

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Художественные функции портрета в романе М. Ю. Лермонтова
«Герой нашего времени»: методика анализа**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
13 февраля 2019 г.

Зав. кафедрой

Исполнитель:
Кудрявых Евгения Вячеславовна
обучающийся группы РЛ52-z

Научный руководитель:
Ложкова Т.А.
доктор филол. наук, доц.

Екатеринбург 2019

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| <u>ВВЕДЕНИЕ</u> | 3 |
| <u>ГЛАВА 1. ПОРТРЕТ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ</u> | 10 |
| <u>1.1. Портрет как пространственно-временная форма</u> | 10 |
| <u>1.2. Описание внешности человека в словесном искусстве на разных этапах его развития</u> | 18 |
| <u>ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПОРТРЕТА В ЛЕРМОН-ТОВСКОМ РОМАНЕ</u> | 29 |
| <u>2.1. Портрет как средство самораскрытия образа Максима Максимыча в главе «Бэла»</u> | 29 |
| <u>2.2. Аналитический тип портрета в главах «Бэла» и «Максим Максимыч»</u> | 37 |
| <u>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ</u> | 54 |

ВВЕДЕНИЕ

Роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» посвящено множество литературоведческих исследований. Одно из магистральных направлений изучения – своеобразие психологизма в романе, средства и приемы психологического анализа, которые многообразны. Среди прочих способов раскрытия внутреннего мира героя литературоведы рассматривают портрет, уделяя его изучению достаточно большое внимание.

Одним из первых поставил проблему особенностей портрета в «Герое нашего времени» С. Н. Дурылин. Анализируя описания внешности персонажей, он искал в их портретах черты внешности реальных людей: «Портрет Печорина, вобрав в себя многие наружные черты самого Лермонтова, весь выдержан в тоне портрета аристократа, человека старой дворянской породы, выраженной как в физических признаках (“маленькая рука”, “благородный лоб”), так и во внешнем обиходе (“ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека”))» [Дурылин 2006: 91].

После сравнения внешних черт Печорина и Лермонтова литературовед делает вывод о том, что портрет Григория Александровича вобрал в себя черты великого писателя и поэта.

Кроме того, С. Н. Дурылин заметил двойственность характера Печорина, передающуюся, в том числе, через описание его внешности: «Даже на взгляд захолустного штабс-капитана, характер Печорина соткан из противоречий и противочувствований: Максим Максимыч подметил резкую беспричинную сменяемость противоположных поступков и чувствований Печорина и не нашел объяснения его эмоциональной неуравновешенности.

Ум и чувство, воля и настроение находятся у Печорина в разладе» [Дурылин 2006: 82].

Сравнение героев романа с реальными людьми у Дурылина продолжается при анализе внешности Максима Максимыча: «Лермонтов в лице пятидесятилетнего штабс-капитана Максима Максимыча дает фигуру типичного русского армейского офицера, всю жизнь прослужившего на Кавказе» [Дурылин 2006: 97]. Однако, самого портрета штабс-капитана литературовед не анализирует. Не анализирует и портреты Грушницкого и Мери, поручика Вулич, Вернера. А портрет Веры сличает с изображением героини другого лермонтовского произведения: «В основу портрета Веры, нарисованного в романе, положены два предварительных его эскиза — “княгиня Вера Литовская” из драмы “Два брата” (1836) и «княгиня Вера Дмитриевна” из повести «Княгиня Литовская” (1836)» [Дурылин 2006: 124]. Исследователь совсем не говорит о психологической насыщенности романских портретов.

Спустя более 30 лет о психологической функции лермонтовских портретов написал В.И. Коровин. Он сосредоточил свое внимание на творчестве М.Ю. Лермонтова как синтетическом, объединяющем различные течения и оттенки романтизма. В этом плане исследователь анализирует не столько портреты, сколько цельные образы героев романа, наиболее внимания уделяя внутреннему миру Печорина. «Кто такой Печорин?» [Коровин 1973: 217], - задает себе вопрос В.И. Коровин и сам же отвечает: «... герой выступает в качестве инструмента познания жизни, ее заранее предрешенного; губительного, фатального хода. Это бросает свет на самую действительность. Но как инструмент познания, герой сам подчиняется тем же фатальным законам, не зависимым от его личной воли. Герой одновременно и налагает свою волю на жизненные обстоятельства и вынужден признать, что эта воля не есть только его собственное хотение, что она в конечном итоге отражает его подчиненность сложившимся условиям.

Печорин представлен как исторически закономерный герой времени; в нем объективирован тип сознания, тип мышления, отлившийся в строго определенные формы» [Коровин 1973: 220]. Валентин Иванович отмечает психологизированность, двойственность в характере главного героя романа, которая подчеркнута характерными описаниями Печорина: «Спаянность, слиянность человечности (неоднократное упоминание о рыдании: “и, как ребенок, заплакал”, «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий”; «Мне, однако, приятно, что я могу плакать!”; «Плакать здорово”) и античеловечности, конкретный и психологический анализ подсознательного, интуитивного и сознательного, рассудочного высвечивают противоречивость чувств, внутреннее боре́ние в душе природного и социального, добра и зла» [Коровин 1973: 233]. Таким образом, литературовед доказывает дуполярность внутреннего мира героя при помощи отрывков портретных характеристик.

Раскрыть сложность характера Печорина В.И. Коровину помогают другие портреты, к примеру, описание Грушницкого данное от лица Григория Александровича, фрагменты описания женщин. Однако портреты для исследователя романа - не специальный предмет рассмотрения, а лишь средство для подтверждения выводов относительно характера Печорина. Он не рассматривает портреты детально, не анализирует их. Однако, в своей работе В.И. Коровин уже прослеживает психологизм и двойственность Печорина, отраженные не только в поступках главного героя, но и в портретных описаниях.

