

ла более ярким, чем когда-нибудь светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла”[2, 364].

“Не успели отъехать полверсты, — заканчивает рассказ Арцыбашев, — как хуторок совершенно растаял во мраке, только огонек в освещенном окне еще сверкал, но и он скоро мигнул и исчез за поворотом. Должно быть, заехали за деревья” [1, 557].

Нарочитое прозаизирование у Арцыбашева (“заехали за деревья”) не должно смущать: отъезд и смерть хоть и не являются действиями однонаправленными, но не являются равновеликими. Учтем также время создания произведений и индивидуальную манеру писателей.

Однако не только архитектоника, но даже акценты данных фраз схожи: “свеча вспыхнула более ярким ... светом” — “огонек в освещенном окне... сверкал” (заметим: не горел, не мерцал — “сверкал”, т. е. горел ярко); “затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла” — “скоро мигнул и исчез за поворотом”.

Очевидно, что этой (вряд ли случайной!) параллелью, автор окончательно уверяет в фактической смерти героя.

Но Арцыбашев не осуждает Перовского, как Чехов Ионыча. Он видит трагедию, которая близка русскому интеллигенту. Случайная (или неслучайная?) поблажка себе, нежелание отказа от маленького комфорта способны в конце концов взвалить на его душу такой груз моральных обязательств, который ломает ее и уничтожит. И нравственная смерть настигнет человека задолго до смерти физической.

Литература

1. Арцыбашев М. П. Старая история // Арцыбашев М. П. Собрание сочинений: В 3-х т.: Т. 3. — М., 1994. — С. 547-577.

2. Толстой Л. Н. Анна Каренина: Роман в VIII ч.: Ч. V — VIII // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т.: Т. 9. — М., 1982. — 462 с.

УДК 81-139:378

Н. П. Иванова

ОТРАЖЕНИЕ ИДЕИ ДОБРА И ЗЛА В КАРТИНАХ ПРИРОДЫ РОМАНА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА “ВАДИМ”

Еще в литературоведении первой трети XX века было указано на важность обращения к форме в ходе анализа литературного произведения. Появление в 20-х годах прошлого столетия таких работ, как “В мастерской художника слова” А. И. Белецкого (1923 г.), “Теория литературы. Поэтика. Стилистика” В. М. Жирмунского (1928 г.), “Синтетическое построение литературы”, “Теория литературных стилей”, “Основы классической поэтики” П. Н. Сакулина (1925-1926 гг.), стало основанием для возникновения ряда литературоведческих

школ (примером может служить школа А. И. Белецкого в Харькове). На важность обращения к пейзажу при анализе "миросозерцания" автора В. Ф. Саводник указывал еще в 1911 году в работе "Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева", считая названное "чувство природы" сложным "психическим комплексом". В юбилейном "Венке Лермонтову", вышедшем к 100-летию поэта в 1914 году, П. Н. Сакулин опубликовал статью "Земля и небо в поэзии М. Ю. Лермонтова". Проведенные исследования были весьма глубокими и интересными и знаменовали выход на качественно новый уровень анализа художественного произведения. Однако внимание к содержанию, к идейной стороне произведения было признано первоочередным, несмотря на то, что В. М. Жирмунский в статье "Задачи поэтики" писал: "На самом деле разделение "что" и "как" в искусстве представляет лишь условное отвлечение. Любовь, грусть, трагическая душевная борьба, философская идея и т. п. существуют в поэзии не сами по себе, но в той конкретной форме, как они выражены в данном произведении. Поэтому... условное противопоставление формы и содержания ("как" и "что") в научном исследовании приводило всегда к их слитости в эстетическом объекте" [2, с. 16].

А затем в лермонтоведении 40-х — 70-х годов разгорались споры о романтическом и реалистическом характере лермонтовского творчества. Аргументами в этих спорах, как правило, являлись выводы, сделанные на основе анализа идейного содержания и системы образов произведений М. Ю. Лермонтова, хотя, как представляется, ответ на этот вопрос дает, в первую очередь, обращение к художественной системе писателя или поэта, и блестящее тому доказательство — работа В. П. Казарина "Поэтика романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"", вышедшая в 1987 году. Именно в это время произошло возрождение интереса к вопросам формы художественного произведения и, в частности, к пейзажу. Этот интерес рос и углублялся, о чем свидетельствует, к примеру, тот факт, что VIII Крымские Пушкинские Международные Чтения в 1999 году прошли под названием "Русь-Россия и Великая Степь". Большинство материалов этой конференции посвящено вопросам поэтики пейзажа (в рамках тематики данной статьи следует отметить работу И. В. Александровой "Степь в образной системе М. Ю. Лермонтова").

