой зрения «птичьего полета»* [24, 88]: «Кто никогда не был на *вершине* Ивана Великого, кому никогда не случалось *окинуть одним взглядом* всю нашу древнюю столицу с конца в конец, кто ни разу не любовался этою величественной, почти необозримой панорамой, тот не имеет понятия о Москве» [18, 4, 255].

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 прибо-

ров» [46] определял 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 радугу и видящий ее глаз» [7, 59] – пишет Вакенродер. Это взгляд всеобъемлющий и тоже устрашающий как таковую позицию наблюдателя. Байроновский «дух», совершающий свой «бессмертный полет», тоже видит все разом: и пространства, и «лет череду» [3]. Таков же взгляд Демона Лермонтова – сиюминутный на все сразу: «Демон презрительным окинул оком творенье бога своего и на челе его высоком не отразилось ничего» [18, II, 48]; «И я кругом глубокий кинул взгляд И увидел с невольною отградой 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!» [18, II, 103]; «Как мысль, он может пролетать И может взором измерять Лета, века и даже вечность» [18, II, 221]; Вадим пыгается мыслию «обнять своего мыслию все сотворенное» [18, IV, 169].

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 Погодина – «воссоздание целостного образа истории на основе максимально полного освоения эмпирии исторической временной перспективы. Это была установка на полное преодоление времени пространством... Мечта. Скольнибудь достижимая лишь в творческом акте» [17, 151]. Происшествие, представленное как произведение искусства, представлено уже в пространстве, а не во времени: «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?» [33, 100-101].

К синтетическому воззрению призывает и 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**» [46, 279-280].

Тяга к синтезу получает у Гоголя самые многообразные очертания – мысли о слиянии искусств («Последний день Помпеи»), предложение создать улицу, соединяющую стили всех веков и народов («...весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись» [10, VI, 78]), заявления о необходимости 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» [10, VI, 6].

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» [18, 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» [22, 262]. И в этом смысле описываемое выше «снятие» наблюдения, проблема разнонаправленного панорамного взгляда решает еще один важный для Лермонтова вопрос.

Конструкция «абсолютного видения»: Про-видение

Раз уж речь идет о типологии экфрастических моделей в творчестве Лермонтова, нельзя оставить без внимания еще один аспект этой проблемы – ситуацию 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 прозрение, 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» [37, 24]; «Отчего, скажите, иногда поэтическое произведение, – говорит Гофман, – 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...» [20, 195]; «...дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте... соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинками, 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» (Уланд, «О романтическом») [20, 169].

У Вакенродера, работа которого «Сердечные излияния отшельника, любителя искусств» во многом определила пути поиска романтиков в области синестезии искусств, боговдохновенность определяется как основа творчества. Настоящий художник должен обладать внутренним зрением, чтобы ему открылась красота и совершенство образа. Смысл рафаэлевского искусства состоит в изображении божественного созерцания.

Вакенродер сравнивал религию и искусство с двумя «магическими зеркалами», в другом переводе – «волшебными вогнутыми

стеклами, где все *предметы мира в эмблемах отражаются*, и которых очарованные отсветы научают нас постигать истинный дух всего сущего» [7, 170-171].

Исследование восприятия этих идей в России предложил В. Вацуро [8]. Ученый полагал, что «легенда о Рафаэле» – по сути, манифест иенских романтиков, – 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 Ваккенродера и Тика («Об искусстве и художниках: Размышления отшельника любителя изящного, изданные Л.Тиком». М., 1826). Но еще раньше в пушкинском окружении знали легенду по подлиннику Ваккенродера, а Кюхельбекер и Жуковский имели возможность познакомиться, будучи в Европе.

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 перенести на холст.

«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 опущено все, – полагает В. Вацуро, – что было существенно для Вакенродера, начиная с “тайного образа”, предчувствия таинства, не оставлявшего художника с детских лет. С другой стороны, Жуковский пользуется именно тем понятием “вдохновения”, которое решительно отвергалось Вакенродером как “кошутственная болтовня» [8, 151]. Для иенцев было важно отделить момент божественного прозрения. Для Жуковского это всего лишь мысли о вдохновении.

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

общества. Как видно из текста, юный поэт, 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» [18, I, 132].

