

## ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КАК СТРУКТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Определение «пластический», вернее, «пластифицированный» образ [8], как такой, что наделен свойствами пластических искусств, встречаем в работах, предметом которых является исследование поэтики и «теории творчества» Н.В. Гоголя, который, согласно утверждению Ю.М. Лотмана, описываемые сцены в ряде случаев мыслил и также изображал «как картины» [13]. Анализируя специфику организации художественного пространства в «Мертвых душах», Ю.М. Лотман отмечал эпизоды, которые можно назвать «точечными» (дома помещиков, посещаемые Чичиковым), у Гоголя противопоставлены «линearным» («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.

В «Герое нашего времени» есть ряд «образов-картин», которые мы можем характеризовать следующим образом: они предельно *статичны* по сравнению с не находящимся долго на одном месте, переходящим от впечатления к впечатлению Печориным; они являются *объектом наблюдения*, и этот момент акцентируется в повествовании; они во многом *избыточны* и с точки зрения характеристики персонажей, и в отношении развития сюжета; они *функционально и семантически* (представляют тему «покинутости», отверженности) тождественны друг другу, и поэтому их можно назвать своего рода «агентами» в тексте романа, выстраивающими определенный вертикальный срез и отсылающими читателя к какому-то иному, находящемуся вне фабулы «Героя нашего времени» сюжету.

Брошенный на берегу слепой мальчик; сидящая возле дома мать убийцы; покинутый всеми Максим Максимыч; одиноко стоящая у



калитки девочка Настя, о которой читатель только и знает то, что Печорину нет до нее никакого дела; всматривающаяся в морскую даль ундина, за которой, в свою очередь, наблюдает Печорин; Мери, комнату которой любопытный главный герой романа рассматривает через окно, – И.Ф. Анненский написал обо всех этих образах следующее: «Так нравятся у Лермонтова эти, точно заново обретенные, вещи-мысли: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура... 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 насмшливого бога гениев» [1, 138].

В данном случае И. Анненский, по сути, говорит об особой «технике повествования», когда «произведение не рассказывает, а показывает» [143]. У Лермонтова «точка зрения» – а именно такое определение это явление получило в работах представителей «новой критики», а также Б.А. Успенского, Б.О. Кормана, Ю.М. Лотмана – предполагает отказ от прямой авторской оценки описываемых событий. Целостное впечатление формируется из фрагментов, обнаруживается в деталях. Таким образом, логично предположить: так же, как мнение читателя о характере Печорина 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.

В начале XX века проблема изучения символических смыслов, «расширяющих непосредственно данное содержание» лермонтовских текстов, получила развитие в статьях В. Розанова [26], И. Анненского [1], затем была актуализирована в середине 70-х – начале 80-х годов (В.М. Маркович [16], И.Б. Роднянская [25], Э.Г. Гер-

штейн [5], С.В. Ломинадзе [11]). К теме обращались в связи с исследованием системы символов и мотивов в творчестве писателя и опосредованно – при анализе формульного характера его поэтической речи. Исследователи, несмотря на то, что предметом их изысканий были разные аспекты поэтики Лермонтова, приходили к выводу: можно говорить о существовании над-уровня в восприятии тем и мотивов в текстах писателя. Были предложены определения: «моделирование иносказательного сверхуровня», «лирико-символический сюжет или подтекст», «символический второй сюжет», «внутриличностный сюжет лермонтовского творчества», «художническая память», «тематическая память», «второй смысл романа», «мир писателя», «логика творчества», «лермонтовский элемент».