Э. Герштейн несколькими годами позже в работе «“Герой нашего времени” М.Ю. Лермонтова» рассматривает портреты героев как средство создания образа, а потому анализирует только те черты облика, которые указывают на характер персонажа: «Портрет Вулича перекликается с вычеркнутыми в черновике “Максима Максимыча»” рассуждениями о человеческом характере: “Наружность поручика Вулича отвечала вполне его

характеру”. И тотчас мы убеждаемся, что он и вправду не боролся с природными склонностями, он был их пленником. “Была только одна страсть, которой он не таил: страсть к игре. За зеленым столом он забывал все и обыкновенно проигрывал; но постоянные неудачи только раздражали его упрямств” В последних словах уже есть разоблачение страсти, ее бессмысленность» [Герштейн 1976: 38]. В своей работе Герштейн больше анализирует поступки героев, нежели их внешние черты: «Все заботы и помышления Веры вытеснены жизнью сердца. Она так и пишет Печорину: “Я обязана сказать тебе все, что накопилось на моем сердце с тех пор, как оно тебя любит”. Как будто Печорина любит не конкретная женщина, которая живет с мужем и растит сына, а независимое от всего сердце. Лучше нельзя выразить неотвратимость чувства» [Герштейн 1976: 41].

Б.В. Нейман в статье «Портрет в литературном творчестве Л.» для «Лермонтовской энциклопедии» прямо ставит вопрос о психологизме лермонтовских портретов: «Иск-во психол. П. наибольшей выразительности достигает в «Герое...» [Нейман 1981: 427]. Детализированный, объемный, подвижный портрет Печорина не знал равного в предшествующей рус. лит-ре. Каждая черта внешности героя - позы, движения, несоответствие выражения глаз и уст - все это раскрывало глубину и противоречивость его сложного характера, изображало Печорина в его внутр. расщепленности и душевной разломанности. Для Л. вообще характерно обнажение сокровенной правды душевного мира персонажа через несоответствие его слов и выражения лица (такова сцена последнего разговора княжны Мери и Печорина). Л. впервые в рус. лит-ре создал П., говорящий об эволюции душевной жизни, изменчивости ее. Напр., по тому, как Мери слушает собеседников, как она смотрит, как улыбается, по смене ее жестов, по плохо скрываемому дрожанию рук видно движение ее чувства, внутр. душевная драма» [Нейман 1981: 428]. Как видно, психологизм в портрете исследователь выделяет не только у Печорина, но и у княжны Мери, упуская

из вида при этом остальных персонажей и роли их портретных характеристик в романе. Скорее всего, происходит это в силу ограниченности автора размерами энциклопедической статьи.

Б.Т. Удодов так же, как и предшественники рассматривает портрет Печорина как психологизированный: «Наиболее развернутой и часто встречающейся в романе формой обнаружения внутреннего содержания через его внешние проявления выступает психологизированный портрет, приемы которого Лермонтов по сравнению со своими предшественниками существенно приумножил и обогатил. В нем фиксируются и комментируются в первую очередь такие детали внешнего облика персонажа, которые вскрывают устойчивые черты его психики и характера» [Удодов 1989: 56]. Литературовед говорит о связи физиологии и психологии в романе. В этом ключе он анализирует и портреты Вернера, Вулича, Грушницкого, говоря о том, что «Совершенствование и расширение возможностей психологизированного портрета в “Герое нашего времени” происходят тоже в значительной степени благодаря подключению к нему средств и приемов, характерных для очерка, в том числе для физиологического» [Удодов 1989: 57]. Женские портреты Б.Т. Удодов вовсе не анализирует.

Упомянем и специальное исследование Н.М. Гуровича. Он отмечает разделение портретов на три группы по принадлежности описания разным персонажам. Однако, не говорит о функциях портрета в романе, а рассматривает особенности видения героев, представленных в каждом из описаний. Это позволяет ему сделать вывод и о личности рассказчика: «Для Максима Максимыча понятия внешнего облика и внутреннего мира человека явно разделены: второе связано, скорее, с мотивацией поступков, а первое, то есть внешность, не воспринимается им как продолжение внутреннего мира» [Гурович 2008: 129]. Литературовед рассматривает портретные описания героев романа как систему, ищет общие принципы построения описаний, однако обходит стороной Азамата, честных контрабандистов, почти ничего не говорит об Ундине, объединяет анализ Мери и Веры. Таким образом, исследователь ставит проблему зависимости портрета от того, кто именно в романе выступает в качестве портретиста. Однако проблема эта в его работе лишь намечена, но не решена в силу определенной избирательности по отношению к материалу.

В одной из последних работ на данную тему – статье И.С. Юхновой «Структура портретных описаний в “Герое нашего времени” М.Ю. Лермонтова» отделяется художественный стиль одного портретного описания от другого: так, например, восприятие Бэлы Макимом Максимычем, поэтическое, а Печорина по-военному точное. Однако, большая часть данной работы сосредоточена вокруг образа Печорина. И.С. Юхнова анализирует, как видят героя разные персонажи: «Обращает на себя внимание, что штабс-капитан не выделяет такой важной детали в облике Печорина, как глаза. <...> Грушницкий передает впечатление княжны Мери: “Кто этот господин, у которого такой неприятный тяжелый взгляд?...”. <...> Сам Печорин говорит о своих горящих глазах. Вернер замечает, что глаза Печорина блестят перед дуэлью больше обыкновенного» [Юхнова 2014: 152]. Второстепенные герои рассматриваются И.С. Юхновой только

как авторы разных точек зрения на внешность Печорина, изменяющуюся в зависимости от ситуации, того или иного момента его жизни.

