

## **К вопросу об элементе живописи в прозе М.Ю. Лермонтова (на примере романа «Вадим»)**

© кандидат филологических наук Г. В. Москвин, 2002

К 1832-33 годам, когда Лермонтов, как предполагается, начал работать над «Вадимом» [Андроников: 96-97; Лермонтов: 636], романтическая «теория живописного» получила художественное воплощение в западноевропейской литературе, главным образом во французской. «Pittoresque» в художественной манере В. Гюго, А. де Виньи и других авторов выразило «стремление к конкретным образам, протест против сухого аллегоризма описаний 18-го века, а с другой стороны и протест против фотографичности» [Родзевич: 26]. С точки зрения Ш. О. Сен-Бева («Poesie, vie et pensees de L. Delorme», 1829), «не “описания” природы, а ее картины должны занимать писателя» [Родзевич: 26-27].

Манера «pittoresque» в «Вадиме» проявляется уже в первом абзаце: «лиловые облака, протягиваясь по западу, едва пропускали красные лучи», «длинные, черные мантии с шорохом обметали пыль», «трепещущий огонь свечей казался тусклым и красным». В вариантах автографа заметно намерение придать образам еще большую осязаемость: вместо «лиловые облака» было «лиловые тучи», вместо «красные лучи» – «красные полосы», черный цвет был дополнительно акцентирован словосочетанием «черные клобуки» [Лермонтов: 477].

На протяжении всего текста обнаруживается авторская установка писать «картинами»: «У ворот монастырских была другая картина», «...эту картину можно бы назвать рисованной программой», «...одна такая рука могла бы быть целою картиной!», «Имея эту картину пред глазами, вы без труда могли бы разобрать каждую часть ее», «...картина была ужасная, отвратительная...» и т.п. Заслуживает особого внимания то обстоятельство, что слово «картина» появляется в тексте, как правило, не в связи с пейзажными описаниями, оно чаще всего сопровождает портрет и массовые сцены. Отмеченное наблюдение наводит на мысль, что картинность изображения призвана выделить в тексте наиболее содержательные в идейном отношении сюжетные эпизоды.

В согласии с повествовательным стилем времени лермонтовское повествование в «Вадиме» изобилует обращениями к читателю. Может возникнуть впечатление, что Лермонтов не полагается на самостоятельность своих описаний – он побуждает читателя к активности, т.е. стремится заставить его воображать, видеть написанное. Однако это не вполне так, поскольку в большинстве случаев обращения к читателю не связаны с созданием картины: если они помогают организовать повест-

вание, то их роль становится «технической». Например: «Я попрошу своего или своих любезных читателей перенестись воображением в ту малую лесную деревушку...» (здесь обращение призвано привлечь внимание читателя к смене места действия) или «Вы можете вообразить, что он не спал...» (внимание читателя концентрируется на внутреннем состоянии героя). Только в двух случаях призывы к читателю предваряют портретные характеристики. Примечательно, что оба описываемых персонажа являются, пожалуй, единственными безусловно отрицательными героями в романе, более того, они представляют собой верхнюю и нижнюю границы спектра ненависти Вадима. Первый из них Борис Петрович Палицын – средоточие мести героя:

Представьте себе мужчину лет 50, высокого, еще здорового, но с седыми волосами и потухшим взором, одетого в синее полукафтанье с аннским крестом в петлице; ноги его, запряженные в огромные сапоги, производили неприятный звук, ступая на пыльные камни; он шел с важностью размахивая руками и наморщивал высокий лоб всякий раз, как докучливые нищие обступали его.

Во втором случае – «отвратительное зрелище представилось его <Вадима> глазами» – дается портрет нищенки. После довольно подробного описания ее омерзительных черт автор замечает, что они «еще ничего не значили в сравнении с глазами нищенки», и фокусирует на них внимание читателя.

...вообразите два серые кружка, прыгающие в узких щелях, обведенных красными каймами; ни ресниц, ни бровей!.. и при всем этом взгляд, тяготеющий на поверхности души; производящий во всех чувствах болезненное сжатие!.. Вадим не был суевер, но волосы у него встали дыбом. Он в один миг прочел в ее чертах целую повесть разврата и преступлений...

