

*аспирантка кафедри теорії  
літератури і історії  
української літератури  
Горлового державного  
педагогічного інституту  
иноземних мов*

## **ОБРАЗ МАСКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА**

### **М.Ю. ЛЕРМОНТОВА "ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"**

Поэтика лермонтовского психологизма и особенно поэтика психологизма в "Герое нашего времени", безусловно, давно раскрыли многие свои тайны благодаря усилиям нескольких поколений исследователей. Первым эту проблему затронул еще Н.Г. Чернышевский, который рассматривал Лермонтова как ближайшего предшественника Л.Н. Толстого, предвосхитившим его "диалектику души".

В работах разных лет: Е. Михайловой ("Проза Лермонтова", 1957), Б.М. Эйхенбаума ("Статьи о Лермонтове", 1961), В.А. Мануйлова "Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени": Комментарий, 1975), В.А. Грехнева ("О психологических принципах "Княгини Лиговской" М.Ю. Лермонтова", 1975), Б.Т. Удодова ("Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени"", 1989), Е.Г. Эткинды ""Внутренний человек" и внешняя речь", 1998) проблема психологизма рассматривалась как кардинальная в изучении творчества М.Ю. Лермонтова. Несмотря на значительные успехи в решении этой проблемы она до сих пор сохраняет устойчивое ощущение "открытости", "незаконченности". Объясняется этот факт недостаточной разработанностью в отечественном литературоведении теоретических основ психологизма как литературно-эстетического явления.

Одним из аспектов проблемы психологизма является проблема масочности, маскардности в творчестве писателя-поэта, которая напрямую относится к его "тайной психологии". Этот феномен давно и настойчиво выделяется в качестве художественной доминанты лермонтовского психологизма.

Лермонтовские принципы "тайной психологии" во многом формируют поэтику психологизма в "Герое нашего времени". Выделим следующие ее свойства: 1) объяснения повествователя почти всегда воспринимаются как недостаточные; 2) скрытые причины поведения героя обычно характеризуются в общих чертах, и неповторимая истина данного конкретного побуждения или состояния остается за рамками объяснения; 3) комментарий намекает, намечает ориентиры, необходимые для отыскания истины, и этим ограничивается. Поэтому за пределами прямого анализа остаются главные тайны воссозданной в романе человеческой личности; 4) разгадка "тайны" доверена читателю и требует не только элементарной чуткости (достаточной для понимания прозрачного намека), но и определенных аналитических усилий. Автор ограничивается тем, что снабжает читателя необходимыми сведениями (обычно противоречивыми), незаметно стимулируя и направляя его аналитическую работу.

В своей творческой эволюции Лермонтов настойчиво идет ко все более глубокому постижению социальной обусловленности психологических типов. Вопрос о том, почему "внутренний человек" (Жан-Поль) с его душой, богатым внутренним миром, с гуманными общечеловеческими задатками и возможностями превращается в "частичного", "обрубленного" (выражение Лермонтова, употребленного им в романе "Вадим"), ограниченного "внешнего человека", становится важнейшим в творчестве писателя. Проблема соотношения

внутреннего и внешнего человека обусловила значительность и художественную полифункциональность в творчестве Лермонтова образа маски, представляющей одну из ипостасей героя и являющуюся приемом его психологической характеристики. Маска не просто непосредственно связана с ее носителем, но предстает одним из способов самовыражения, репрезентации, сокрытия / проявления героем самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения и мировоззрения.

Внешнее и внутреннее в человеке – явления неразрывно связанные. Это понимали еще в глубокой древности. Древний мир, как доказала О.М. Фрейденберг, создает "изумительную систему масок, которые покрывают пестрое лицо жизни безапелляционным равенством изнутри идущих рубрик" [6, с.221]. Лицо (понимаемое исследовательницей вовсе не как "лик – личина" у Бахтина и приравненное к фигуре актера) выступает лишь носителем маски и способно меняться, маска представляет собой родовой образ и остается неподвижной.