Итак, мы рассмотрели литературу по портрету в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и сделали вывод о том, что функции портрета в романе на данный момент изучены недостаточно, но важны для анализа и понимания романа. Многие исследователи выделяют психологизм портретных характеристик в произведении, однако все исследователи сосредоточены, в основном, на том, как охарактеризован Печорин через портрет, однако исследователи не учитывают, что своеобразие портретов зависит от повести, в которой описаны персонажи, о того, кем дается та или иная портретная характеристика. Отсюда – **актуальность** работы, посвященной анализу портретов, сделанных в романе разными персонажами. В рамках данной работы мы решили сосредоточиться на портретах, данных в двух первых главах романа, поскольку здесь мы имеем дело с описаниями внешности, предложенными двумя повествователями – Максимом Максимычем и безымянным повествователем. Сопоставительный анализ этих портретов позволит, на наш взгляд, уточнить представление о специфике психологического анализа в романе.

Объектом нашего исследования являются главы романа «Герой нашего времени» «Бэла» и «Максим Максимыч».

Предмет – специфика психологической функции портрета в связи с образами персонажей-повествователей и рассказчиков.

Цель работы: проанализировать, каким образом портрет позволяет Лермонтову раскрыть особенности характеров личного повествователя (безымянного офицера) и героя-рассказчика (Максима Максимыча) в главах «Бэла» и «Максим Максимыч». Для достижения данной цели мы должны решить следующие задачи:

1. Рассмотреть различные точки зрения ученых на возникновение и развитие портрета в литературоведении;

2. Проанализировать значение портрета в раскрытии характера Максима Максимыча;

3. Проанализировать аналитический портрет в главах «Бэла» и «Максим Максимыч» как один из ведущих приемов психологического анализа в романе.

В своей работе мы опираемся на сравнительно-исторический и системно-структурный методы литературоведческого исследования. **Методологическую базу** исследования составляют труды ведущих отечественных лермонтоведов (С. Н. Дурылин, Б. Т. Удодов, В. И. Коровин, И. С. Юхнова и др.), а также работы ведущих специалистов в области теории литературного портрета.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в процессе школьного изучения творчества М.Ю. Лермонтова.

ГЛАВА 1. ПОРТРЕТ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

1.1. Портрет как пространственно-временная форма

Прежде чем приступить к раскрытию нашей темы, необходимо дать рабочее определение понятию «литературный портрет». В филологии оно используется в двух значениях. Во-первых, литературный портрет - это особый жанр мемуарно-биографической прозы. Его цель – осуществление художественного познания человека с помощью специфических средств [Барахов 1985: 12]. Своим появлением литературный портрет во многом обязан портрету живописному – особому жанру изобразительного искусства и в этом смысле является вторичным. Живописный и литературный портреты близки, поскольку обращены к особой области познания человека, они, по мысли В. С. Барахова, непосредственно связаны «с образом конкретного реального индивидуума не только по содержанию, но и по форме» [Барахов 1985: 14]. При этом человек в портрете выступает не только как объект изображения, но и как его субъект, создатель: «Портрет не только создается человеком, как другие виды искусства, но он еще изображает человека, он создается руками человека на материале человека, и так как подлинное искусство не только воспроизводит внешние явления, но еще отражает и внутренний мир человека-творца, эти перекрестные отражения искрятся в портретном искусстве всей сложностью человеческих отношений, этических представлений и общественных идеалов» [Алпатов 1937: 6].

Ю. М. Лотман уточняет: «Портрет в своей современной функции – порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем» [Лотман 1998: 502]. По мысли исследователя, одним из важнейших свойств живописного портрета является его способность передавать динамику внутренней жизни портретируемого: «Как ни странно может показаться, но динамика – одна из художественных доминант портрета. Это делается очевидным, если сопоставить портрет с фотографией. Последняя действительно выхватывает статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета – динамично, его “настоящее” всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего» [Лотман 1998: 502-503]. Одним из основных средств, позволяющих воплотить присущую портрету динамику является акцентирование выражения глаз, взгляда изображенного человека. Отсюда – возможность передать характер портретируемого, насытить изображение дополнительными смыслами разного уровня: «Портрет как бы специально, по самой природе жанра приспособлен к тому, чтобы воплотить самую сущность человека. Портрет находится посередине между отражением и лицом, созданным и нерукотворным. В отличие от зеркального отражения, к портрету применимы два вопроса: кто отражен, во-первых, и кто отражал, во-вторых. Это делает возможным постановку еще двух вопросов: какую мысль, изображенный человек высказал своим лицом и какую мысль художник выразил своим изображением. Пересечение этих двух различных мыслей придает портрету объемное пространство» [Лотман 1998: 509]. Портрет обладает огромным содержательным потенциалом, может быть «прочитан» разными способами: «...мы можем в нем увидеть черты людей определенной эпохи, психологические или этикетные отличия дамского и мужского поведения, социальные трагедии, различные варианты

воплощения самого понятия “человек”. Но все эти варианты прочтения объединяются тем, что предельная сущность человека, воплощаясь в исторически конкретных формах, сублимируется до философской проблемы “Се человек”» [Лотман 1998: 510]. В этом отношении, по мысли Ю. М. Лотмана, портрет можно определить как философский жанр.

При этом, В. С. Барахов обращает внимание на большую многозначность и меньшую структурную устойчивость литературного портрета по сравнению с живописным [Барахов 1985: 13]. Д. А. Касьянова выделяет следующие разновидности жанра литературного портрета: «1) ... биографический очерк (портрет-биография, портрет-некролог, юбилейный портрет); 2) ... критико-биографический очерк; 3) очерк творчества; 4) собственно портрет, передающий общее впечатление от творчества того или иного художника» [Касьянова 2001: 54].

В связи с вышеизложенным полагаем необходимым напомнить, что в предисловии ко второму изданию своего романа М. Ю. Лермонтов дает ему следующую характеристику: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [Лермонтов 1957: 202]. Данное замечание, на наш взгляд, еще раз поставить вопрос о жанровой специфике лермонтовского произведения, в частности, о той роли, которую играет в его художественной структуре портретное начало.

