

<http://www.bulletennauki.com>

УДК 82.0:801.6

**МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЗОЛОТА И СЕРЕБРА В РОМАНЕ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

**MYTHICAL AND POETIC VALUE OF GOLD AND SILVER IN ROMAN
M. LERMONTOV "THE HERO OF OUR TIME"**

©**Погребная Я. В.**

д-р филол. наук

Ставропольский государственный педагогический институт

г. Ставрополь, Россия

maknab@bk.ru

© **Pogrebnaia Ya.**

Dr. habil.

Stavropol State Pedagogical Institute

Stavropol, Russia

maknab@bk.ru

Аннотация. Целью статьи выступает мифопоэтическое раскодирование тех элементов образной системы романа, которые способствуют более глубокому и полному пониманию его конфликта и при этом выступают средствами символически–обобщенной идентификации его героев. Определяя тот семантический объем, которым наделены признаки «золотой» и «серебряный» в поэтике романа, устанавливая их в качестве маркеров принадлежности героя к миру «своего» и «чужого» или же в качестве смысловых характеристик пространственно–временной картины мира, созданной в романной действительности, мы тем самым получаем возможность идентификации типа художественного сознания автора в аспекте отношения к неомифологизму.

Abstract. The aim of the article appears mythological and poetic decoding of the elements of the novel shaped systems that contribute to a deeper and more complete understanding of its conflict and at the same time a means of symbolically generalized identification of his heroes. Determining the semantic volume, which are endowed with the signs of the “gold” and “silver” in the poetics of the novel, establishing them as markers of accessory character to the world of “their” and “foreign” or as the semantic characteristics of the space-time picture of the world created in the novel. Indeed, we thus have the opportunity to identify the type of artistic consciousness aspect of the author’s relationship to the neomythologism.

Ключевые слова: неомифологизм, мифопоэтика, постархаический миф, солярный миф, семантический объем, маркер.

Keywords: neomifologizm, mythopoetics, post archaic myth, solar myth, semantic volume, marker.

Анализ периодов ремифологизации культуры вообще и литературы, в частности, в XIX–XX веках (романтизм, модернизм, магический реализм) позволяет выделить следующую закономерность: мифы постархаической эпохи порождаются в результате конфликта сознания

<http://www.bulletennauki.com>

человека с мирозданием, как раз с тем инвариантом космогонии, который навязан ему конкретным историческим моментом и конкретными обстоятельствами. М. Элиаде указывает, что обращение к мифологическому идентифицируется в поведении современного человека, исходя из анализа его позиции ко времени [1, с. 34]. Способами уйти от современной истории, жить в качественно ином темпоральном ритме, выпасть из течения времени, выступают, по мнению исследователя, два «отвлечения»: чтение и зрелищные развлечения. А. Косарев порождающим миф параметром считает «бессознательное»: «Там, где останавливается сознательное движение мысли, там она продолжает двигаться бессознательно, неся с собой миф» [2, с. 53]. Собственно, исследователь описывает внутренний механизм «отвлечения», возможность выпасть из хода времени, связанный с приостановкой работы сознания и самоосознания в конкретном социальном национальном, историческом и т. д. статусе: выход за пределы времени означает приобщение ко времени начала, к вечности, лишённой протекания. Таким образом, мифопорождающая ситуация в современной культуре вызвана конфликтом с существующим состоянием времени–пространства: так возникают христианские мифы, социальные утопии эпохи Возрождения и ремифологизация литературы романтиками и символистами. Мир, сотворенный фантазией художника или прозрением христианского пророка, находится в очевидной оппозиции к миру, лежащему за его пределами, в которых до приобщения к мистическому озарению или творческому трансу пребывает телесно–материально и сам творец этого мира, что осознается соответственно как испытание или как трагедия.