В случае с данным стихотворением В. Вацуро предпочел говорить о «великолепной ошибке гениального мальчика». 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» 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 первым, кто читает эти стихи под углом зрения легенда о Рафаэле, – юный Лермонтов, читатель “Московского вестника” и сочинений “любомудров”. В 1828 г. он пишет стихотворение “Поэт”» [8, 394].

Однако приведем еще одну «легенду», которая, не отменяя выводов В. Вацуро, все-таки свидетельствует в пользу того, что именно вакенродеровский рассказ был в сознании Лермонтова актуализирован в первую очередь.

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 наугро 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 немецкого мыслителя поэтом были восприняты «правильно», как теория о «боговдохновенности», помощи свыше в творчестве. Возможно, Лермонтов хорошо помнил слова И.Я. Кроненберга, по учебнику которого занимался: «Восхищение есть момент творения. Поэт в момент творения находится, подобно магнетизированному, в состоянии ясновидения» [37, 290].

Таким образом, проблема видения в лермонтовском творчестве реализуется благодаря использованию механизмов актуализации и снятия функции 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» видение открывает перспективу исследования проблемы телесности в художественном произведении в ее взаимосвязи с тенденцией к антириторичности. Панорамное видение, предполагающее совмещение разнонаправленных точек зрения (детализированной и всеобъемлющей), решает кардинальную проблему всех, кто искусство «показа» предпочитает искусству «рассказывания», а именно проблему пространственно-временной организации текста, предполагающей «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: он 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, пробле-

мы «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/ «непроявленное» («приближенное»)/ панорамное (совмещающее детализированную и всеохватывающую точки зрения)/ «абсолютное» видение.

3. Благодаря своей *статичности* (описание всегда замедляет, приостанавливает время повествования), подчеркнутой *антириторичности* и *«апофатичности»* (всегда свидетельствует о принципиальной «невыразимости» мира), *автономии* (отчетливой обособленности в тексте) и в то же время стремлению к *«инкорпорации»* (включению одного искусства в другое или текста в текст) экфрасис выполняет следующие **функции**: *демонстрация семиотических установок автора* (его понимание условной природы знака, его отношение к другим искусствам и их моделирующим возможностям), в результате чего в тексте создается шкала «реальное-фиктивное», «настоящее-условное», «подлинное-поддельное» (8), *автопародирование и контекстуализация* (принятие традиции или бунт против нее; пересмотр старых форм); *игра с читателем* (экфрасис проявляет себя как автотематичный прием, «в нем нет смысла; это испытание самого творческого процесса и его границ» [49, 17]); *акцентуализация символических, религиозных или философско-эстетических смыслов* (в этом случае как раз ставится под сомнение его автотематичность); *моделирование особых пространственно-временных отношений в тексте* (обращение временного в пространственное и наоборот). Экфрасические элементы повествования в произведениях М.Ю. Лермонтова, в зависимости от контекста, нацелены на выполнение тех или иных этих функций, что было продемонстрировано на конкретных примерах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. *Анненский И. Ф.* Юмор Лермонтова // *Анненский И. Ф.* Книги отражений. – М., 1979. – С. 136-140
3. *Байрон Д. Г.* Сочинения: В 3 т. – Т.1.– М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.
4. *Батеньков Г. С.* «Русские Пропилеи». Том 2. Материалы по истории русской мысли и литературы / Собрал и приготовил к печати М.Гершензон. – М., 1916. – С. 20-110.
5. *Берковский И. Я.* Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
6. *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // *Славянское и балканское языкознание.* – М.: Наука, 1977. С. 259-283; *Брагинская Н. В.* Генезис «Картин» Филострата старшего // *Поэтика древнегреческой литературы.* – М.: Наука, 1981. – 368 с.
7. *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977.
8. *Вацуро В. Э.* Стихотворение Пушкина «Недоконченная картина» // *Пушкин и его современники: Сб. научных трудов.* – Выпуск 3 (42). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 389-399
9. *Глинка Ф.* Опыты аллегорических и иносказательных описаний в стихах и прозе. – СПб., 1826
10. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
11. *Гонзага П.* Музыка глаз // *Декоративное искусство СССР.* – № 12/157. – С. 27-36.
12. *Грешных В. И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. – 1444 с.
13. *Григорьян К. Н.* Живопись Лермонтова // *М.Ю.Лермонтов. Исследования и материалы.* – Л.: Наука (ЛЮ), 1979. – С. 271-282.
14. *Дмитриева Н.* Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962.
15. *Жак Деррида в Москве.* – М.: РИК «Культура», 1993. – 208 с.
16. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998.
17. *Кулишкина О. Н.* «Исторические афоризмы» М.П.Погодина: вычисление единицы или предчувствие целого // *Русская литература.* – 2000. – № 2. – С.167-176.
18. *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1975
19. *Литературное наследство.* – Т. 43-44. М.Ю.Лермонтов. – Ч. 1. – М.: Изд. АН СССР, 1941.