Однако в данной работе нас интересует другое значение термина «литературный портрет», также широко распространенное в литературоведении. Так, М. И. Андроникова определяет портрет как элемент художественной структуры произведения: «Портрет в литературе... существует внутри образной системы художественного произведения» [Андроникова 1980: 107]. Портрет представляет собой «словесное изображение внешности персонажа, а также словесное изображение его действий и поступков» [Андроникова 1980: 107]. С. И. Кормилов дает более

узкое определение: «ПОРТРЕТ в литературе — описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться (формы поведения персонажа выходят за рамки П. как такового, но могут рассматриваться в качестве динамического П.» [Кормилов 2001: 761]. Как видим, различные формы поведения, к каковым можно отнести и жесты, и действия разного уровня, С. И. Кормилов допускает в портрете лишь в случае необходимости с их помощью передать динамику характера или настроений персонажа.

И. М. Мурзак более терпима к жестам: она рассматривает портрет как объемное понятие: «В него входят не только внутренние черты героя, составляющие суть характера человека, но и внешние, дополняющие, воплощающие в себе типичное, характерное и индивидуальное» [Мурзак 2005: 288]. Исследовательница особо выделяет детализированный портрет персонажа: «Художники слова дают подробное описание внешности героя: роста, волос, лица, глаз, а также некоторых характерных индивидуальных признаков, рассчитанных на зрительное восприятие. Детализированный портрет обычно охватывает все стороны внешности героя, вплоть до его костюма, движений, жестов. Подобный портрет дается, как правило, при первом представлении персонажа и сопровождается авторским комментарием, а в процессе развития сюжета на него накладываются дополнительные штрихи» [Мурзак 2005: 289].

Большинство специалистов, в отличие от С. И. Кормилова, уверенно включают жесты и движения персонажей в портрет. Так, авторы 11-томной «Литературной энциклопедии» заявляют: «ПОРТРЕТ в лит-ре — одно из средств художественной характеристики, состоящее в том, что писатель раскрывает типический характер своих героев и выражает свое идейное отношение к ним через изображение внешности героев: их фигуры, лица, одежды, движений, жестов и манер» [Шпайер 1935: 152]. Схожее определение находим у В. Е. Хализева: «Портрет персонажа — это описание

его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жест и мимику, выражение лица и глаз. Портрет, таким образом, создает устойчивый, стабильный комплекс черт “внешнего человека”» [Хализев 2007: 204].

Из изученных нами материалов упомянем также определение Б. Е. Галанова: «...изображение наружности человека (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, иногда — одежды) как одно из средств его характеристики» [Галанов 1967: 37]. Наконец, Н.В. Барковская дает следующее определение: «Портрет – изображение внешности героя (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды) ...Портрет – особая форма познания и отражения человека в искусстве. Содержанием портрета является рассказ о человеке, его внутреннем мире и его отношениях с миром внешним» [Барковская 2004: 13]. Таким образом, большинство исследователей считают жесты, позы и мимику литературных персонажей неотъемлемой частью их внешности и включают их в портрет.

По типу введения в текст произведения портреты могут быть экспозиционными (локализуются в одном месте, чаще даются в момент первого появления персонажа) и лейтмотивными (неоднократно повторяются на протяжении всего произведения [Хализев 2007: 205]. Л. А. Юркина выделяет особую, психологическую, модификацию экспозиционного портрета, где акцент делается на изображении таких черт внешности, которые «свидетельствуют о свойствах характера и внутреннего мира» [Юркина 1999: 303].

С точки зрения характеристики героя выделяют портреты описательные и аналитические. Н. В. Барковская отмечает разницу между

ними следующим образом: «Описательный портрет изображает облик героя без комментариев автора или рассказчика, предоставляя читателю самому делать выводы о характере персонажа <...> В аналитическом портрете автор не только описывает внешность героя, но и анализирует черты облика, нередко противоречивые, пытаясь проникнуть в глубину души данного человека, найти объяснения противоречиям и загадкам внешности [Барковская 2004: 23].

Внешность персонажа литературного произведения может быть описана автором или одним из действующих лиц напрямую. Однако писатель может создать и косвенный портрет своего героя через рассказ о его привычках, вкусах, характере, окружающей его обстановке и т.д. Прямая и косвенная характеристики в портрете могут объединяться.

Таким образом, портрет является важнейшим элементом художественной структуры произведения, а именно, он, наряду с пейзажем, интерьером, сюжетом, системой образов существенно уточняет пространственно-временной образ мира, вводя в него человека как сущностную составляющую действительности [Лейдерман, Барковская 2002: 31-34].

Н. В. Барковская выделяет три основных функции портрета в литературном произведении: 1) характеристика героя; 2) выражение авторского отношения к герою; 3) воплощение концепции человека, свойственной писателю [Барковская 2004: 22]

Характеристика героя – одна из важнейших функций портрета, как и выражение авторской оценки портретируемого: «Беспристрастных портретов нет. Есть дружеский портрет, согретый любовью к человеку и портрет-шарж. Есть портрет льстивый, приукрашивающий и портрет разоблачающий» [Галанов 1974: 47]. При этом писатель всегда стремится заразить читателя своей оценкой героя: «Выделяя или затушевывая, подчеркивая или опуская различные приметы внешнего облика, костюма,

обстановки, художник стремится определенным образом повлиять на читателя — рассмешить его или растрогать, взволновать, потрясти, внушать любовь, ненависть, отвращение, злобу, страх, ужас, гнев» [Галанов 1974: 47]. Описывая своего героя, автор влияет на отношение читателя к нему.

Отметим еще одну важную особенность портрета, на которую обращает наше внимание М. И. Андроникова: «В портретном образе героя отражается не только модель, но и сам художник. Не потому ли автора узнают по его произведениям? Не потому ли один и тот же человек выглядит совершенно различно в портретах художников: ведь каждый из них вносит в портрет свое отношение к модели, к миру, свои чувства и мысли, свою манеру видеть и ощущать, свой душевный склад, свое мирозерцание» [Андроникова 1980: 108]. Данная особенность характерна и для произведений литературы: рисуя портрет персонажа, автор или другой персонаж при этом его истолковывают в меру собственного видения, и тем самым, раскрывают и выражают себя.