В европейском искусстве маска впервые появилась в греческом театре. Маска (*persona*) и человек (актер), ее носящий, у эллинов отождествлялись. Маска магически преображала действительность: "то-что-есть" становилось "тем-чем-хотелось бы быть" или "нужно было быть". Маска является сложнейшим многозначным мотивом мировой культуры, воплощением игрового начала жизни, универсальным символом, который, по мнению Х.Э Керлота, подчеркивает наличие внутренней связи между символом (маской) и тем, что им представлено [3, с.33]. "Внешнее" (маска) не только раскрывает, но и скрывает "внутреннего" человека. Т.е., традиционно понятие "маска" связывают со способностью скрывать истинное обличие (лицо), перевоплощаться в "другого" с определенной целью, при этом функции маски в разные исторические эпохи были различны, равно как и сложна, многозначна символика маски. Исчерпать ее невозможно, "дериваты" маски многочисленны, вариативны, что доказано исследованиями О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, Д.С. Лихачева, К. Леви-Стросса, Н. Фрая, М. Бодкин, У. Эко и др. ученых.

В народной культуре маска обладала возрождающим и обновляющим моментом, и была связана, как доказал М.М. Бахтин, с карнавалом "с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушением естественных границ..." [1, с.48]. Связь с карнавалом в европейской культуре еще сохраняется в XVI – XVII веках: маска является важным фактором в комедийных постановках. Например, в комедии дель арте, где маска использовалась либо как следствие карнавальной традиции, либо для гротескного заострения каких-либо черт. Однако в любом случае важен был не столько комический эффект, сколько, свойственная маске, "свобода действий": она раскрепощала исполнителя, развязывала ему язык, позволяла беспощадно и безопасно высмеивать современников.

Функции маски, как доказывает М.М. Бахтин, существенно изменяются в исторические времена: маска получает ряд новых значений в романтизме, где она оторвана "от единства народно-карнавального мироощущения" [1, с.48], здесь маска что-то скрывает, утаивает и обманывает. В романтическую эпоху роль маски диаметрально меняется. Маска утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает "мрачный оттенок" (М.М. Бахтин). Если в народном гротеске за маской всегда стоит многоликость и неисчерпаемость жизни, то в романтизме "за маской часто оказывается страшная пустота" [1, с. 48]. Она становится атрибутом не карнавальности, а *маскарадности*, приобретает мрачный оттенок, часто скрывает пустоту, ложь или таит в себе нечто демоническое, изначальное раздвоение. И все же маска всегда "окутана" тайной, особой атмосферой. Она "никогда не может стать просто вещью среди других вещей" [1, с.48].

Выступая символом искусства и выполняя ролевую функцию, маска одновременно

является деформированным двойником персонажа, экстраполяцией его на внечеловеческую среду. В эпоху романтизма она скорее уродлива по самой сути, ибо, являясь внешней имитацией оригинала, его материальной неодушевленной и деформированной копией, оболочкой, она проецирует его alter ego на совершенно иную среду, преломляя его сущность, а то и вовсе отбрасывая или заменяя собственной, пустой. Человек, надевший маску (осознанно или неосознанно), как бы превращается в другого персонажа, который может совершать действия, невозможные в обычной жизни или несовпадающими с его личностными качествами.

Проявление "маски" в романтизме и реалистической литературе чрезвычайно многообразно: здесь появляются различные способы маскировки: шутовство, актерство, вызывающее поведение, бравада, мимикрирование, приспособленчество и т.д. Маска рассчитана на зрителя, чье восприятие строится по той же модели, что и ее собственное, при этом она способствует осознанию как себя самого, так и "другого", осмыслению его поведения, поступков, спроецированных на себя самого.

Средой, в которой функционируют маски, является социум, где маска становится своеобразным защитным механизмом личности, человеческой индивидуальности, поведенческой стратегией, направленной на поддержание другого "я", возникающего из желания создать ложное впечатление о себе или обрести анонимность. "Социальность" как совокупность мировоззренческих, культурных, идеологических установок в определенной степени воздействует на "избрание" личностью той или иной маски. [4].

В обществе, в котором обретаются лермонтовские герои, где духовным, личностным ценностям противопоставлены ценности безличные и бездуховные, внешние социальные ампуа героев-персонажей превращаются в своего рода маски, скрывающие подлинную сущность их носителей. Опасность ситуации заключается в том, что со временем эти социальные роли-маски становятся "естественными" для самих героев и их окружения, что приводит к "прорастанию" маски во внутрь: личина деформирует и подменяет лицо. Поэтому и возникает порой парадоксальная ситуация: настоящие (не маскарадные) человеческие эмоции, проявляющиеся у героев их окружению представляются как искусные личины-маски. К примеру, Евгению Арбенину в "Маскараде" в трагические минуты у гроба Нины Казарин доверительно говорит: "Да полно, брат, *личину* ты сними, / Не опускай так важно взоры. / Ведь это хорошо с людьми, / Для публики, – а мы с тобой *актеры*" [2, III, с.103].