Наиболее аргументированной представляется концепция В.М. Марковича [16]. Исследователь подчеркивал, что общий принцип развития и взаимодействия мотивов в лермонтовском романе заключается в моделировании иносказательного сверхуровня! «Вырисовывается содержание универсальное, но не отвлеченное от единичной конкретности («этого») образного воплощения и в то же время намекающее на возможность каких-то иных, бесконечно многообразных конкретных воплощений той же самой сущности. [...] И всякий раз это «фонгантирующее» в известной точке символическое содержание мотива как-то отзывается в звучании других его смыслов. Каждый такой мотив включается в разные контексты и получает разные значения, но все его вариации связаны ощутимой перекличкой. Втянутые этим изменчивым поворотом в смысловые сцепления особого рода (возникающие помимо фабульных связей, на иной глубине), психологические и бытовые реалии сюжета озаряются отблесками тех метафизических значений, которые явственно проступают в «вершинных» точках развития мотива» [16, 293]. 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 лалубе разбойничьего брига», чья «душа сжилась с бурями и битвами». В.М. Маркович говорит об образовании лирико-символического подтекста,

сообщающего «повествованию и сюжету особое, изнутри исходящее смысловое напряжение и некое дополнительное содержание», которое не акцентируется в тексте специально, но «внушается силой поэтического намека» [16, 294]. Исследователь подчеркивает: «Лирико-символический подтекст формируется в напряженно-двойственном отношении к эмпирической фабуле: он возвышается над ней и в то же время связан с ней неразрывно. Его формирование создаст «двойную» перспективу изображения – за осязательно-конкретными ситуациями, событиями, характерами угадывается универсальное содержание. Перспектива осмысления характера и судьбы героя оказывается неограниченной» [16, 299].

В данной статье в качестве одного из компонентов этого «над-сюжета» мы рассмотрим образ «Мери, за которой Печорин подглядывает».

«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...» [10, т. 4, 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. Множество 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 того, что Печорин в окно к княжне заглянул, но абсолютно не важно, что именно он

там увидел. Однако важен этот «картинный», «пластический» образ Мери был для самого писателя.

У Лермонтова не раз встречается описание читающей, или, вернее, не-читающей, но с книгой в руках девушки, которую можно назвать «покинутой», отверженной невестой. Так, например, в «Княгине Лиговской» предстает княжна Негурова: «Лизавета Николаевна легла в постель. Поставила возле себя на столик свечу и раскрыла роман; тишина воцарилась в комнате... книга выпала из рук печальной девушки, она вздохнула и предалась размышлениям» [10, т. 4, 277]. 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.Верецагиной [10, т. 4, 427]. Его отношения с Екатериной Сушковой [6] чуть ранее прошли свое преломление и в стихотворении «Видение. Я видел юношу» (1831). Последнее поэт включил в драму «Странный 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 танць  
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...» [10, т. 3, 313].

Реалии, описанные в этом стихотворении, помимо биографического контекста, соотносятся и с рядом литературных аллюзий. Незадолго до написания этого стихотворения Лермонтов намеревался перевести «Сон» Байрона, где была воссоздана история его взаимо-

отношений с Мэри Энн Чаврот до и после развода. Сильное впечатление на Лермонтова произвела также книга Т. Мура «Жизнь и письма лорда Байрона» (1830). Все это нашло свое преломление еще в одном стихотворении – «Я видел сон. Прохладный гаснул день» (1830). В нем по мотивам того же сюжета (свидание двух влюбленных, по каким-то причинам вынужденных расстаться) воссоздана парадоксальная, странная картина [33]. По определению одного из исследователей творчества Лермонтова, С. Зотова, мы имеем дело с «прямым описанием, объект которого необычен» [9, 273]. Такие образы, полагает ученый, имеют очевидную внетекстовую перспективу, выход на поэтически творимый мир, мир Лермонтова.

Цель данной работы заключается в следующем: необходимо выяснить, какой внутренней мотивировкой в «мире Лермонтова» в целом и в лирико-символическом сюжете «Героя нашего времени» связан образ «отвергнутой девушки» («читающей девушки»), представленный в романе сквозь призму восприятия наблюдателя как «картинный», «пластический» образ.

Проанализируем три составляющих компонента этого образа: «герой подсматривающий», «герой читающий», «герой отверженный».

В «Предисловии к “Герою нашего времени”» Владимир Набоков [20] 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. Таково уж амплуа романтического героя – выведывать тайны, решающие чью-то участь. Об этом же говорил также Б. Эйхенбаум в исследовании «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки»: роман «выглядит как первая “легкая” книга – книга, в которой формальные проблемы скрыты под тщательной мотивировкой, и которая потому могла создать иллюзию “естественности” и возбудить читательский интерес» [35, 156].