Такая выделенность (с помощью обращений к читателю) Палицына и нищенки может и не быть преднамеренной, но она симптоматична. Палицын находится на высшей социальной ступени в системе персонажей романа, нищенка представлена как низший социальный и человеческий тип. Вероятно, Лермонтову нужно, чтобы эти два персонажа были увиденны и поняты читателем такими, какими он их видит сам, чтобы через портрет и поведение было передано его чувство. Отсюда и призыв: посмотрите на них и вы поймете, в каком мире осуществляется страдание Вадима. Оба образа связывает сюжетная и идейная нить: нищенка появляется сразу после того, как он, по сути, отдал распоряжение о казни семейства Палицына, зазвав в его имение казака Белобородку с людьми, и тут же сомнение и горькое прозрение посетили героя:

... а теперь?.. имея в виду одну цель – смерть трех человек, из коих только один виновен, теперь он со всем своим гением должен потонуть

в пучине неизвестности ... ужели он родился только для их казни!.. разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет; и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима все заключалось в его сердце!

Омерзение, вызванное видом нищенки, останавливает порыв Вадима отказаться от планов мести: он совершает нечаянное убийство, «с досады» толкнув нищенку в грудь, и эта нелепая смерть, причиной которой он стал, увлекает его на оставленный было путь мщения. Следует прокомментировать идейную мотивировку действий героя (как его поступка с нищенкой, так и дальнейших): Вадим близок к тому, чтобы отказаться от мести, уничтожив «плоды многих лет», но вид и поведение нищенки обнаруживают для него греховную мерзость этого мира – так, читая «в ее чертах целую повесть разврата и преступлений», он «не встретил ничего похожего на раскаянье». Автор пишет, что Вадим «отгадал правду: есть существа, которые на высшей степени несчастья так умеют обрубить, обточить свою бедственную душу, что она теряет все способности кроме первой и последней: жить!» Неудивительно, что, отгадав такую правду, герой не щадит жизни. С этого эпизода потребность в преодолении противоречия между сердцем и душой человека определяет развитие основной нравственно-философской темы незаконченного романа, в рамках которой должен был, вероятно, изменяться преступный и страдающий герой. Поэтому и было необходимо Лермонтову наглядно живописать персонажей ненавистного Вадиму мира, создавая тем самым возможность для читателя разделить чувство героя.

Интересно, что сам автор, вольно или невольно, в пассаже, предшествующем встрече с нищенкой, указывает на дихотомический принцип изобразительной манеры своего повествования:

Теряясь в таких мыслях, он сбился с дороги и (был ли то случай) неприметно подъехал к тому самому монастырю, где в первый раз, прикрытый нищенским рубищем, пламенный обожатель собственной страсти, он предложил свои услуги Борису Петровичу... о, тот вечер неизгладимо остался в его памяти, со всеми своими красками земными и небесными, как пестрый мотылек, утонувший в янтаре.

Для изображения земного и небесного автор использует разные краски: для мира страстей сердца человеческого они должны быть осязательными, наглядными, «тяжелыми», для изображения душевных проявлений – «краски воздушные, солнечные» [Анненский: 247]. Сравнение памятного вечера с «пестрым мотыльком, утонувшем в янтаре», с первого впечатления удивляющее, является попыткой создать образ, с одной стороны емкий, т.е. вбирающий в себя события, описания, чувства и мысли героя в тот вечер, с другой же – единичный и конкретный,

предъявленный читателю как живописная миниатюра, сотворенная природой. Этот образ должен запечатлеть тот вечер во времени, красках и передать мысль о плене души Вадима.

Следующей особенностью изобразительной манеры Лермонтова в «Вадиме» является стремление «остановить движение времени» для портретных характеристик или акцентировки положения героев в той или иной сцене. Так, например, портрету, рассказу о мыслях и владевшей Вадимом страсти предпосылается фраза: «В толпе нищих был один – он не вмешивался в разговор их и *неподвижно* <курсив мой – Г.М.> смотрел на расписанные святые врата». Можно привести другой яркий пример остановленного тока времени: «Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил яркие черные глаза на великодушного господина; этот взор был *остановившаяся молния*» <курсив мой – Г.М.>. В последнем примере заметна и установка на сценичность повествовательной манеры в «Вадиме», вполне понятная, если учесть взаимопроникающие жанрово-стилевые потоки в творчестве Лермонтова.