Талантливо актерствует Печорин, меняя поведенческие маски в зависимости от "зрителей" и "задач", которые ставит перед собой герой. В этой связи обратим внимание на наблюдение Е.Г. Эткинда. "Загадку" Печорина ученый объясняет умением героя играть масками. Исследователь определяет пять таких социальных масок-ампуа Печорина: с Грушницким он – "циник-грубиян и циник-фразер", с княжной Мери – "демонический оболъститель", с доктором Вернером – "рассудительный эгоист, позабывший об эмоциональной жизни", с самим собою – философ [7, с.95–106]. Своеобразие "масочной" психологической ситуации заключается в том, что большинство героев-персонажей лермонтовского романа также носят определенные маски, понять которые Печорину не составляет большого труда, а значит и самому легко сыграть определенную роль, например, циника и фразера с Грушницким, который сам является таковым: "он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, <...> которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект – их наслаждение..." [2]. Если в случае с Грушницким поведенческая модель, маска Печорина строится на "ходульной романтичности" и выглядит пошлой, то в ситуации с княжной Мери "игровое" поведение Печорина строится с установкой на глубокие эмоции героини с учётом "культурного кода" романтического демонического Героя, с "ампуа" завоевателя-соблазнителя. Образ "загадочный" и в глазах барышни романтической эпохи привлекательный.

Демон у романтиков, как известно, выступая в контексте философской и знаковой метафоры, лишен негативной окраски, которой он обладает в религии. Его можно трактовать как символ сомнения, диалектического отрицания, искушения, свободы, гордого непокорства, символ олицетворяющий сложную борьбу и взаимную относительность добра и зла в душе человека и представляющего собой начало становления, сопряженное, как и всякое становление, с категорией бунта против существующего (на данном этапе) миропорядка. Поскольку в романтизме категория бунта обретает вселенское метафизическое значение, вполне понятным становится внимание романтиков к категории демонического как олицетворению этого бунта и поиску новых форм культурных и исторических связей, как способу переосмысления утративших непреложность истины ценностей. Таким образом, демонические качества в романтическую эпоху считались достоинствами героя.

Безжалостная автохарактеристика в духе демонического героя, прозвучавшая в известном монологе Печорина: "Да, такова была моя участь...", должна была произвести необходимый Печорину эффект: заинтриговать героиню, вызвать сострадание.

На монологе Печорина перед княжной Мери не раз фокусировались исследовательские усилия. Этот эпизод является одним из главных в романе. Единственная в своем роде психологическая ретроспектива, превращенная автором в насыщенный очерк внутреннего развития, сделан звеном игры, интриги, спектакля. Исповедальный рассказ героя мы вправе рассматривать как имитирующий аналитическую проникновенность, как нечто противоположенное исповеди-монологу в "Бэле", где преобладает откровенность, наблюдается соответствие слова и намерения. В "Княжне Мери" исповедальный монолог Печорина озадачивает своей двусмыслительностью, сочетанием психологичности и не скрываемого актерства. В "Бэле" "смысловые колебания" (И. А. Гурвич) порождает само движение автохарактеристики, в "Княжне Мери" аналитический экскурс (монолог-экскурс) разворачивается вполне последовательно, но наличие игрового задания делает смысл исповеди двойственным.

Печоринские исповедальные монологи неравноценны, неравнозначны в масштабе всего романа, но в "Княжне Мери" смысловая неравноценность особенно заметна, поскольку Печорин высказывается то в игровых ситуациях (общение с Мери, с Грушницким), то вне игры (беседы с доктором, с самим собой). Правда, и вне игры герой не свободен от позы, и маски. Соотнесение "искреннего" и "ложного" можно рассматривать как качественные показатели принадлежащего герою слова.

Объяснительный монолог "для" княжны приводит на память рассказ "для" Максима Максимовича. Эти монологи тематически параллельны и между ними существует содержательная связь.