Современный мифолог Мирча Элиаде указывал на то, что черты архаического мышления мы, с одной стороны, распознаем в искусстве и религии архаических народов, с другой — открываем в себе, обращаясь к глубинным этажам собственного сознания: архаические формы образности уже не просто выступают объектом внешнего изучения и осмысления, а должны вычитываться из глубин сознания современного человека, который может идентифицировать себя через архаический миф [3, с. 39]. Мысль об этажности сознания выражает В. В. Налимов, рассматривающий неомифологизм, как способ конструирования модели мира, в том числе, художественной, по общим принципам и параметрам архаического, мифологического мышления. В монографии В. В. Налимова «Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности» [4] выдвигается теория уровней сознания, причем, два последних имеют сверхличностный, космический уровень, соотносимый с архетипами коллективного бессознательного. Открытие К.–Г. Юнгом архетипов коллективного бессознательного, равно как и современные исследования, утверждающие наличие этажей сознания, два из которых представляют общечеловеческий и дочеловеческий смысловые пласты в структуре сознания, позволяют идентифицировать глубинные архаические, мифологические смыслы в образной системе произведения, герой которого стремится выйти на уровень космического осмысления значения своей жизни, направляя свой философский поиск далее социально–исторической детерминированности своего характера.

В монографии Л. И. Вольперт «Лермонтов и литература Франции» [5] именно таким путем осуществляется анализ творческого наследия М. Ю. Лермонтова в терминах современной поэтики: мифологизм писателя, проецируемый на архаические этажи сознания, в область архетипов, идентифицируется через концепцию романа, как жанра, предлагаемую Ф. Шлегелем, и через соотнесенность категорий добра и зла в философии и исследованиях по мифологии Ф. В. Шеллинга, а к неомифологическим идеям лермонтовской эпохи исследовательница относит «апологетический» наполеоновский миф, «революционно–освободительный» миф об Андрее Шенье, а также романтические интерпретации мифа о падшем ангеле [5, с. 106]. Мифологическая рефлексия художественного мышления Лермонтова, таким образом,

<http://www.bulletennauki.com>

направлена и на глубинный архаический пласт культуры, доперсонажный, не в полной мере выделяемый из действительности, и на мифы Нового времени, идентифицирующие персонаж и обстоятельства, в которых обнаруживает себя личность персонажа. Наш исследовательский интерес будет направлен на идентификацию первого уровня мифопоэтической рефлексии и способов его манифестации в образной системе романа «Герой нашего времени».

Дифференцируя миф архаический и миф современный, мы обращались к термину «постархаический миф», тем самым подчеркивая его нетождественность мифу космической стадии. При этом данный термин применяется равно и к мифам, смоделированным мифотворцами XX века по образцам архаических, и к мифологической рефлексии, свойственной роману М. Ю. Лермонтова и выявляемой только в ходе мифопоэтического раскодирования значения образов романа. Вместе с тем, создание постархаического мифа как на уровне идентификации скрытых в подтексте отдельных мифологических смыслов, так и на уровне целостной космогонической картины, созданной в новом мифе, отвечает двум основным тенденциям, определяющим специфику архаического мифа, предперсональности героя и цикличности времени. Обращение времени в цикл означает в применении к судьбе отдельного человека гарантированную возможность обретения бессмертия. Я. Э. Голосовкер указывал, что именно концепция бессмертия сообщает одухотворенность и длительность культуре: «Утрата идеи бессмертия — признак падения и смерти культуры» [6, с. 125]. Собственно уже в «Герое нашего времени» смерть протагониста, приходящаяся на середину романа, декларирует идею смерти материи, но бессмертия сознания, отраженного в тексте, точнее, сам текст романа и есть явленное в слове сознание героя, таким образом, мысль героя, повествование, которое он сам ведет о событиях своей жизни, ставят под сомнение, отменяют в романном пространстве его смерть.

В предисловии автора–рассказчика к журналу Печорина в первую очередь сообщается: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить имя над чужим произведением.» Парадокс, связанный с радостным чувством, испытанным при известии о человеческой смерти, усиливается семиотическим противоречием, когда герой, о смерти которого только что сообщили, в следующих главах романа представлен, как живой человек, который действует и рассуждает в «Журнале», публикуемом рассказчиком. Известие о смерти героя, кроме того, отделяет те главы в романе, которые написаны от лица рассказчиков, от глав, написанных от первого лица, самим героем, то есть смерть героя дает возможность услышать его монолог от первого лица, увидеть человека и действительность его глазами, таким образом, смерть парадоксальным образом дает возможность увидеть живого героя и услышать его рассказ о событиях и рассуждения о назначении человека. Кроме того, возможность увидеть внутренний мир героя читателем приобретает тогда, когда эта возможность в реальном времени уже утрачена — герой умер. Но время романа не синхронизовано со временем внешним, оно течет по законам романного повествования, подчиняясь логике раскрытия смысла. Действие романа «Герой нашего времени» в соответствии с ахронной композицией произведения и инверсией дня и ночи, начинается на закате солнца, осенью: «Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину»: день и год заканчиваются, в то время как действие романа начинается. Ритм человеческой судьбы разобщен с ритмом жизни Вселенной, человек разобщен с гармонией мироздания, как и с обществом и с самим собой. Таким образом, ставятся под сомнение не только нравственные ориентиры, но пространственно–временная картина мира, способы организации его хронотопа. В этом контексте особое значение приобретают маркеры времен года, дня и ночи, как прямо их называющие, так и опосредованно на них указывающие через