Отсюда – расширение оценочной функции, отмеченное Л. А. Юркиной: «Часто портрет дается через восприятие другого персонажа, как его впечатление, что расширяет функции портрета в произведении, поскольку характеризует и этого другого или других. Фотографический портрет Настасьи Филипповны в романе “Идиот” дан в восприятии князя Мышкина, Гани Иволгина, генерала Епанчина, его жены и трех дочерей. Портрет вызывает как восхищение, так и различные толки, разговоры. Это определяет расстановку сил в романе и служит завязкой сразу нескольких сюжетных линий» [Юркина 1999: 305].

Таким образом, портрет может нести в себе оценку персонажа автором, влиять на оценку персонажа читателем, а также исходя из описания одного персонажа другим, позволяет читателю выстроить отношение к тому персонажу, от имени которого вводится портрет.

Портрет часто позволяет понять и ту концепцию человека, которая близка автору произведения. Составители «Краткой литературной энциклопедии», например, обращают внимание на специфику портрета в произведениях писателей реалистов: «Писатели-реалисты с помощью портретных характеристик выявляли как социально-индивидуальную определенность личности (напр., П. забитого чиновника Башмачкина в “Шинели” Гоголя или разночинца Базарова в “Отцах и детях” И. С. Тургенева), так и сложность, и глубинную психологию человек. характеров (П. у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского). В “Мертвых душах” Гоголь создал заостренные до гротеска П. социально-психологич. типов. Портреты Л. Н. Толстого раскрывают не тип, а характер, неповторимость и изменчивость человеческой индивидуальности. Обстоятельным описаниям внешнего облика (манера Тургенева) Толстой предпочитал рассредоточенные по всей книге зарисовки (физич. черт, мимики) и “впечатления” (непосредственно психологич. характеристики выражения лица), создавая текучий, движущийся П., передающий “диалектику души”. Нередко он создает П.-лейтмотив — одну-две наиболее характерные черты модифицирует на протяжении всей книги. Такой П. вообще характерен для писателей 2-й пол. 19 в. и переходит в 20 в. У А. П. Чехова П. имели форму как будто случайных и незначительных “впечатлений” рассказчика. У Достоевского преобладает П. меняющегося выражения, насыщенный прямыми психологич. и этич. Характеристиками» [Б. Г. 1968: 894-896].

Литературовед Ежи Фарино также акцентирует способность портрета художественно воплощать авторскую концепцию личности: «В пределах конкретного произведения внешний вид персонажа, как и всякий другой компонент сочиняемого мира, нагружен несколькими функциями одновременно: характеризует данное действующее лицо и являет собой более общую моделирующую категорию. Так, например, непостоянство внешнего вида героя может свидетельствовать либо о его подвижности, либо

о неустойчивости его личности, а с другой стороны, это же непостоянство может получить статус категории “многосторонний, живой, истинный” или категории “призрачный, ложный” [Фарино 2004: 169-170]. Фарино говорит о том, что автор пытается создать целостный образ своего персонажа. От того, насколько хорошо «художнику» это удалось, зависит то, как читатель видит персонажа: на нас как будто глядит со страниц произведения живой человек, или же герой выглядит непродуманным и нелогичным.

Еще один способ воплощения в портрете авторской концепции человека отмечен в «Литературной энциклопедии»: «...писатель также выражает свое идейное отношение к той социальной группе, представителем которой является герой» [Шпайер 1935: 152].

Таким образом, являясь составляющей пространственно-временного образа мира, портрет выполняет ряд важных функций: он позволяет художнику выразить свое отношение к персонажу, объяснить, проанализировать его характер, раскрыть особенности внутреннего мира тех персонажей, которые описывают внешность других героев, а также помогает писателю воплотить собственную концепцию человека.

1.2. Описание внешности человека в словесном искусстве на разных этапах его развития

Искусство портрета не сразу сформировалось в словесных видах творчества. Так, во времена античности люди верили, что лицо, запечатленное на портрете, обретало магическую силу, и в изображение человека переходила его душа. Поэтому греческие скульптуры архаической

эпохи лишены ярко выраженных индивидуальных черт. Те же особенности можно наблюдать и в античной литературе. К примеру, в эпической поэме Гомера «Илиада» описание Ахиллеса представлено так:

Но ты, Ахиллес, ты один непреклонен!
О, чтоб такого не знать никогда гнева мне, что хранишь ты!
Гордый на горе всем нам! Для кого же ты будешь защитой,
Если не хочешь спасти от напасти позорной ахейян?
Немилосердный! Отцом был твоим не Пелей благодушный,
Мать — не Фетида! Но лишь море тёмное, хмурые скалы
Миру родили тебя, как и сами, сурового сердцем!

[Гомер 2008: 305].

В произведениях древней литературы портрет описывал, прежде всего, социальную роль персонажа, его положение в обществе и давал оценку герою. Тогда же общепринятой нормой считалась его идеализация. Об этом писал еще Аристотель в «Поэтике»: «Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными, как, например, представил жестокосердного Ахилла Агафон и Гомер» [Аристотель 2000: 164]. Кроме того античные писатели считали, что внешней красоте должна соответствовать красота внутренняя, поэтому положительные герои обычно изображались красивыми, а отрицательные – уродливыми.

В средние века изображение литературных героев все еще не приобрело индивидуальность и конкретность. Образ героя раскрывался на протяжении всего повествования через его действия и поступки. В большинстве произведений указывалось, например, что герой очень красив, и только. Чтобы читатели верили в его красоту, авторы ссылались на то, что

другие люди им восхищались. К примеру, так изображалась героиня средневековой германской поэмы «Песнь о Нибелунгах», Кримхильда:

Жила в земле бургундов девица юных лет.
Знатней ее и краше еще не видел свет.
Звалась она Кримхильдой и так была мила,
Что многих красота ее на гибель обрекла.
Любить ее всем сердцем охотно б каждый стал.
Кто раз ее увидел, тот лишь о ней мечтал.
Наделена высокой и чистою душой,
Примером быть она могла для женщины любой
[Корнеев 1972: 5].