Однако в лермонтоведении мотив подслушивания и подсматривания рассматривался не только как формальный прием организации

повествования. У.Р. Фохт предложил идеологическую, мировоззренческую трактовку композиционной функции «взгляда со стороны» в поэме «Демон»:

«Но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего».

Точно так же П.Я. Чаадаев, по словам Герцена, “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” («Былое и думы»). Хотя Демон летает, а Чаадаев неподвижен, это различие не ощущается – оба пассивно, со стороны, в величественном, гордом безразличии... выступают перед нами, как выступали они в английском клубе и в своих кабинетах». И еще один, чрезвычайно важный для нас вывод: «Основной принцип композиции повести, как и отдельных глав ее, тот же – резкая смена неподвижных, статически данных эпизодов. [...] Здесь динамика неравномерного движения: не кинематографа из зрительного зала, а толчки волшебного фонаря, последовательно сменяющие застывшие картины» [30, 528].

Безусловно, для Лермонтова очень важен этот 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.

В произведениях писателя мы встречаем множество примеров, когда функция подглядывания или внешнего наблюдения за героем с сюжетными мотивировками никак не связана. Или же Лермонтов 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 – глазами 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... [10, т. 2, 71]

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» – так описан месяц в «Литвинке»), случайный прохожий, целый мир («...чтоб целый мир был зритель / Иль торжества, иль гибели моей»), даже здания («Всегда безмолвно на долины / Глядел с утеса мрачный дом» – «Демон»), человек, позиционирующий себя как зрителя («Вы драться станете – я два шага назад / И буду зрителем картины») и т.п. Оглядка на присутствие какого-то тайного свидетеля («если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел») постоянна. Наиболее парадоксальный пример мы находим в «Княгине Лиговской», где героев романа обозревают персонажи картины, вывешенной в столовой: «Брошенные на холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодалной жизни, казалось, <они> строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч, не помышляющих о будущем и еще менее о прошедшем...» [10, т. 4, 295] Примечательно, что в данном случае мы сталкиваемся с перспективой двойного видения («картина» в «картине», как «сон во сне»), потому что «действующие лица этой комнаты» – это тоже своего рода картина, пластический образ, статичный, имеющий определенные рамки (пространство комнаты) и являющийся объектом оценочного в данном случае наблюдения. К тому же, в описываемой Лермонтовым столовой есть полотно, сюжет которого отражает предполагаемый сюжет романа. Такое нарушение границ художественного пространства Б. Успенский назвал



экспансии жизни в искусство и искусства в жизнь, имеющей своей целью сблизить миры изображаемый и реальный.

Однако вернемся к мировоззренческому аспекту понимания мотива подслушивания и подглядывания у Лермонтова. 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 ушвай!.. Но не забудь, / Что не один ты в мире ходишь / И зоркий смотрит за тобой!» [7, 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...»

[10, т. 3, 107].

Об этом речь ведет и Г.С. Батеньков: «Я люблю 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 поплыли в пространстве как капли воды в море, и не имели понятия о возвратах, не могли бы сделать употребления из своего разума. Теперь таюк имеем и нравственную опору в небе, при которой все языческие мифы и все различные верования стали быть бессмысленными» [4, 77, 79]. Примечательна текстуальная близость с рассуждениями Печорина о звездном небе и о верс 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 немом, 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 [...]» [10, т. 4, 137].

Возвращаясь к исходным для нас образам Мери и подглядывающего Печорина, можно сказать следующее: главный герой романа, подгалкиваемый авторским «произволом» к тому, чтобы постоянно вглядываться в определенные «статические картины», 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 открыта: я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действитель, я там – ужасно сказать, – я там орудие казни!» [22, 232]. Иными словами, являющийся «топором в руках судьбы» и необходимым действователем пятого акта Печорин не только мыслит себя литературным героем, а свою судьбу – подражанием когда-то прочитанной книге, но он еще и мир сопутствующих ему героев воспринимает как внешний по отношению к себе. В этот мир необходимо вглядываться, как в картину, его можно прочесть, как текст.