Показательны для становления поэтики прозы Лермонтова способы пейзажных описаний в «Вадиме», и в этом отношении наиболее интересным является первое из них: описание вида, открывающегося из дома Палицына. При внимательном чтении возникает впечатление, что автор не столько описывает непосредственно наблюдаемую местность, а заполняет пространство на пустом холсте, подобно живописцу, – другими словами, здесь совмещаются изобразительные принципы двух видов искусства, живописи и литературы. Описание начинается с точки, где как бы установлен воображаемый мольберт: «Дом Бориса Петровича стоял на берегу Суры, на высокой горе». Взгляд художника не переносится сразу на Суру, а пространство между ними заполняется следующей фразой: «...на высокой горе, кончающейся к реке обрывом глинистого цвета». Далее природная основа картины «заселяется» человеком с неизменными атрибутами его жизни: «... кругом двора и вдоль по берегу построены избы, дымные, черные, наклоненные, вытягивающиеся в две линии по краям дороги, как нищие, кланяющиеся прохожим». Заслуживают внимания не только емкость и насыщенность описания, но и последовательность создания живописных образов. Так, помимо пространственной протяженности («кругом двора и вдоль по берегу»), можно заметить и дополнительный эффект, акцентирующий социальный контраст (двор, окружающий дом на высокой горе, и «избы, черные, дымные, наклоненные»). Тут же, словно под кистью художника, возникает образ дороги: «... избы <...>, вытягивающиеся в две линии по краям дороги». Конкретная изобразительная деталь («избы, дымные, черные, наклоненные») получает собственно литературное

распространение: «как нищие, кланяющиеся прохожим», придающее особую материальную выразительность этому фрагменту картины и настроение скорбной жизни.

Продолжение пейзажа выполнено в той же манере, т.е. оставшееся на «холсте» пространство заполняется последовательно вдаль и в стороны по всему видимому спектру с учетом живописной перспективы: «...по ту сторону реки видны в отдалении березовые рощи и еще далее лесистые холмы с чернеющимися елями, налево низкий берег, усыпанный кустарником, тянется гладкою покатостью – и далеко, далеко синют холмы как волны». Примечательно, что картина не имеет завершения в зрительном восприятии: синеющие «холмы-волны» распространяются в глубину ее художественного мира. Следует отметить и то, что по завершении описания повествователь возвращается к дому, т.е. к месту, откуда оно разворачивается, и тогда выясняется, кто был постоянным созерцателем этой картины: «Вокруг старинного дома обходит деревянная резной работы голодарейка, служащая вместо балкона; здесь, сидя за работой, Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерями». Таким образом, «со-творцами» пейзажа являются автор и героиня, живописец и созерцатель.

Приведенный пейзаж содержит элементы, свидетельствующие об установке автора на «панорамность» описания: «кругом», «вдоль», «по ту сторону», «в отдалении», «еще далее», «налево», «далеко, далеко». Стремление к объемному изображению связано, как представляется, с потребностью синтезировать живописные и литературные приемы, т.е. видимую конкретность живописного вида компенсировать «вездесущностью» литературного описания. Подтверждением отмеченной установки служит сочинение Лермонтова «Панорама Москвы», написанное в Школе гвардейских подпрапорщиков и датированное 1834 г., в котором автор ставит цель «окинуть одним взглядом всю нашу древнюю столицу с конца в конец». Структура вида Москвы в сочинении охватывает все стороны света, в ней учитываются и глубина вида, и объемность. Вот основные вводные пространственные ориентиры описания: «На север перед вами, в самом отдалении на краю синего небосклона», «Ближе к центру города...», «Еще ближе, на широкой площади...», «На восток картина еще богаче и разнообразнее», «Вправо от Василия Блаженного...», «К югу, под горой...», «На западе, за длинной башней...». Совершив круг, описание возвращается в Кремль, к месту, откуда оно началось.