Из этого описания невозможно представить конкретный облик Кримхильды, ясно только, что она идеальная красавица.

В Древней Руси первые изображения человеческой внешности появились в фольклоре. При этом фольклорные персонажи не имеют индивидуальных черт. Они внутренне не сложны, а «портретные штрихи указывают на типизацию и на идеализацию героев» [Зуева, Кирдан 2002: 295]. Так, например, во многих сказках встречается устойчивые формулы, характеризующие внешность героев: «такая красавица, что ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать». Красота героев в сказках не передается напрямую, как и уродство, но эти черты подразумеваются рассказчиками. Кроме того, в фольклорных произведениях внешность персонажей подчиняется его типу: добрый – злой. В сказках также часто встречаются имена, содержащие минимальные части портрета, позволяющие представить себе персонажа без собственно портретного описания, например, Серый волк, Конёк-Горбунок, Баба-Яга-костяная нога.

Внешность персонажей героических сказок, песен, былин и сказаний также прямо соответствует характеру и внешности. Преданные Родине, они являются идеалом храбрости, мудрости и силы. Образы богатырей часто

гиперболизированы. Так, кроме богатыря никто не может поднять его меч, обуздать его коня. Простой конь богатырю не согдится – не выдержит его мощи. Богатыри изображаются не совсем одинаково, имеют свои индивидуальные особенности: Илья Муромец – воплощение силы, Добрыня Никитич – храбрый и добрый, Алеша Попович – хитер и смекалист. Но, несмотря на эти различия, «прямого описания внешности богатыря не дано: о ней можно судить по его действиям. К тому же предполагается, что он хорошо знаком слушателям; черты его неизменны», - пишет Л.А. Юркина [Юркина 2008: 510].

Богатыри созданы русским народом и имеют общий образ – могучего защитника, способного противостоять любой вражеской силе:

Русский могучий Святогор-богатырь.

У Святогора конь да будто лютой зверь,

А богатырь сидел да во косу сажень.

Он едет в поли, спотешается —

Он бросает палицу булатную

Выше лесушку стоячего.

Ниже облаку да ходячего.

Улетает эта палица

Высоко да по поднебесью;

Когда палица да вниз спускается.

Он подхватывает да одной рукой.

[Путилов 1986: 52].

Древнерусская литература берет свое начало в XI веке. Основными жанрами с середины XI — по первую треть XII столетия становятся исторические и религиозно-дидактические: предание, сказание, повесть, торжественные слова, поучения, жития, хождения. Для них характерен ряд специфических черт, отмеченных В. В. Кусковым: «Символизм, историзм, ритуальность, или этикетность, и дидактизм являются ведущими

принципами художественного метода древнерусской литературы, вбирающего в себя две стороны: строгую фактографичность и идеальное преобразование действительности» [Кусков 2003: 12]. В центре летописных повествований находились правители, князья, исторические личности, находящиеся на вершине феодальной иерархической лестницы. Они изображались официально, согласно принципам средневекового историзма. Князь, например, обычно описывался как исторический деятель во всем своем блеске, а его человеческие качества не интересовали летописцев. В обязательном порядке летописцы перечисляли достоинства князей: храбр, прекрасен, ловок, могуч, мудр, прекрасный воин. Описывали великие дела, правители представлялись в ореоле власти и славы: «Он впереди своего войска, бесстрашно бросается в схватку и выходит на поединок с врагом. Князь в летописи олицетворяет могущество и достоинство страны. Идеал князя в литературе XI–XIII веков выражал патриотические чувства летописца, воплощал любовь к отчизне, к русской земле. Князь служит Руси, готов умереть за нее. Он призван стеречь Русскую землю, как пишут летописи, “за крестьяны и за Рускую землю головы свое сложити<...> трудиться за свою отчину”» [Кусков 2003: 37]. По справедливому замечанию В. О. Ключевского, изображение князей было настолько схожим, что читая летописи, порой сложно понять кто из них кто [Ключевский 2005: 228].

Вместе с жизнеописаниями исторических личностей древнерусские авторы начали описывать подвиги героев Руси. Такие образы можно встретить в таких памятниках древнерусской литературы, как «Слово о полку Игореве...» и «Повесть о разорении Рязани Батыем». В обоих этих произведениях прослеживаются коллективные герои, защитники родины: Игорь, Буй-Тур Всеволод, Святослав, Евпатий Коловрат – могучие, храбрые, умные, ловкие:

Мръ Туре Ксеволоде! стоиши
на борони, прыщещи на кон стрѣлами,
премлещи о шеломи меуи харалужными.
Камо Турь поскоюаше, своимъ златымъ
шеломомъ посбѣуикаѡ, тамо лежатъ
поганымъ головы Половецкымъ; поскепа-
ны саблѡми калеными шеломи Оварь-
скимъ отъ тебе Мръ Туре Ксеволоде. Каѡ
раны дорога, братіе, закъыѡ ути и жи-
кота, и града Урънигова, отна злата
стола, и скоѡ милымъ хоти краснымъ Глѣ-
бокны сбыуѡ и обыуѡ?

[Ржига, Шамбинаго1934: 20].

Несколько иначе описывалась внешность персонажей в житийной литературе. Здесь авторы были внимательны к психологическим состояниям, человеческим чувствам, страстям: «Жития, хронограф, религиозно-дидактическая литература описывали душевные переломы, учили о своеобразной “лестнице страстей”, о саморазвитии чувств и т. д. Этот интерес к человеческой психологии диктовался теми особыми целями, которые ставила перед собой проповедническая и житийная литература» [Лихачев 1980: 4]. Таков, например, облик святого Бориса:

Съ благовѣрныхъ Борясъ благаго корени
сынъ, послушавъ бѣ отцю, покарася
всѣмъ, тѣломъ баше красенъ, высокъ, ли-
цемъ круглѡмъ, плечи велица, тонкъ въ
чресла, очима добрама, весель лицемъ,
брада мала и оусъ, младъ бо бѣ юще,
свѣтася цесарьскы, крѣпко всячьскы, оу-
крашенъ акы цвѣтъ цвѣты оуности свои,
и въ ратехъ храбръ, въ свѣтехъ мудръ,
и разумень при всѣмъ, благодать Божию
цвѣташе на немъ.