В.А. Мануйлов в Комментариях к «Герою нашего времени» [15, 235] обращает внимание на то, что Мери мы видим читающей, и полагает, что в сознании 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». Лермонтов действительно мог актуализировать строки из романа, однако нам кажется, литературно-культурный контекст образа гораздо шире.

Хрестоматийный пример из «Евгения Онегина»:

И Тая, скрыв свое волненье,  
Не без того, чтоб не вздохнуть,  
Пускается в обратный путь.  
Но прежде просит позволенья  
Пустынный замок навестить,  
Чтоб книжки здесь одной читать [...]

Чтестью предалася  
Татьяна жадною душой;  
И ей открылся мир иной.

Женщина начала XIX века стала читательницей, отмечает Ю.М. Лотман [12, 54]. Она должна была быть бледной и мечтатель-

ной. «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» [12, 53]. Батюшков пишет Гнедичу: «Стихи твои, – и это забывать тебе никогда не должно, – будут читать женщины, а с ними худо говорить непонятным языком». И дальше: «Я вот чего страшусь: женщины, у которых вкус нежнее и вернее, соскучатся прежде, а после них тотчас и мужчины» [27, 47, 48].

Однако... не стоит забывать, что у Лермонтова мы как раз сталкиваемся с образом девушки, которая с книгой в руках «не-читает»: «[...] глаза ее, неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробегали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко», «Взоры девы / Блуждали по листам открытой книги, / Но буквы все сливались под ними». В этой связи небезынтесным представляется тот факт, что в романтической литературе наметились и другие тенденции в оценке женщины-читательницы. В повести Шарля Нодье «Адель» есть забавный эпизод Эдокси де Валансен (герою повести навязывался брак с этой девушкой) представлена как пример 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, уж подлинно шедевр, где бесплодное сердце сочетается с самонадеянностью разума. 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 половинной человеческого рода!» [32, 264].

Необходимо обратить также внимание на то, что Лермонтов в своих произведениях, сознательно заимствуя тот или иной мотив, часто подключает к нему «жест отрицания». И если, например, у Байрона в том же «Сне» читаем: «А юноша смотрел *лишь* на нее» [2, 107], то у Лермонтова прогнозируемо будет наоборот: «юноша смотрел *не* на нее» [10, т. 1, 314]. Точно так же, как в стихотворении «Ночь III» [14] поэт, опираясь на преромантическую тра-

дицию, творчески подошел к осмыслению некоторых мотивов. Ежели на иллюстрациях к книгам Э. Юнга принято было изображать мечтательного юношу, взор которого обращен к луне, то у Лермонтова находим следующее: «Стоит, как мрамор, у окна. / Тень от него чернеет по стене. / Недвижный взор поднят, *но не к луне*» [10, т. 1, 229].

Печорин в романе представлен как персонаж «читающий», вернее, «постоянно пытающийся что-то прочесть» на лицах людей, с которыми встречается: «[...] 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» [10, т. 4, 289], «[...] в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное» [10, т. 4, 57]. Такое отношение к человеку как к тексту прослеживается от начала и до конца романа, по сути, до тех пор, пока в «Фаталисте» (по одному из определений, *fatum* – это «начертанное», нечто записанное или произнесенное) главному герою не удастся на лице Вулича, лице, не способном «делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи», прочесть печать близкой кончины. Нельзя сказать, чтобы на протяжении романа Печорин так уж серьезно относился к своему «провидческому» дару: «[...] я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» [10, т. 4, 138]. И если в конце ему открылось-таки «начертанное на небесах», то это свидетельствует в первую очередь в пользу эволюции характера и мировоззрения главного героя романа.

Третий компонент рассматриваемого нами образа – это «герой отверженный». Б. Эйхенбаум отмечает: в отличие традиционной светской повести, роман «построен на парадоксальной ситуации “я не люблю вас”. [...] Лермонтов взял первоначальную ситуацию “Евгения Онегина” и на ней построил всю новеллу» [35, 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» – находим мы объяснение в «Герос 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» [10, т. 4, 359].