<http://www.bulletennauki.com>

образы дневного и ночных светил (солнца, луны и звезд), равно как и к их семантическим характеристикам, в числе которых узуальным, имеющим статус метатезы и субститута, в качестве которых выступают определения «золотой» и «серебряный», соотносимые соответственно с днем и ночью, солнцем и луной, семиотическими обозначениями пространственных ориентиров «верха» и «низа», востока и запада, то есть выступающих в роли указателей семантических ориентиров вертикальной и горизонтальной проекций мира.

На протяжении всего действия романа, во всех его главах сохраняется семантика золота как признака верха или указателя верха, а серебра — как маркера низа. В начале повести «Бэла» при описании Койшаурской долины верх обозначен таким образом: «а там высоко–высоко золотая бахрома снегов», а низ таким — «внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею». Причем, образ реки, петляющей по дну ущелья, подобно серебряной нити, — устойчивая метафора в романе: «под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями...». Кроме того, в горизонтальной проекции признак золота маркирует восток и восход солнца: «...на востоке все было так ясно и золотисто...» — отмечает рассказчик, поднявшись вместе с Максимом Максимычем на вершину Гуд–горы. К пространственным приметам, характеризующимся через признак золота, добавляются временные: золото и ясность — приметы утра и восхода. В главе «Максим Максимыч» утро, наступившее после приезда героев в город, описано так: «Утро было свежее, но прекрасное. Золотые облака громоздились на горах, как новый ряд воздушных гор...». Путь к месту дуэли Печорина и Грушницкого показан через контраст образов верха и низа, семантически связанных (по условиям дуэли) с жизнью и смертью: удержаться на утесе, на высоте, значит остаться в живых, упасть с утеса вниз, в пропасть — означает умереть. Печорин в начале пути отмечает, как «молодой день золотил вершины гор», а затем замечает «золотой туман» на вершинах гор, когда поднимается на площадку. При этом героев, поднимающихся наверх, к месту дуэли, внизу осыпает роса — «серебряный дождь»: «густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем». Семантика признака «серебряный» включает, таким образом, не только указание на низа в вертикальной проекции картины мира, но выступает знаком присутствия водной стихии (реки, дождя), а смысловой объем «золотого», включает как указание на верх в той же проекции, так выступает знаком актуализации стихии воздушной, которая однако, может восприниматься и одновременно твердь небесная — золотым цветом рисуется в романе новый ряд воздушных гор, образованных из облаков.

Пространственно–временные приметы, составляющие часть семантического объема признаков золота и серебра, таким образом, дополняются приметами витальными и онтологическими. Кроме того, в главе «Бэла» золотой и серебряный служат признаками, характеризующими свой и чужой мир, мир русских и мир горцев. Бэла, исполняя комплимент Печорину, поет, что у него галуны золотые, а у молодых джигитов «кафтаны серебром вышиты». В самом деле, в романе сообщается, что одежда у Казбича была разодранной, но оружие — «в серебре». Азамат, предлагая Казбичу сестру в обмен на его знаменитого коня, расписывает ее достоинства, в том числе упоминая о том, как «она вышивает золотом». Казбич в ответ поет песню, в которой говорится о том, что «золото купит четыре жены». Признак наличия золота или «золотой», как качество, равно характеризующее и Печорина и Бэлу (которую можно купить за золото, которая вышивает золотом), относит их к одному миру, противопоставленному миру Казбича. Причем, любопытно, что если Бэлу можно купить за золото, то жизнь Казбича — за серебряную монету: когда Максим Максимыч и Бэла видят из крепости всадника, танцующего на коне, в котором Бэла с ужасом узнает Казбича, штабс–