Давно замечено, что «Панорама Москвы» по замыслу и конструктивным идеям сближается с главой «Париж с птичьего полета» из романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» [Лермонтов: 673]. Влияние

отмеченной главы на «Панораму Москвы» едва ли можно оспорить, мы же считаем необходимым отметить и возможные источники влияния в отечественной журналистике и литературе. К примеру, в «Московском телеграфе» за 1830 г. была помещена статья «Панорама Москвы», что могло быть отмечено в творческом сознании Лермонтова и сказаться на идее его сочинения. Что же касается литературных источников, то следует указать на уже наметившуюся традицию «панорамности» описаний в художественной прозе. Приведем пример из «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина:

*Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си...нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодотворнейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные. Подалье, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта, синеются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким дворцом своим [Карамзин].*

Близость описаний у Карамзина и Лермонтова очевидна, что может свидетельствовать и о прямом влиянии первого, и об опосредованном, т.е. через формирующуюся традицию в русской литературе. Обратим внимание, что в тексте «Бедной Лизы» «синятся Воробьевы горы», в «Вадиме» же «синятся холмы как волны». Примеров того, как синится морской горизонт, в литературе не счесть, поскольку это естественная деталь в пейзажных описаниях. У Карамзина Воробьевы горы растворяются в синем небе, что тоже имеет естественные основания. Здесь открывается весьма продуктивная тема в литературе, связанная со сложным комплексом психологических состояний героев, религиозных переживаний и философских идей, – сочетание земных возвышенностей, высоты, неба, синевы и вдохновенного Богом духа человеческого. Вспомним экспозицию в «Княжне Мери»: «На запад пятиглавый Бешту синее...» Сравнение «синятся холмы как волны» вовсе не обяза-

тельно восходит непосредственно к Карамзину – холмы в лермонтовском пейзаже виднеются на горизонте, где сливаются земля и небо, и здесь степень естественности возникновения образа выше, чем у Карамзина. Между тем настойчивость, наблюдаемая в уподоблении холмов волнам, симптоматична (можно же было написать, что холмы синеют на горизонте). В этой связи уместно вспомнить стихотворение «На холмах Грузии» А. С. Пушкина, в котором холмы, ток Арагвы «волны» посылаемого к любимой чувства («Печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой...») слиты в идее осуществляющегося общего бытия.

Особый интерес для рассматриваемого в статье вопроса представляют те портреты (одиночные и групповые), зарисовки массовых сцен, ценность которых состоит, прежде всего, в том, что они призваны, как проясняется из развертывающегося замысла автора, выразить основные структурные идеи романа. Каждый из упомянутых художественных фрагментов так или иначе связан с живописью как видом искусства. Любопытно, что обложка тетради, в которой была обнаружена рукопись «Вадима», вся заполнена рисунками лиц, фигур, силуэтов, сценок. Прямого отношения этих рисунков к сюжету романа установить нельзя, но нет сомнения, что по ним можно судить о той творческой атмосфере, в которой создавалось произведение. Калейдоскопичность этого своеобразного полотна наводит на мысль о синхронном существовании в его сознании идей и впечатлений в потоке окружающей и чувствуемой художником жизни. Можно предположить, что сюжет и мысль «Вадима» имеют одним из источников как эти, так и другие, соотносимые с творческим процессом создания романа, зарисовки.

«Излюбленным приемом, к которому обращается Лермонтов для создания живописного фона герою и действию, является использование эффектов освещения, в особенности же резкой рембрандтовкой светотени <...> “рембрандтовкое” освещение, полное мрака, тайны, неуловимого, загадочного брожения...» – так пишет исследователь об изобразительной манере в «Вадиме» [Михайлова: 125-126]. Признавая справедливость этого наблюдения, сделаем несколько дополнительных замечаний. Во-первых, «рембрандтовские светотени и освещение» распространяются не на все описательные фрагменты произведения, а преимущественно на отмеченные нами выше. Во-вторых, их подбор указывает на известную системность в манифестации основных идей романа, которые «фиксируются» благодаря использованию средств живописи. В третьих, надо отметить жанровое разнообразие этих зарисовок, а потому и более широкий спектр стиливых приемов, чем рембрандтовская манера письма.