[Срезневский 1860: 72].

Литературный портрет начал претерпевать изменения в конце XV—XVI вв. В произведениях этого периода отчетливо прослеживаются две тенденции: соблюдение строгих правил и канонов письменности, и нарушение этих правил, разрушение канонов. Если в произведениях XI-XIII вв. преобладал официальный тип описания исторических личностей, то примерно с конца XIV в. авторы начинают передавать сложное разнообразие человеческих эмоций, чувств.

Феодальная иерархия в это время переживает идейный кризис: люди стали перемещаться по социальной лестнице в зависимости от их личных заслуг перед правителем. Поэтому личностные качества людей, такие как, преданность, ревность к делу, убежденность стали высоко цениться. Отдельные черты персонажей появились и в литературе. Начал развиваться литературный психологизм.

В начале XVII в. писателями был открыт характер человека. Герои произведений предстали перед авторами как нечто сложное и противоречивое. Наиболее ярким примером является изображение Бориса Годунова в Хронографе второй редакции: «Этот государь царь и великий князь Борис Федорович во время царствования своего в Русском государстве много построил городов и монастырей и совершил много других хвалы достойных деяний, и взяточничество люто ненавидел, и всячески стремился во время царствования своего искоренить такие дела неблаговидные, как разбойничество и воровство и пьянство в корчмах, но не смог, однако, этого осуществить. В делах воинских не отличался искусством: не пришло тому время. Не слишком хорошо владел он и оружием, но душу имел светлую и нрав милостивый, а особенно, можем сказать, нищелюбив. Многие приняли от него потоки вод сладких и насытились из дланей его щедрых, любящих одаривать. Всех ведь он щедрыми дарами осыпал, не только ближних своих и сынов русских, но и далеких чужестранцев и иноплеменников, словно море даров и озеро питья разливалось повсюду, так что и камень, и деревья, и нивы убогатворены были дарами его. И так красовался, словно финиковая пальма, листвою добродетелей. Если бы не тернии злой зависти, отчего красота добродетели его померкла, то мог бы во всем уподобиться древним царям, процветавшим всяческим благочестием» [Творогов, Водолазкин 1909]. Как видно из цитаты, характеристика Бориса Годунова противоречива. Конечно, здесь еще нет литературного портрета в современном его понимании. Однако, из данного описания ясно, что Годунов представляется автору личностью неоднозначной. Это уже не просто великий государь во всей его официальной красе, это человека, которому свойственны «тернии злой зависти».

Итак, на протяжении нескольких веков писатели и народ создавали описания персонажей по определенным канонам и образцам: символично, обобщенно, не касаясь индивидуальных черт. Это было обусловлено не

только феодальными устоями, но и тем, что авторов больше интересовали исторические события, нежели реальные лица.

Во начале XVIII века в России распространился классицизм. Для героев классицистических произведений общее стояло выше личного, страсти были подчинены разуму, общественным интересам, они обладали стойкостью перед жестокой судьбой. В литературных произведениях этого направления персонаж являл собой собирательный образ героя или злодея, идеального человека или низменного. В целом для классицизма интерес к описанию внешности героя не характерен. В случае необходимости дать таковое писатели обходились небольшим числом клишированных приемов. Внешность персонажей высоких жанров идеализировалась, низких – наделялась телесными несовершенствами: «В изображении комических персонажей преобладает гротеск; это определяет выбор черт портретируемого. Если автор идеализирующего портрета выбирает “чело”, улыбку и обязательно глаза — “вместилище души”, то автор комического — живот, щеки, уши, а также нос. Для метафор и сравнений с миром природы используются не лилия и роза, а редька, тыква, огурец; не орел, а гусак, не лань, а медведь и т. п.» [Юркина 2008: 509].

В конце XVIII века в России появилось новое течение – сентиментализм. Как справедливо указывает Н. Д. Кочеткова, у писателей данного направления заметно вырастает стремление передать особенности внешности персонажей: «Внимание к портрету возрастает в связи с появлением интереса к конкретной личности, к “внутреннему человеку”. Возникает проблема соотносительности внутреннего и внешнего в человеке» [Кочеткова 1986: 71]. Исследовательница отмечает связь между принципами построения портрета и идейно-философской проблематикой, характерной для сентименталистской литературы. Так, довольно быстро выработался стереотип внешности героини: «Он отражал представления о некоем идеале, воплощавшем качества, наиболее привлекательные с точки зрения “чув-

ствительного” человека. Героиня должна была быть нежной, кроткой, и внешним соответствием этому оказывался, в частности, постоянный портретный штрих — голубой цвет глаз» [Кочеткова 1986: 77]. В то же время у лучших авторов заметно стремление пробудить у читателей интерес к индивидуальным аспектам человеческой личности: «При всем различии в поисках новых путей и писатели, и художники, связанные с сентиментализмом, все с большим вниманием относятся к внутреннему миру человека, ищут средства для передачи его психологического состояния. В пределах одного направления возникают разные тенденции, противостоящие друг другу: с одной стороны, утверждение определенного стереотипа героя, с другой — стремление преодолеть возникающий шаблон, выйти за его рамки. В противоборстве названных тенденций осуществляется развитие художественного сознания, подготавливаемого к следующему этапу — искусству романтизма и отчасти реализма» [Кочеткова 1986: 83].