В настоящее время анализ литературного пейзажа приобрел особую актуальность в связи с тем, что в современной филологии особое внимание уделяется таким категориям, как ментальность и когнитивность. Об этом свидетельствуют работы Д. С. Лихачева "Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе" (1997 г.), Э. М. Афанасьевой "Поэтика пейзажа в русской молитвенной лирике" (1999 г.), О. В. Васильевой "О художественном пространстве и времени" (1993 г.), А. П. Грачева "Пейзаж как явление интертекста" (1999 г.), Н. Д. Ивановой "Содержание и принципы филологического изучения пейзажа" (1994 г.), Fauconnier G., Turner M. "Blending as a Central Process of Grammar" (1996 г.), Т. Г. Скребцовой "Уровни метафоричности дискурса" (2002 г.), являющиеся **теоретической основой** данной работы.

Применительно к литературоведению изучение указанных категорий требует дальнейшего продвижения по пути, указанному В. И. Белецким, В. М. Жирмунским, П. Н. Сакулиным, В. Ф. Саводником и незаслуженно обойденному вниманием в прошлом веке, ведь литературный пейзаж как элемент формы — это то самое ментальное пространство автора, которое как нельзя более точно отражает его миропонимание, является краеугольным камнем его художественной системы, и в обращении к литературному пейзажу под указанным углом зрения видится **новизна** проводимого исследования. В связи с этим **целью данной статьи** является анализ отражения в пейзажных образах романа “Вадим” мировоззрения М. Ю. Лермонтова. **Задачи статьи:** 1) выделить основные пейзажные образы романа; 2) интерпретировать их как фрагменты ментального пространства автора, отражающие его мировосприятие и систему ценностей (в данном случае отношение к идеям добра и зла); 3) рассмотреть пейзажные образы в системе вопросов поэтики романа.

Материалом исследования являются пейзажные зарисовки романа М. Ю. Лермонтова “Вадим”.

В первую очередь хотелось бы отметить своеобразие стиля этого романа. Это так называемый “гибридный стиль” (термин П. Н. Сакулина), сочетающий в себе элементы сентиментализма и романтизма. В самом деле, мы не видим традиционной романтической эволюции внутреннего мира героя — его характер, как в образцах литературы XVIII века, задан раз и навсегда: озлобленный изгой от рождения. Виноваты в этом Бог и природа (кстати, на протяжении всего романа эти понятия выступают как синонимы). А раз так, Вадим не приемлет Бога, противопоставляет себя ему, и значит, мы имеем дело с традиционным лермонтовским демоническим героем.

В “Вадиме” мы встречаем символистские явные параллели и довольно подробные объяснения переживаний человека с помощью пейзажных образов. При этом мы отчасти не можем согласиться с В. Ф. Саводником, утверждавшим, что Лермонтов “первым стал привлекать сравнения из мира природы к человеку — не только очеловечивать природу, но и “оприроднивать” человека [5, с. 219], и это качество лермонтовских пейзажей — свидетельство, видимо, не столько новаторства, сколько преемственности и, в данном случае, следования символистским традициям в изображении природы. И еще о преемственности. М. Н. Эпштейн отмечает, что “Жуковский — создатель русской поэтической флоры (как Державин — фауны). У Жуковского многие явления природы выступают в качестве символов, знаменуют высокие состояния души: мотылек, лебедь, вообще “птичка”, вообще “цветок” как воплощенное бессмертие, нездешность, порыв в запредельное” [12, с. 211]. Как представляется, данное качество пейзажных зарисовок — тоже отличительная черта “сентиментального романтизма”. Оно присуще и пейзажам “Вадима”. Лермонтов и в этом случае прибегает к приему “оприроднивания” человека.

Среди довольно часто встречающихся в романе (видимо, законы избранного стиля требуют этого) “лирических отступлений”, построенных на основе пейзажных образов, описания облаков встречаются только дважды. Первое из

них посвящено угасшей жизни погибшей девушки: "...какая будущность! какое прошедшее! И все в один миг разлетелось; так иногда вечером облака дымные, багряные, лиловые гурьбой собираются на западе. свиваются столпы огненные, сплетаются в фантастические хороводы. и замок с башнями и зубцами, чудный, как мечта поэта. растет на голубом пространстве... но дунул северный ветер... и разлетелись облака и упадают росой на бесчувственную землю!.. Мир с тобою, дева красоты, да ангел твой хранитель споет над твоим прахом песнь мира, любви и прощанья..." [2, Т. 4, с. 248].