Сохранились свидетельства, что во время работы над поэмой «Небо и Земля» Байрону, по его собственному определению, чрезвычайно 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» [3, 393]. «Странное дело – любовь, – пишет он Муру. – Она мешает всяким планам человека, направленным к добру или славе» [3, 394]. В «Любви ангелов» Мур так откликнулся на это: «С тех пор мечтой я полон был / Всегда одной – проведать, где бы / Ее сыскать... Я позабыл / Мою благую цель и небо» [18, 280], – по этой цитате мы можем судить, что мысли друзей в этом вопросе были также созвучны. Как и Байрон, и Мур, в стихотворении «Замок на Ламе» друг Лермонтова А.Н. Муравьев писал:

Тоскуя о прошлом, о рыцарских днях,  
Одни в фантастическом мире,  
Я думою жил на Сионских Холмах.  
У вод Иордана, в Пальмире;  
Ты, дивная дева, исторгла меня  
Из сладостных грез Палестинского сна!

Это стихотворение посвящено Надежде Чернышовой, к которой поэт сватался, и ему было отказано. Неизвестно, правда, мог ли этот брак состояться вообще, поскольку Муравьев имел предубеждение

против женитьбы, могущей помешать, по его собственному признанию, его жизни и церковному призванию [34].

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. «Виновица земных смертей, – напишет Т. Мур в поэме «Любовь ангелов» о Еве, следующей за Адамом, – Она пошла за ним, пылая / Огнем потерянного рая». 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») (Бытие, гл. 6) 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» Дж. Г. Байрона, «Любовь ангелов» Т. Мура), о взаимоотношениях бестелесных существ («Див и Черн» А. И. Подолинского) [21, 130, 133].

Прежде всего, обратим внимание на второй среди перечисленных источников ряд (по крайней мере, без учета мотивов мистерии Байрона и поэмы Мура, было бы затруднительно понять, почему ангел называет Тамару «своей любовью», «своей свитыней», а Демон говорит о ней так: «На сердце, полное гордыни, / Я наложил печать мою»). 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» [34, 121]. Один из самых известных учеников Раича, Муравьев рано пришел к этой теме. Другим 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, штог,  
Совокупились в них добро и зло,  
Враждебные друг другу; их союз  
Безумный порождает сыновей,  
Чудовищных и телом, и душой [17, 338].

Вспомним 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 чловеске встретиться могу  
Священное с порочным. Все его  
Мучения происходят оттого

(«1831 г. июня 11 дня»).

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 праотцем цепого рода праведников. Человечество разделяется на две части – добродетельную и порочную. Вскоре праведники, прельстившись красотой каинитянок, стали заключать с ними браки. От такого смещения духовного, божественного и плотского земля наполнилась бедствиями и злодеяниями, результатом чего стало наказание – потоп.

Источниками поэмы Муравьева можно считать шестую 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» Дж.Г. Байрона, «Любовь ангелов» Т. Мура, а также поэме «Потоп» А. де Виньи.

В 1822 году 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» [3, 296]. «Усердный читатель и почитатель», по его собственному признанию, Ветхого Завета, 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 [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 Байрона:

Внимать соблазну люди рады,  
Вы – женщинам, что всех прекрасней;  
Но поцелуй их – змеи опасней.  
Змей прах пограл; они вторую рать  
Небесных сил хотят у нас отнять.  
Вознесены, вы жить должны, Они  
Умрут одни... [3, 296]

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 несо-



измеримость “земного” и “небесного”, хрупкость и обреченность союза между тем и другим. Это была извечная романтическая тоска по недостижимому гармоническому “браку” горнего и дольнего...» [24, 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 часмый, 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 [9, 162]. В.Т. Олейник [23] 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.

[10, т. 3, 175]

Здесь варьируются темы «Еврейских мелодий» Дж.Г. 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 стогам Солима  
Бежал, все огню и мечу предавая.  
Как дочери наши рыдали! Оне  
Рассеяны ныне в чужой стороне... [2, 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 «Покинутая!» могла бы»

[19, 129; курсив наш].