Анализ отмеченных зарисовок позволяет уточнить идейную структуру незавершенного романа и перспективу ее развития. Обычно образ

Вадима полагается в один уровень с другими персонажами. Например, одной из традиционных интерпретаций образов Вадима и Ольги в их идейном соотношении является указание на парадигму «демонское – ангельское». Такой подход правомерен, он отражает романтическую традицию в литературе, в значительной мере проявившуюся в «Вадиме», а также и известную инерцию в литературоведении. Последнее замечание связано с необходимостью усматривать, помимо очевидной стилевой зависимости «Вадима», видеть и новаторство, пусть начинающего, прозаика. Взгляд «по горизонтали» (Вадим – Ольга, Вадим – Палицын, Вадим – Юрий, Вадим – нищие, Вадим – пугачевцы, Вадим – прихожане, Вадим – крестьяне и пр.), когда главный герой рассматривается в ряду остальных действующих лиц, имеет глубокие художественные основания, если концепция художественного мира в произведении представлена в отношении «автор и создаваемая им действительность». В «Вадиме» структура художественного мира иная: «автор – герой – протагонист – действительность». Речь идет здесь не столько об иерархии художественных пластов романа, сколько об особой роли протагониста. На образе Вадима лежит двойная нагрузка: с одной стороны, он действует, как и все, в романе, с другой – в этом образе типологизируется авторское мироотношение – процесс, в котором поиск нового героя совмещен с личностным и творческим формированием самого Лермонтова. Вот почему «все отдельные “составляющие” образа были традиционными, даже банальными, а сам образ как целое – беспрецедентным, ни на что не похожим» [Маркович: 138].

Сказанное выше можно аргументировать тем, что в живописных зарисовках, нюансирующих идейную структуру романа, Вадим оказывается не в фокусе изображения, а *созерцателем* «картин». В их число входят упоминания об изображении дьявола и лика Спасителя, сопровождаемые комментариями, отмечающими этап и характер миропонимания героя, смена его состояний. Так, в начале романа «нищий стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображенного поблекшими красками на св. вратах, и внутренне сожалел об нем...». В церкви, непосредственно перед началом бунта, Вадим оказывается наблюдателем следующей картины:

Направо, между царскими и боковыми дверьми, был нерукотворный образ Спасителя, удивительной величины; позолоченный оклад, искусно выделанный, сиял как жар, и множество свечей, расставленных на висящем паникадиле, кидали красноватые лучи на возвышающиеся части мелкой резьбы, или на круглые складки одежды; перед самым образом стояла железная кружка, – это была милость у ног Спасителя, – и над ней внизу образа было написано крупными, выпуклыми буквами: *приидите ко мне вси труждающиеся и аз успокою вы!*



Между приведенным и другим эпизодом, в котором взгляд Вадима вторично обращается на образ Спасителя, располагаются две сцены: богатая женщина отталкивает крестьянку с грудным младенцем перед образом и Вадим видит Ольгу, чьи глаза «были устремлены на лик Спасителя». Эти сцены определяют смену в состоянии Вадима:

*С горькой, горькой улыбкой Вадим вторично прочел под образом Спасителя известный стих: приходите ко мне вси труждающиеся и аз успокою вы! Что делать! – он верил в Бога – но также и в дьявола!*

Ангельское и человеческое, вариации этой темы получают выражение в созерцаниях Вадимом Ольги. Вначале образ девушки предстает как ассоциированный с ангелом:

*Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве. – Сальная свеча, горящая на столе, озаряла ее невинный открытый лоб и одну щеку, на которой, пристально глядяваясь, можно было бы различить мелкий золотой пушок; остальная часть лица ее была покрыта густой тенью; и только когда она поднимала большие глаза свои, то иногда две искры света отделялись в темноте; это лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда. – 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 целю картиной!*

После рассказа Вадима о трагической судьбе их отца, доведенного до нищеты и смерти в тяжбе с Палицыным, ангельская чистота образа Ольги смущается мотивами бунта и мщениия, что проявляется в ее изображении:

*...перед иконой Богоматери упала Ольга на колени, спина и плечи ее отделяемы были бледнеющим светом зари от темных стен; а красноватый блеск дрожащей лампы озарял ее лицо, вдохновенное, прекрасное, слишком прекрасное для чувств, которые бунтовали в груди ее; Вадим не сводил глаз с этого неземного существа, как будто был счастлив.*

В церкви Ольга молит о спасении, это молитва девушки, в которой земная любовь заслонила «великую душу» (в сцене, когда Вадим рассказывает Ольге историю их отца, автор обмолвился, что «великие души понимают друг друга»), поэтому ее молитва – просьба о земном:

*Не заметив брата, Ольга тихо стала перед образом, бледна и прекрасна; она была одета в черную бархатную шубейку, как в тот роковой вечер, когда Вадим ей открыл свою тайну; большие глаза ее были устремлены на лик Спасителя, это была ее единственная молитва, и если б Бог был человек, то подобные глаза никогда не молились бы напрасно.*