Видимо, демоническое начало главного героя диктует отказ от частого обращения к изображению неба при создании художественного пространства романа, и второе обращение к описанию облаков для объяснения состояния внутреннего мира человека мы встречаем тогда же, после рассказа о гибели отца и дочери. Сначала на "синем небе" мы видим "черные облака", что само по себе отражает ужас и противоестественность происходящего, так как нарушены законы устойчивого сочетания слов: черными бывают обычно тучи (и в художественной системе Лермонтова это так, потому что, к примеру, в "Герое нашего времени" читаем: "черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном"), облака, как правило, черными не бывают, хотя в том же "Герое нашего времени" встречаем "серое облако", но контекст полностью оправдывает его появление: "висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкою бурей".

Возможность понять состояние главного героя путем обращения к аналогии из мира природы (в данном случае — к облакам) дает нам диалог, который начинается вопросом Орленко о причине задумчивости Вадима:

— Ты видишь это облако, которое, как медвежья косматая шуба, висит над месяцем?.. — отвечал Вадим, приподняв голову с презрительной усмешкой.

— Вижу!

— Ну, а как ты думаешь, что таится в глубине его?..

— Что?.. по-моему, гром и молния — вишь, как насупилось...

— И ты спрашиваешь, зачем я угрюм и молчалив?.. [1, Т. 4, с. 248].

Таким образом, картины природы дают нам возможность проникнуть не только в художественную, но и в ценностную систему Лермонтова, отражая, в частности, понимание писателем природы добра и зла. Идея о тесном сосуществовании этих, на первый взгляд, диаметрально противоположных категорий прослеживается в лермонтовском творчестве достаточно ясно. Доказательством этого в пейзаже "Вадима" является, к примеру, тот факт, что даже образ неба может иметь в художественном пространстве романа противоположную по знаку эмоциональную окраску. В романе буквально на одной странице соседствуют два неба: небо ангела с "дымными, багряными, лиловыми" с облаками "на голубом пространстве" и небо демона с черным, "как медвежья косматая шуба", облаком (вот сравнение для облака!) с таящимися в нем громом и молнией. Доказательства существования в художественной системе Лермонтова этих "двух небес" встречаем мы и в его поэзии. К примеру, столь любимые Д. С. Мережковским строки стихотворения "Ангел" (1831 г.):

*По небу полночи ангел летел
И тихую песню он пел.
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой*

[1, Т. 1, с. 374].

А с другой стороны, в “Демоне” встречаем буквальный перепев только что описанного пейзажа и настроения “Вадима”:

*Я был отвергнут, как эдем,
Мир для меня стал глух и нем...
Так ранней утренней порой
Отрывок тучи громовой,
В лазурной вышине чернея,
Один, нигде пристать не смея,
Летит без цели и следа,
Бог весть откуда и куда!*

[1, Т. 2, с. 66].

Соприкосновение с миром Бога и небесами ангела как частью этого мира вызывает в Демоне чувства, аналогичные переживаниям Вадима при виде того, в чем ему отказали Бог и природа:

*...и звезды яркие, как очи,
Как взор грузинки молодой!..
Но, кроме зависти холодной,
Природы блеск не возбудил
В груди изгнанника бесплодной
Ни новых чувств, ни новых сил,
И все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел*

[1, Т. 2, с. 49].

Образы деревьев в пейзаже романа “Вадим” также отражают идею сосуществования добра и зла в мировосприятии М. Ю. Лермонтова. Особенно показателен в этом смысле образ рябины. Как отмечает М. Н. Эпштейн, “часто красные ягоды рябины, ассоциируясь с кровью, жертвой, страданием, передают... дерзость, вызов, неистовство, бушевание” [5; с. 66]. В данном романе образ рябины появляется дважды, но в одной и той же картине природы, которая дана после того, как Вадим открыл Ольге их страшную семейную тайну, перед произнесением “роковой клятвы”. В этот момент он сидит у развалившейся бани, “обсаженной высокими кустами кудрявой рябины” [1, Т. 4, с. 223]. Очень интересен здесь его портрет: “Тут сидел Вадим; один, облокотясь на свои колена и поддерживая голову обеими руками, он размышлял...” Думается, есть в этом описании что-то от того, каким увидел Демона Врубель, и символическое значение образа рябины раскрывает внутренний мир героя: “...тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными арабесками и придавали ему вид таинственный...” [1, Т. 4, с. 223]. У Вадима появляется замысел сделать и Ольгу орудием мести, хотя он и почитает ее ангелом, од-

нако следующий риторический для него вопрос приходит в голову герою: "Разве ангел и демон произошли не от одного начала?.." [1, Т. 4. с. 224].