<http://www.bulletennauki.com>

капитан, обращается к часовому с просьбой: «...осмотри ружье да ссади мне этого молодца, — получишь рубль серебром». Казбич сравнивается в романе то с «диким барсом» (как «дикий барс» Казбич выскочил от Максима Максимыча, когда почувствовал, что его Карагез украден), то с кошкой («Казбич, будто кошка, нырнул из-за куста...», «Казбич, бросив ружье, по кустарникам, точно кошка, карабкался на утес...»). Когда Казбич следит за поющей Бэлой, то Максим Максимыч характеризует его глаза, как «неподвижные, огненные». Сравнение Казбича с ночными хищными животными (кошкой, барсом), равно, как его горящие в темноте глаза, наряду с владением серебром, выступают теми семантическими характеристиками, которые относят героя к нижнему, ночному миру. Позже Грушницкий следит за Мери «как хищный зверь», таким образом, в романе меняются обстоятельства и участники событий, но остается неизменным их расположение в любовном треугольнике и те признаки, которые их характеризуют и противопоставляют в аспекте принадлежности к своему и чужому, к враждебному или дружественному миру, ориентированному таким образом по отношению к герою–протагонисту. Однако перед смертью Бэла говорит о том, что в загробном мире ей не быть вместе с Печориным. И будто в подтверждение тому, что она принадлежит к тому же миру, что и Казбич, Максим Максимыч украшает гроб Бэлы серебряными галунами, которые Печорин когда-то купил для Бэлы: «я обил ... гроб и украсил его черкесскими серебряными галунами, которых Григорий Александрович накупил для нее же». Отправляясь в последний путь, Бэла как будто возвращается в мир, к которому принадлежала ранее, мир от которого сама же отделила Печорина, одев его в золото и пропев, что он как тополь, между джигитами, но «только не расти, не цвести ему в нашем саду». Отношение к миру «чужому», наделяемому также в сосоветствии с логикой мифологического мышления признаками враждебности, мрака и потусторонности (в архаических мифах мир «чужого», находящийся за пределами освоенного, «своего» мира наделяется хтоническими чертами, населяющие его существа имеют искаженный человеческий или нечеловеческий облик и наделены способностями и возможностями, отличными от человеческих). При этом в романе «чужой мир» постоянно маркируется через владение или наделение серебром. Характерной деталью выступает то обстоятельство, что Максим Максимыч серебряными галунами украшает гроб Бэлы и, таким образом, именно серебро будет сопровождать ее в потустороннем мире. Кроме того, золото и серебро могут выступать субститутами оппозиции «мужское–женское». Современный исследователь солярных мифов У. Олкотт в монографии «Мифы о солнце», систематизируя солярную мифологию разных народов, подчеркивает два основополагающих признака солярных и лунарных героев: во-первых, «в ранней истории всех народов мы видим, что Солнце и Луна считались антропоморфными существами» [7, с. 29], во-вторых, Солнце и Луна противопоставлены друг другу не только по признаку светлого и темного времени суток, но и признаку половому, поэтому Солнце и Луна часто связаны брачными, реже — родственными узами, причем, Солнце чаще наделяется мускулиными чертами. Таким образом, солярное начало, выраженное через золото, выступает указателем на мужское начало, а серебро становится семантическим знаком феминности.

Как носитель солярного начала Печорин обладает золотом, то есть богатством. Максиму Максимычу он, описывая свою раннюю молодость, сообщает: «...я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги...» Азамат по указанию Печорина, который хотел таким образом пошутить, утащил лучшего козла из отцовского стада за червонец (какой бы червонец не имелся в виду — платиновый, который поступил в оборот в 1828 году и, таким образом, вполне мог быть в наличии у героя романа, или золотая монета достоинством в три рубля, собственно и называемая официально червонцем, семантика слова червонец восходит к названию особого сплава золота и меди употреблявшегося для чеканки монет,

<http://www.bulletennauki.com>

которые имели характерный красноватый (червонный) оттенок, из-за чего и получили такое название). Двадцать червонцев выступают ставкой в пари на жизнь и смерть с Вуличем в главе «Фаталист» и переходят от проигравшего Печорина в карман Вулича. Любопытна маркированность Печорина через золото, а не серебро, владение его именно золотом: признак не называется, но Печорин предлагает червонцы сначала Азамату, потом Вуличу, а поскольку Максим Максимыч владеет серебряной монетой, более скромного достоинства — рублем, то принимая во внимание закономерность противопоставления Печорина другим героям через оппозицию «серебро–золото», червонцы, скорее всего, должны быть золотыми.