И, наконец, последнее изображение Ольги, уже «погибшей и грешной», после чего тема «ангельское – земное» в этом образе не развивается:

*Неподвижно сидела Ольга, на лице ее была печать безмолвного отчаяния, и глаза изливали какой-то однообразный, холодный луч, и сжатые губки казались растянуты постоянной улыбкой, но в этой улыбке дышал упрек провидению <...> Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника...»*

К рассматриваемому типу изображений можно отнести и следующее:

*...у стены едва можно было различить бледное лицо старого схимника, лицо, которое вы приняли бы за восковое, если б голова порою не наклонялась и не шевелились губы; черная мантия и клобук увеличивали его бледность, и руки, сложенные на груди крестом, подобились тем двум костям, которые обыкновенно рисуются под адамовой головой.*

В приведенном пассаже получает развитие идея о нераздельности в человеке греха и потребности очищения, высказанная еще на первых страницах романа («...одинокий монастырь, неподвижный памятник слабости некоторых людей, которые не понимали, что где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление»). Образ схимника предваряет описания толпы в церкви (в особенности «между столбами и против царских дверей»), буйной толпы народа перед монастырскими вратами и нищих в их иступленной радости и бесновании.

*Поближе, между столбами и против царских дверей пестрела толпа. Перед Вадимом было волнующееся море голов, и он с возвышения свободно мог рассматривать каждую; тут мелькали уродливые лица, как странные китайские тени, которые поражали слиянием скотского с человеческим, уродливые черты, которых отвратительность определить невозможно было, но при взгляде на них рождались горькие мысли; тут являлись старые головы, исчерченные морщинами, красные, хранящие столько смешанных следов страстей унижительных и благородных, что сообразить их было бы трудней, чем исчислить...*

*<...>*

*Между тем перед вратами монастырскими собиралась буйная толпа народа; кое-где показывались казацкие шапки, блистали копыя и ружья; часто от общего ропота отделялись грозные речи, дышащие мятежом и убийством, – часто раздавались отрывистые песни и пьяный хохот, которые не предвещали ничего доброго, потому что веселость толпы в такую минуту – поцелуй Иуды! <...> картина была ужасная, отвратительная... но взор хладнокровного наблюдателя мог бы ею насытиться вполне; тут он понял бы, что такое народ...*

Последовательность этих сцен показывает, как распространяются в мир высвобожденные пороки и преступления человеческие. Обратим внимание, что с каждым следующим описанием автор стремится к большей наглядности, «картинности» сцен, к большей акцентировке отношения «созерцающий – картина» (в первой сцене «он с возвышения свободно мог рассматривать...»), во второй сцене появляется «взор хладнокровного наблюдателя», в третьей – «неизвестный живописец», вынесший «на первый план картины» беснующихся нищих). Изображение нищих становится как кульминацией развития темы «божественное и сатанинское в человеке», так и переломным моментом в сюжете, после чего личный конфликт уступает свою доминирующую роль конфликту общественному. «Расколотовость» двух мощнейших сюжетоорганизующих ситуаций вызвала, как следствие, невозможность завершения романа.

Применение приемов живописи в «Вадиме» отражает процесс формирования стиля Лермонтова как прозаика. Это многофакторное художественное явление, включающее в себя и естественное для молодого писателя стремление к максимальной выразительности и зрительности в описательных контекстах, и влияния романтизма, и современных веяний в литературе. Несовершенство личной творческой манеры письма часто предполагает компенсацию за счет «заемных» средств, вместе с тем можно говорить и о потребности Лермонтова в раскрытии возможностей слова как средства пластичного изображения мира. Однако в любом случае приемы живописи на раннем этапе прозы Лермонтова – не самоцель и не эстетический эксперимент. В применении этих приемов обнаруживается системность и функциональная значимость – жанровая, сюжетно-композиционная и идейная.

#### Л и т е р а т у р а

1. Андроников И.Л. Исторические источники «Вадима». //Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964.
2. Анненский Ин. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе. Вторая книга отражений. М., 1979.
3. Карамзин. Н.М. Избранные сочинения. Т.1. М.-Л.,1964.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 6 т. Т.6 М.-Л., 1957.
5. Маркович В.М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова. // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб. 1997.
6. Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М., 1957.