И в этом вопросе видится не только позиция героя, но и взгляд автора, ведь именно он сделал Вадима и Ольгу родными братом и сестрой, именно из-под его пера выходит образ Демона, вновь пастышкого "святыню любви, добра и красоты". Об истоках этой грани мировоззрения Лермонтова писал Б. М. Эйхенбаум, указывая на сочинение Шеллинга "Философские исследования о сущности человеческой свободы" (1809 г.), в котором утверждается, что "добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон, или еще: зло в себе, то есть рассматриваемое в своей тождественности, есть добро, как и, наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и нетождественности, есть зло... Душа всякой ненависти -- любовь... Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе" [6, с. 189]. Но, думается, Лермонтов идет в этом убеждении даже дальше Шеллинга: если, по Шеллингу, небу противопоставляется не ад, как в традиционном понимании, а земля, то в мировоззрении Лермонтова сосуществуют, как мы видели, два неба, тем самым идея общего корня добра и зла многократно усиливается. И упомянутый пейзаж перед произнесением "роковой клятвы" дает нам возможность проследить, как видоизменяется небо, "перетекая" из одного состояния в другое: "...серебряные облака тяжелели ежечасно; и синие, покрытые туманом, уже показывались на дальнем небосклоне" [1, Т. 4. с. 223]. Даже цветовая символика подчеркивает это преобразование: в художественной системе Лермонтова сверкающие цвета несут радость, обновление, жизнелюбие, и это тоже имеет свои корни: по словам Алпатовой, со времен древнерусской иконописи эти тона "преодолевают цветовую плоть краски", старо-славянское же СМЪЦЬ означало "дьявол". Думается, что в данном случае образ неба служит своего рода символом неразделимости в нашем мире добра и зла, причем не только тесного сосуществования, но и взаимопроникновения этих категорий.

Итак, на основе проведенного анализа мы можем сделать **вывод** о том, что пейзажные образы романа М. Ю. Лермонтова "Вадим" отражают важнейшие грани мировоззрения автора, дают нам возможность увидеть особенности его ценностной системы, а также пронаблюдать за своеобразием литературного стиля писателя в данном романе, являющемся по сути стилизацией, что было доказано в проведенных ранее исследованиях.

Литература

1. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. — М., 1976.
2. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
3. Сакулин П. Н. Теория литературных стилей // Филология и культурология. — М., 1990. — С. 133-165.
4. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. — Л., 1978.
5. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной. — М., 1990.

6. Эйхенбаум Б. М. Художественная проблематика Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л., 1969. — С. 181-215.
7. Алпатов М. Краски древнерусской иконописи. — М., 1964.

Статья поступила в редакцию 5 октября 2004 г.

УДК 81“373

М. Г. Джисоева

“ПАМЯТЬ О ПРОИСХОЖДЕНИИ” В ЛИРИКЕ М. А. ВОЛОШИНА И Х. Л. БОРХЕСА

Новизна данного исследования заключается в отсутствии сопоставительных исследований творчества М. А. Волошина и Х. Л. Борхеса в лингвоконцептологическом аспекте.

Цель работы: установить и описать точки пересечения художественных картин мира авторов путем исследования ключевых концептов их поэтического творчества.

Материалом исследования послужили лирические стихотворения Х. Л. Борхеса и М. А. Волошина, содержащие исследуемые художественные концептуальные образы.

Теоретической основой данной статьи является следующее положение: каждому поэту свойственна своя собственная образная картина мира и собственная вариативная система, с помощью которой становится возможным субъективное описание своих ощущений [1].

М. А. Волошина и Х. Л. Борхеса неправомерно, наверное, было бы назвать художниками, творческие концепции которых очень близки, однако при чтении их произведений невольно возникает ощущение близости, конгениальности их литературного творчества. Представляется, что на это есть как минимум две причины: 1) необычайная парадоксальность мышления авторов и отсюда парадоксальность как одна из основных примет их творчества, как поэтического, так и прозаического; 2) говоря словами Хайме Альзраки, сказанными о Х. Л. Борхесе, но вполне могущими быть отнесенными и к Волошину, в его произведениях “представлено частное и общее, индивидуальное и аллегорическое, но они путаются одно с другим и объединяются в одно целое, где уже трудно отличить индивидуальное от родового” [2] (перевод наш — авт.). Вспомним, кстати, что именно такая цельность является высшим эстетическим и нравственным идеалом М. А. Волошина.

Итак, мы выдвигаем гипотезу о схожести художественных картин мира двух авторов, которую предстоит проверить на материале их лирических произведений. На наш взгляд, целесообразно было бы сопоставить их поэтическое творчество по некоторым ключевым точкам. Тогда возникает вопрос,