Серебро принадлежит героям, относящимся к чужому для Печорина миру, или ему враждебным. В главе «Княжна Мери» серебряное кольцо с чернью местной работы с именем «Мери» Печорин замечает на пальце Грушницкого. Грушницкий мечтает о золотых офицерских эполетах, но особо выделяет звезды на эполетах: «О, эполеты, эполеты! ваши звездочки, путеводительные звездочки...» Первоначально эполеты были тканевыми, из того же сукна, что и мундир или шинель, но в 1827 году были введены золотые эполеты, для некоторых полков (кавалергардов, казаков) — серебряные. На золотых эполетах, как указатель воинского чина и звания, укреплялись серебряные звездочки. Грушницкий, таким образом, особо выделяет серебряные звездочки, по одной на каждом эполете, указывающие на его первый офицерский чин — чин прапорщика. Но когда Грушницкий наконец получает золотые эполеты, Мери уже охладела к нему, более того находит, что шинель шла ему больше. Золото вредит Грушницкому. Кроме того, он не носит на юнкерской шинели (пока) нашивок с золотым галуном — они появятся у юнкеров в 1843. И именно в такой шинели без юнкерских нашивок производит впечатление на Мери, которая считает его или ссыльным или разжалованным за дуэль, то есть наделяет чертами страдальца. Печорин, беседуя с княжной, замечает, что его друг Грушницкий, должно быть, относится к разряду «несчастливых». Как металл, не соотносимый с миром Грушницкого, золото в виде полученных им эполетов лишает его сначала любви, а потом и жизни.

Когда герои перед дуэлью бросают жребий, кому стрелять первым, то доктор Вернер подбрасывает серебряную монету. Вопреки семантике серебра, указывающего на ночь и нижний мир, Печорин загадывает на орла, апеллируя к семантике верха и дня. Серебряная монета, принадлежащая к миру Грушницкого, падает так, как нужно для человека, чей мир она представляет — решкой. Но Печорин эту небольшую победу Грушницкого характеризует, как счастье в игре, тем самым подчеркивая мнимость победы, основанной на обмане: Печорину известна истина, поэтому правила игры он теперь определяет сам. Печорин включает других героев в сферу своего влияния и разыгрывает в каждой новой жизненной ситуации, в каждой новой социальной среде игру по своим правилам или преследуя свои интересы.

Метатеза маркированности героя как солярного в отличие от враждебных ему героев, принадлежащих к чужому миру происходит в «Тамани». В главе «Тамань» обнаруживается серебряный предмет, принадлежащий самому Печорину — «серебряная шашка», впрочем, Печорин оказывается ее бывшим владельцем: герой обнаруживает ее пропажу в числе прочих вещей, украденных слепым мальчиком: «моя шкатулка, шашка с серебряной оправой, дагестанский кинжал — подарок приятеля — все исчезло». В этой главе признаки «золотой» и «серебряной» упоминаются только однажды, но тоже для того, чтобы обозначить противоположных и враждебных героев: у Печорина серебряная шашка, а у девушки–ундины «золотистый отлив» кожи на шее (обратим внимание, что золото прочно связано с семантикой верха — золотистый отлив имеет кожа на загорелой шее девушки). Но несвойственная Печорину примета — серебро им утрачивается. Кроме того, девушка крепко связана с морем — Печорин называет ее ундиной, русалкой, а ранее в романе серебро выступало семантическим

<http://www.bulletennauki.com>

указателем водной стихии, чуждой Печорину, как носителю соляного начала, который признается, описывая инцидент в лодке, что не умеет плавать.

Эта причастность к золоту неожиданным образом сближает Печорина с московским франтом Раевичем, у которого «золотая огромная цепь» и трость, как у Робинзона Крузо, по словам Грушницкого. Собственно, сравнение с Робинзоном одновременно указывают на чуждость Раевича миру, в котором тот сейчас пребывает, и сближает с Печориным, который именно на основании оппозиции золото–серебро противопоставлен миру горцев, миру контрабандистов и теперь «водяному обществу». Характеристику Раевича Грушницкий начинает с упоминания, что тот игрок. Печорин, выступающий по определению Г. М. Фридендера, как актер и режиссер собственной драмы [8, с. 90], стремится установить свои правила игры во всех жизненных ситуациях, в любой человеческой среде, с которой его сталкивают обстоятельства.