20. Литературные манифесты западно-европейских романтиков. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 680 с.
21. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – СПб.: Наука (СПб. отд.), 1991. – 372 с.
22. *Ломинадзе С.* Поэтический мир Лермонтова. – М.: Современник, 1985. – 288 с.
23. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство-СПБ, 1994. – 399 с.
24. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
25. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
26. *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* О стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус» // Ученые записки Тартуского университета. – Вып. 897. – Тарту, 1990. – С. 549-552.
27. М.Ю. Лермонтов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с.
28. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. – В 7 т. – М.: «Искусство», 1967.
29. *Набоков В.В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. – 1988. – № 4. – С. 189-195.
30. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. – СПб., 1995.
31. *Одоевский В.* Косморама // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. – М.: Правда, 1989.
32. *Пигарев К.В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – перв. четверть XIX в.) Очерки. – М.: Наука, 1966. – 294 с.
33. *Погодин М. П.* Исторические афоризмы. – М., 1836.
34. *Родзевич С. И.* Лермонтов, как романист. – К., 1914. – 235 с.
35. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 358 с.
36. Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в.: Сб. научных трудов. – Л.: Наука, 1988. – 286 с.
37. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1974. – 647 с.
38. *Сенчина Л. Г., Гиришман М. М.* Лирический сюжет стихотворения Лермонтова «Парус» // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980 – С. 114-121.
39. *Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX в.: Очерк. – М.: Искусство, 1981 – 550 с.

40. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки культуры», 1995. – 360 с.
41. Фишер В. М. Поэтика Лермонтова. // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.-Пг, 1914. – С.196-236.
42. Харитоненко Е. И. Пластический образ как структурный компонент романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Русская литература. Исследования: Сб. научных трудов. Вып. VIII. – К.: Логос, 2006. – С. 100-120.
43. Шатиш Ю. В. Ожившие картины: экфразис и дисгезис // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С.217-226.
44. Шиллер Ф. Собрание сочинений. – Т.6. – М.: Художественная литература, 1957.
45. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
46. Чудаков А. П. Вещь в мире Гоголя // Н.В. Гоголь: История и современность: К 175-летию со дня рождения. – М.: Советская Россия, 1985. – 496 с.
47. Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 139-286.
48. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. – Л.: Художественная литература, 1986. – 456 с.
49. Экфразис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 216 с.
50. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: Ad Marginem, 2000. – 288 с.
51. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

А. А. ФИЛИППОВА
(Киев)

ОСОБЕННОСТИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ТИПА СОЗНАНИЯ В ПОВЕСТИ «ДЕТСТВО» Л. Н. ТОЛСТОГО

Повесть «Детство» – первая часть автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». Четвертая часть романа «Четыре эпохи развития», «Молодость», так и не была написана.

КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКО
НАН УКРАИНЫ

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА.
ИССЛЕДОВАНИЯ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ВЫПУСК IX

**Киев
«Логос»
2006**



ББК 83.34РОС.я43

Р89

*Печатается по решению Ученого совета Института филологии
КНУ имени Тараса Шевченко от 15.05.2006, протокол № 3.*

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. **А. Ю. МЕРЕЖИНСКАЯ** (главный редактор)

чл.-кор. НАН Украины, д-р филол. наук, проф. **Н. Е. КРУТИКОВА**

д-р филол. наук, проф. **Ю. И. КОРЗОВ**

д-р филол. наук, проф. **Н. Р. МАЗЕПА**

д-р филол. наук, проф. **Р. Н. ПОДДУБНАЯ**

д-р филол. наук, проф. **Л. И. ШЕВЧЕНКО**

канд. филол. наук, доц. **С. И. ХРАМОВА**

канд. филол. наук, доц. **Н. В. БЕЛЯЕВА**

канд. филол. наук **М. И. НАЗАРЕНКО**

Выпускающий редактор --- канд. филол. наук **М. И. НАЗАРЕНКО**

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. **П. В. МИХЕД** (Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины),

д-р филол. наук, проф. **В. И. КУЗЬМЕНКО** (Институт филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко).

Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр./Киев. нац. ун-т
Р89 им. Тараса Шевченко; Редкол.: А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др.— К.: Логос,
2006. Вып. 9.— 260 с.— Библиогр. в конце ст.

ISBN 966-581-761-2

Выпуск IX научного издания “Русская литература. Исследования” содержит статьи украинских и зарубежных филологов, посвященные теории, истории литературы и компаративистике. В сборнике освещены актуальные проблемы изучения поэтики жанров, типологии героев, наррации, мифопоэтики, ритмической организации текста, рецепции литературы, языковой прагматики.

Для преподавателей, студентов, научных работников филологических специальностей.

ББК 83.34РОС.я43

ISBN 966-581-761-2

© “Русская литература. Исследования”, 2006

© “Логос”, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

I

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

| | |
|---|-----|
| <i>С. К. Росовецький (Київ).</i> Інтертекстуальність у літературі (методологічні нотатки) | 4 |
| <i>Н. И. Ильинская (Херсон).</i> Рецепция посвяtitельного мифа в поэтическом цикле М. Волошина «Руанский собор». Статья вторая | 13 |
| <i>О. А. Корниенко (Київ).</i> «Распад атома» Георгия Иванова: деструкция универсальной картины мира. Статья вторая | 22 |
| <i>М. Э. Шульзун (Горловка).</i> А. Н. Нахимов – поэт-сатирик начала XIX века: веки жизни и творчества | 34 |
| <i>Е. И. Харитоненко (Київ).</i> Экфрасиeстические модели повествования: поэтика М. Ю. Лермонтова | 45 |
| <i>А. А. Филиппова (Київ).</i> Особенности экзистенциального типа сознания в повести «Детство» Л. Н. Толстого | 79 |
| <i>М. И. Бабик (Київ).</i> Образ героя-эстета в житнетворчестве К. Н. Леонтьева | 91 |
| <i>Г. Е. Прусенко (Київ).</i> Интертекст «Саламбо» Гюстава Флобера в романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» | 98 |
| <i>І. В. Майсак (Київ).</i> До «фольклороцентричної» методики дослідження фольклорно-літературних зв'язків: концепція поета як співця | 109 |

II
ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

- Т. В. Филат (Днепропетровск).*
Жанровое своеобразие «Автобиографии» И. С. Шмелёва 120
- С. А. Кочетова (Горловка).*
Статья М. Цветаевой «Световой ливень»: ритмическая
организация литературно-критической прозы 135
- Н. П. Бедзир (Ужгород).*
«Кысь» Т. Толстой и «Очамыр» А. Ирванца
как произведения «послечернобыльского» постмодернизма 142
- Л. В. Садыкова (Киев).*
Эссенциальная традиция в русской литературе:
миф или реальность? 154
- О. С. Бондарева (Київ).*
Постісторичний перформанс у маріонетковому театрі,
або Соцреалістична історія мовою постмодерної драми 162
- М. И. Назаренко (Киев).*
Исторический дискурс как пародия («сатириконовцы» и Зощенко) 183
- Абтин Голкар (Тегеран, Иран).*
Художественные функции «сцен-заседалий»
в произведениях русских драматургов 1920-1930-х гг. 204
- Н. Ю. Певярович (Херсон).*
«Знаки классики» в гротескно-иронической прозе В. Войновича 213
- О. В. Климчук (Херсон).*
Жанровые особенности книги воспоминаний А. Наймана
«Славный конец бесславных поколений» 225



III ПРАГМАТИКА

Л. Ф. Компанцева (Луганск).

Интернет как развивающийся проект постмодерна:
философия, прагматика, когнитивные основы

238

РЕЦЕНЗИЯ

И. С. Заярная (Киев).

Духовная вертикаль поэтического пространства на гранях XX века.
Рецензия на монографию Н.И.Ильинской «Религиозно-
философские искания в русской поэтической традиции
рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология»

252