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 [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.Г. Франк-Каменецкому [31]. Он пишет о двух образах, раскрывающих тему разрушенного, поруганного и затем вновь воссозданного, «небесного» Иерусалима, – это отверженная невеста (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 наступит 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» [31, 536], «Тебя не буду более называть “отверженной” и страну твою – “пустошь”, но тебя буду называть “мое желание в ней”, а страну твою “обрученной”, ибо Иегова (снова) желает тебя, и страна твоя обручится» [31, 544].

Итак, эпизод с Мери, одиноко сидящей в своей комнате с книгой в руках, рассматриваемый нами как «пластический образ» – можно назвать это также «статически данным эпизодом» (У.Фохт), «ве-

щью-мыслью» (И. Анненский), «прямым описанием, объект которого необычен» (С. Зотов) – в «Герое нашего времени» является знаковым по отношению к внешнему развитию сюжета. Он указывает на такие смыслы, которые ни логикой эволюции характеров, ни движением фабулы 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 в романе. С другой же стороны, они помогают уже по-новому подойти к системе сквозных мотивов произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. Юмор Лермонтова // Анненский И. Ф. Книжки огражений. – М., 1979. С. 136-140
2. Байрон Дж. Г. Сочинения: В 3 т. – Т. 1. – М., 1974.
3. Байрон Дж. Мистерии / Пер. с англ. Г. Шпет. – Л., 1933
4. Русские Пропилеи. – Т. 2. – М., 1916.
5. Герштейн Э. «Герой нашего времени» Лермонтова. – М., 1976.
6. Гласе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979.
7. Глинка Ф. Опыты аллегорических и иносказательных описаний в стихах и прозе. – СПб., 1826.
8. Гуревич П. Ю. Пластификация в раннем творчестве Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Страшный кабан», «Гетьман») // Филологические науки. – 2001. – №4.
9. Зотов С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. – Таганрог, 2001.
10. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1975.
11. Ломтадзе С. В. Я счет своих лет потерял (Некоторые проблемы поэтики Лермонтова) // Вопросы литературы. – 1975. – №3.
12. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб., 1994.
13. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. – М., 1988.
14. Любович П. А. «О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова» // М. Ю. Лермонтов. Сборник статей и материалов. – Ставрополь, 1960.

15. Мануйлов В. А. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Изд. 2-е, доп. Л., «Просвещение», 1975, — 280 с.
16. Маркович В. М. О лирико-символическом начале романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1981. — Т. 40. — Вып. 4; Маркович В. М. Русская литература XIX в. Лермонтов и русская проза XIX в. // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.
17. Мильтон Д. Потерянный рай. — М., 1982.
18. Мур Т. Избранное. — М., 1981.
19. Мурьянов М. Поэты предпочли быть непонятыми // Вопросы литературы. — 1991. — № 7.
20. Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. — 1988. — № 4.
21. Найдич Э. Э., Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.
22. Одоевский В. Косморама // Русская фантастическая проза XIX — начала XX века. — М., 1989.
23. Олейник В. Т. Лермонтов и Мильтон: «Демон» и «Потерянный рай» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1989. — Т. 48. — № 4.
24. Роднянская И. Б. Демон ускользающий // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. — СПб., 2002.
25. Роднянская И. Б. Символ // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.
26. Розанов В. В. Вечно печальная дуэль // Розанов В. В. Мысли о литературе. — М., 1989.
27. Серман И. Поэзия Батюшкова // Ученые записки Ленинградского университета. — 1939. — № 49. — Вып. 3.
28. Толмачев В. М. Точка зрения // Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины. — М., 1999.
29. Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995.
30. Фохт У. Р. «Демон» Лермонтова как явление стиля // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. — СПб., 2002.
31. Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Сборник, посвященный С.Ф.Ольденбургу. — Л., 1934.
32. Французская романтическая повесть. — Л., 1982.
33. Харитоненко Е. Эмблематика образа и эмблематика смысла в лирике М.Ю. Лермонтова // Русская литература накануне третьего тысячелетия: Итоги развития и проблемы изучения. — К., 2002.
34. Хохлова Н. А. А. Н. Муравьев — литератор. — СПб., 2001.
35. Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. — Л., 1924.