Необходимо подчеркнуть, что бинарная оппозиция, организуемая в том числе по признаку противопоставленности золота и серебра, ни в одной главе не снимается: Печорин стремится перевесить противоположность, преодолеть ее, уничтожить, но не найти возможность медиации и снятия оппозиции: Бэла не отказывается от веры своих отцов и находит успокоение в своей земле, девушка–контрабандистка окончательно уходит из мира Печорина, уплывая с Янко в море, Печорин расстается с Мери и уезжает в крепость, при этом оставаясь на Кавказе, в то время как она вернется, скорей всего, в Москву, Грушницкий убит, Вера уезжает, Вулич мертв, обезумевший казак убит, с Максим Максимычем Печорин расстался навсегда. Ни разу общность чувства, социального статуса, военной службы не стали основанием для объединения членов оппозиции и ее последующего снятия. Печорин организует внешний мир как конфликтный и не имеющий возможности примирения. Конфликт снимается только путем уничтожения или устранения из мира героя его противоположности. Таким образом, Печорин выстраивает свой мир как однополярный и центростремительный, до тех пор, пока не сталкивается с силой, понять и покорить которую полностью не может.

В заключительной главе романа «Фаталист» отсутствуют упоминания золота и серебра. Косвенно идея золота присутствует в сцене с двумя десятками червонцев, которые Печорин ставит в пари с Вуличем. Но определение «золотой» в этой сцене не упоминается. Та сила, которой в этой главе противостоит Печорин — судьба, не имеет примет, не обнаруживается через наличие серебряных и золотых монет, не семантизируется через признаки «золотой» и «серебряный», через ориентиры верха и низа, дня и ночи, мужского и женского, стихий воды или стихии воздуха, через принадлежность к своему или чужому миру. Именно эта немаркированность судьбы, ее отчужденность в область идей, делает излишними и семантически невыразительными те признаки, по которым характеризовались Печорин и по разным признакам противостоящие ему герои в других главах. Конфликт приобретает внутренний характер, его перемещенность в идеальную сферу делает излишним и построение оппозиции по зримым колористическим или качественным признакам.

Необходимо подчеркнуть, что и Казбич, и Грушницкий и Вулич выступая, с одной стороны, антагонистами героя, с другой, характеризуются, как его двойники. Б. Т. Удодов [9] одним из первых обратил внимание на то, что поведение Казбича при утрате коня повторяется в поведении Печорина, под которым пал конь, когда он преследовал Веру, причем, в ситуации похищения сестры и обмена Бэлы на коня Казбича, предложенной сначала Казбичу, Печорин встал на место, сначала предложенное Азаматом Казбичу; Грушницкий выступает таким же воплощением современного героя, как и Печорин, только в ипостаси, лишенной философской рефлексии, как герой воспроизводящий социальные и романские штампы, а не преодолевающий их, Печорин и Вулич одинаково хотят испытать судьбу и границы своей свободы и оба в одну и