Исповедь в "Бэле" начинается с многозначительной посылки: "Воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал..." [2, с.37]. О том, как Печорин "создан" читатель узнает из последующей его автоаттестации, "воспитание" же в ней обойдено. Но как раз отсюда тянется след ко второй исповеди, где представлен процесс социального "воспитания". Печорин разворачивает перед княжной картину происшедших с ним нравственно-психологических метаморфоз и заключает: "лучшие чувства", спрятанные от "света", погибли, "умерли". Игра героя масками передает тонкий психологический рисунок. Обратим внимание, нечто похожее описывает Л. Н. Толстой в своей "Исповеди": "Я всей душой желал быть хорошим; но я был молод, у меня были страсти <...> Всякий раз, когда я пытался высказать то, что составляло самые задушевные мои желания, то, что я хочу быть нравственно хорошим, я встречал презрение и насмешки..." [5, с.97–98]. Создается впечатление, что ранее упомянутая Печориным "порча души", мотив отрицательного влияния "света" подсказан первой исповедью. Таким образом, возникает смысловая перекличка, которая указывает на повествовательную соотнесенность исповедальных речей героя. Перекличка монологов сближает элементы изображения. Еще фрагмент из сказанного княжне: "Узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как

другие без искусства счастливы" [2, с.104]. Ранее, напомним, было сказано о "науках". Все печоринские монологи демонстрируют сходство в логике суждений при различии их конкретного содержания. Связь между монологами в границах текстуальных, смысловых переключек выступает как средство закрепления и усиления эффекта неопределенности.

Таким образом, маска в романе "Герой нашего времени" является одной из своеобразных форм психологизма, который основывается на рассмотрении внешнего как особого знака внутреннего. Законы интериоризации (переход внешнего во внутреннее) и экстериоризации (переход внутреннего во внешнее), их взаимосвязь обуславливают наличие в романе двух основных форм психологизма – раскрытие психических процессов и состояний в их внешнем проявлении (маска, портрет) и непосредственного, прямого анализа психики героя как источника его устремлений, поступков и действий (исповеди-монологи).

#### **Литература:**

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. [Под общ. ред. И.Л. Андронникова, Д.Д. Благого, Ю.Г. Оксмана] / М.Ю. Лермонтов [Подг. текста и прим. Г.М. Фридендера и Н.А. Любович] – М.: Худож. лит., 1958. – Т. 3: Драммы, – 502 с.; Т.4: Проза. Письма. – 594 с.
3. Керлот Х.Э. Словарь символов. / Х.Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
4. Осьмухина О.Ю. Маска как средство саморепрезентации реальной личности в социальном измерении [Электронный ресурс] / О.Ю. Осьмухина. – Режим доступа: : // [www.apdavydov.com/rus/seminars](http://www.apdavydov.com/rus/seminars).
5. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20-ти т. / Л.Н. Толстой – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 16. – 432 с.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг [Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской]. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
7. Эткинд Е.Г. "Внутренний человек" и внешняя речь. Очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX вв. / Е.Г. Эткинд. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1998. – 448 с., 1 илл.

#### **Анотація**

### **Н. СУЛЕЙМАНОВА. ОБРАЗ МАСКИ В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ РОМАНУ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА "ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"**

У статті розглядається один із аспектів психологізму як кардинальної теми в творчості Лермонтова – функціональна роль маски. Підкреслюється багаторічна історія досліджень творчості поета, зокрема пов'язаних з проблемою психологізму, проте увага автора статті акцентується на недостатній вивченості феномену маски як одного з аспектів (форм) "таємної психології" Лермонтова. Маска розглядається як зовнішній знак дійсного відношення героя до подій і людей.

**Ключові слова:** роман, романтизм, психологізм, маска, романтичний герой, сповідь.

#### **Аннотация**

### **Н. СУЛЕЙМАНОВА. ОБРАЗ МАСКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА "ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"**

В статье рассматривается один из аспектов психологизма как кардинальной темы в творчестве Лермонтова – функциональная роль маски. Подчеркивается многолетняя история исследований творчества поэта, в том числе связанных с проблемой психологизма, однако внимание автора статьи акцентируется на недостаточной изученности феномена маски как одного из аспектов (форм) "тайной психологии" Лермонтова. Маска рассматривается как внешний знак истинного отношения героя к событиям и людям.

**Ключевые слова:** роман, романтизм, психологизм, маска, романтический герой, исповедь.

**Summary**

**N. SULEYMANOVA. THE MASK'S IMAGE IN ARTISTIC SYSTEM OF THE NOVEL  
"THE HERO OF OUR TIME" BY M.Y. LERMONTOV**

One of the aspects of psychological analysis as cardinal subject in Lermontov's creative work that is functional role of mask is considered in the article. Research history of many years of poet's creative work which is connected with the problem of psychological analysis is emphasized in the article. But attention of the author's article is accentuated on insufficient exploration of the mask phenomenon as one of the aspects (forms) of Lermontov's "mystery psychological analysis". The mask is considered as outward sign of the hero's true relation to the events and people.

**Key words:** novel, romanticism, psychological analysis, mask, romantic hero, creed