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 VIII

Киев  
«Логос»  
2006



ББК 83.34РОС.я43

Р89

*Печатается по решению Ученого совета Института филологии  
КНУ имени Тараса Шевченко от 30.11.2005, протокол № 3.*

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, ~~акад.~~ <sup>проф.</sup> 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. П. 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. Н. КУЗЬМЕНКО (Институт филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко).

**Русская литература. Исследования:** Сб. науч. тр./Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Редкол.: А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др.—К.: Логос, 2006. Вып. 8.— 2006.— 426 с.— Библиогр. в конце ст.

ISBN 966-581-691-8

Выпуск VIII продолжающегося издания «Русская литература. Исследования» содержит статьи литературоведов Украины, Кипра, Ирана, посвященные теории и истории литературы. В сборнике освещены вопросы методологии литературоведения и теории жанра, актуальные проблемы изучения литературы Серебряного века, поэтика произведений русской и мировой литературы XX – начала XXI века, аспекты лингвопоэтики и прагматики.

Для преподавателей, студентов, научных работников филологических специальностей.

ББК 83.34РОС.я43

ISBN 966-581-691-8

© «Русская литература. Исследования», 2006  
© «Логос», 2006

IV  
ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

- И. В. Беляева (Киев).*  
Зеркальная конструкция в русском романе: Л. Леонов и К. Вагинов 230
- Я. В. Степанков (Киев).*  
Русская орнаментальная проза: повествовательные стратегии  
и стилевые доминанты 252
- И. И. Сухомлинова (Киев).*  
Сказ и орнаментализация прозы в романстике С. Клычкова 260
- А. М. Марченко (Киев).*  
О мифологеме поезда в творчестве В. В. Набокова  
(русскоязычный период) 264
- Улаш Гьокче (Кипр).*  
Композиционно-выразительные средства воплощения  
антиголдгаристской проблематики в пьесах Н. Эрдмана,  
А. Файко и А. Афиогенова 273
- О. П. Кадоchnikov (Винница).*  
Аксиологические векторы художественной эволюции творчества  
Виктора Астафьева 284
- Ю. И. Корзов (Киев).*  
Тема Великой Отечественной войны в современной русской  
драматургии (к 60-летию Победы) 294
- С. В. Бесчётникова (Марцуполь).*  
Особенности пространственно-временной организации современной  
русской литературной антитемы (на материале произведений  
Т. Толстой «Кысь», А. Зиновьева «Живи», В. Маканина  
«Долог наш путь») 303
- И. С. Приходько (Киев).*  
Романы А. Кима «Поселок кентавров» и Т. Толстой «Кысь».  
Попытка типологического анализа 316

<i>Г. Е. Прусенко (Київ).</i>	
Роман Виктора Пелсвина «Generation “IT”»: рецептивний аспект.	324
<i>Л. В. Садыкова (Горловка).</i>	
Художественные особенности русского постмодернистского эссе 80-90-х годов XX столетия	338
<i>М. И. Бабик (Київ).</i>	
Образные варианты представления героя-эстета в русской литературе постмодернизма	347
<i>П. П. Бедзир (Ужгород).</i>	
Мир «после пепла»: миф творения в украинской, русской, польской, чешской постмодернистской прозе	355
<i>О. С. Бондарева (Київ).</i>	
Українська народно-поетична та світова літературно-міфологічна традиції в авторській міфології Я. Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні»)	366
<i>І. І. Логвінов (Чернівці).</i>	
Протистояння автохтонної та домінуючої культур у творчості А. Джебар і Л. Саббар	391

## V

### ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ПРАГМАТИКА

<i>В. Э. Просцевичус (Горловка).</i>	
О понятии «естественной тавтологии»	400
<i>А. В. Сажина (Чернівці).</i>	
Реклама: рецептивні вирішення літературної жанрової моделі	409