<http://www.bulletennauki.com>

ту же ночь ставят эксперименты с собственной жизнью. Тенденции мифологической предперсональности героя отвечает в современном романе прием двойничества и аберрация линейного времени, именно эти основные мифопорождающие смыслы романа актуализируют возможность мифопоэтического раскодирования значения тех компонентов образной системы романа, которые, с одной стороны, выступают маркерами принадлежности героя к «своему» или «чужому» миру, с другой прочитываются одновременно в двух смысловых уровнях — на уровне современной истории, соответствующей в общем плане реальному времени романских событий, с другой, на уровне архаической предперсональности героя в контексте солярного мифа, как опорные смысловые признаки, позволяющие идентифицировать героя как «своего» или «чужого». Особую роль приобрел в этом контексте анализ мифопоэтических характеристик золота и серебра, как характеризующих и маркирующих героев признаков, объединяющий стратегии описательной поэтики с диахроническим раскодированием мифопоэтической семантики образа. В аспекте маркированности вертикальной проекции мира признаки «золотого» и «серебряного» сохраняют свои мифологические характеристики: золото соотносимо с идеей верха, света, принадлежит солнцу, серебро — с идеей низа, ночи, смерти. При этом признак серебра выступает приметой стихии воды и женского начала, в то время, как золото — указателем на стихию воздуха и на мужское начало. Традиционные мифопоэтические характеристики переживают некоторую трансформацию, перемещаясь в сферу характеристики героев из области маркирования пространства, хотя при этом сохраняется антропоморфность пространственных образов, свойственная архаическому мифу. Статус солярности, отраженной в соупутствии герою золотых предметов, наделении его богатством, противоположен статусу лунарности, отраженному в наделении героя серебряными предметами, причастности к миру, отмеченному признаками «чужого» (ночи, смерти). Именно поэтому наиболее полно характеристика героев как противоположных, исходя из наделения их серебряными и золотыми предметами, прослеживается в повести «Бэла», основной конфликт которой составляет столкновение Печорина с миром иной культуры, близкой к архаически-мифологической, представляющей доцивилизованное «дикое» устройство социума. Однако та же семантика золотого и серебряного в аспекте враждебности или расположенности к герою протагонисту сохраняется и в повести «Княжна Мери» и подвержена некоторой аберрации при столкновении Печорина с миром контрабандистов, которая снимается после утраты героем чуждого ему серебряного предмета. Впрочем, и в повести «Бэла» на протяжении жизни Бэла тоже ошибочно определяет себя и определяется Печориным через принадлежность к солярному миру главного героя, но смерть возвращает ее в органически и генетически соответствующий ей мир. Таким образом, семантический объем признаков «золотого» и «серебряного» выступает средством структурирования мира романа по мифопоэтическим законам путем установления оппозиции «своего» и «чужого» не в аспекте пространственном, а в аспекте онтологическом, сущностном, выражающемся в том числе и в качестве направленности (враждебной или доброжелательной) на героя-протагониста.

Список литературы:

1. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / пер. с англ. М.: REFL-book, К. Ваклер, 1996. 288 с.
2. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. М.: Университетская книга, 2000. 303 с.
3. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. 488 с.
4. Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. 288 с.

<http://www.bulletennauki.com>

5. Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. 300 с.
6. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 216 с.
7. Олкотт У. Т. Мифы о солнце / пер. с англ. Н. Ю. Живловой. М.: Центрполиграф, 2013. 221 с.
8. Фридлиндер Г. М. Литература в движении времени. М.: Современник, 1983. 298 с.
9. Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Книга для учителя. М.: Просвещение, 1989. 192 с.

References:

1. Eliade M. Mify, snovideniya, misterii [Myths, dreams, mystery], translated from English. Moscow, REFL-book, K. Vakler, 1996, 288 p.
2. Kosarev A. F. Filosofiya mifa: Mifologiya i ee evristicheskaya znachimost' [Myth Philosophy: Mythology and its heuristic significance]. Moscow, Universitetskaya kniga, 2000, 303 p.
3. Eliade M. Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya [Essays in Comparative Religion]. Moscow, Ladomir, 1999, 488 p.
4. Nalimov V. V. Spontannost' soznaniya: Veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arkhitektonika lichnosti [Spontaneous Mind: The Probabilistic Theory Of Meaning And The Meaning Architectonics Of Personality]. Moscow, Prometei, 1989, 288 p.
5. Volpert L. I. Lermontov i literatura Frantsii [Lermontov and French literature]. St. Petersburg, Aleteiya, 2008, 300 p.
6. Golosovker Ya. E. Logika mifa [The logic of the myth]. Moscow, Nauka, 1987, 216 p.
7. Olcott U. T. Mify o solntse [The myths about the sun], translated from English by N. Zhivlova. Moscow, Tsentrpoligraf, 2013, 221 p.
8. Fridlender G. M. Literatura v dvizhenii vremeni [Literature in the movement time]. Moscow, Sovremennik, 1983, 298 p.
9. Udodov B. T. Roman M. Yu. Lermontova "Geroi nashego vremeni". Kniga dlya uchitelya [Roman M. Lermontov "Hero of Our Time". Teacher's Book]. Moscow, Prosveshchenie, 1989, 192 p.

*Работа поступила в редакцию
15.03.2016 г.*

*Принята к публикации
20.03.2016 г.*