В начале XIX века в России зарождается романтизм. Портреты в произведениях романтиков ориентированы на раскрытие внутреннего мира человека. По своему складу романтический герой – мятежник. Романтики стремились изобразить свободную, индивидуальную, неповторимую личность, как положительную, так и отрицательную: «Своих странных и необычных персонажей писатель-романтик ищет не среди сильных мира сего, а в самых низах общества, часто среди людей не доблестных, не знатных, не отмеченных особыми заслугами перед государством. Отверженных он наделяет благородством королей, а королей и полководцев всеми пороками отверженных» [Галанов 1967: 92]. Внутренние терзания и противоречия также волновали писателей-романтиков: «Поэты-романтики, избравшие себе в герои яркую, своеобразную личность бунтаря, находящегося в разладе с миром и самим собой, запечатлели в контрастных красках живописные портреты, нередко передающие смешение добра и зла, света и тени, силы и слабости» [Галанов 1967: 92].

Однако и у романтиков портреты тяготеют к некоторой клишированности, особенно когда речь идет о романтических героинях: в первые десятилетия романтизма все еще было сложно найти в произведениях четкие черты внешности, к тому же описания положительных героев, как правило, были идеализированными, наполнены различными эпитетами, метафорами и сравнениями:

Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебеда пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.
Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как роза, рдеют.

[Пушкин 2004: 8].

Такое идеализированное, обобщенное с помощью пышных сравнений и метафор, экзотически условных деталей описание позволяло читателям вообразить свой собственный далекий, недостижимый идеал, присущий романтикам: «Романтический портрет ввел мечтательный взор, устремленный в бесконечность, и загадочный взгляд, выражение которого преподносится зрителю как тайна» [Лотман 2002: 352].

На смену романтическому направлению в литературе пришел реализм с его типическими героями в типических обстоятельствах, где уже не оставалось места идеализации героев. Портретные описания стали более

конкретными, индивидуализированными. Это видно уже в первых реалистических произведениях, к примеру, в «Евгении Онегине»:

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде,
Как *dandy* лондонский одет —
И наконец увидел свет

[Пушкин 2001: 677].

Эта скупая характеристика дает нам, тем не менее, определенное представление о главном герое как дворянине, молодом франте, следящем за модой, которому не терпится влиться в светскую жизнь.

В своем романе Пушкин стремится как можно полнее раскрыть внутренний мир героев в его индивидуальной сложности, однако психологические характеристики не увязываются с подробным портретом:

Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней

[Пушкин 2001: 685].

Таким образом, перед литературой возникла сложная задача: поиск приемов, позволяющих максимально полно раскрыть внутренний мир персонажей, обладающих сложным, неоднозначным характером. Один из

возможных путей: использование портрета в качестве такого приема, позволяющего проникнуть в душу героя.

Прошло немало времени, прежде чем писатели и поэты разглядели в человеке индивидуальность и начали пытаться передавать ее в своих произведениях. Искусство портрета оказалось тесно связанным с процессом проникновения в литературу психологического анализа, обусловленного все большим интересом к загадкам и тайнам человеческой души. Огромным шагом вперед на этом пути стало творчество М.Ю. Лермонтова, предложившего новаторский подход к решению данной творческой задачи в своем романе «Герой нашего времени».

ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПОРТРЕТА В ЛЕРМОНТОВСКОМ РОМАНЕ

2.1. Портрет как средство самораскрытия образа Максима Максимыча в главе «Бэла»

В двух первых главах романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» описания внешности персонажей даны от лица двух повествователей: Максима Максимыча и безымянного офицера. При этом каждый из них описывает внешность знакомых им людей по-своему, в результате чего проявляются характеры не только изображаемых, но и

изображающих. Обратимся к портретам, данным от лица штабс-капитана в главе «Бэла».

Максим Максимыч первым описывает внешность Печорина: «Раз, осенью, пришел транспорт с провиантом; в транспорте был офицер, молодой человек лет двадцати пяти. Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно. <...> Его звали... Григорием Александровичем Печориным. Славный был малый, смею вас уверить, только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут – а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добыешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха... Да-с, с большими был странностями и, должно быть, богатый человек: сколько у него было разных дорогих вещей!..» [Лермонтов 1957: 209].

Максим Максимыч начинает свое описание с характеристики тех обстоятельств, при которых произошла первая встреча: очевидно, он стремится к точности, фактографичности, любое событие он вписывает в конкретные координаты: когда («осенью»), каким образом попал в крепость новый офицер. Отметим эту скрупулезность Максима Максимыча, которая, казалось бы, не особо важна для читателя – ну зачем нам знать, что транспорт, с которым прибыл Печорин, привез именно провиант? Эта деталь не имеет отношения к пониманию характера Печорина, зато она раскрывает характер Максима Максимыча – человека военного, привыкшего к точности любого своего сообщения.

Теперь соберем те подробности, на которых Максим Максимыч фиксирует свое внимание. Первым делом он отмечает молодость

прибывшего и снова не ограничивается простой ее констатацией, но тут же обозначает приблизительный возраст в цифрах («лет двадцати пяти»). Опять видим стремление штабс-капитана к максимальной точности.

Далее Максим Максимыч переходит к описанию внешнего вида Печорина: «явился в полной форме». Ниже будет отмечено, что мундир был «новенький». Опытный штабс-капитан привык к довольно свободной жизни в крепости. Он давно уже утратил то ревностное отношение к соблюдению уставных требований и к мундиру, которое характерно для молодых, только начинающих служить офицеров. Напротив, именно тщательное исполнение устава позволяет Максиму Максимычу сразу понять, что Печорин прибыл на Кавказ совсем недавно, сохранил столичный лоск и еще не освоился с более свободными порядками военного быта. Свои выводы он подкрепляет и более тонким наблюдением: Печорин был «тоненький», «беленький», то есть война еще не успела оставить на нем свой опаляющий отпечаток.

Наконец, обратим внимание на использование уменьшительных суффиксов. Штабс-капитан невольно таким образом выдает себя: новый офицер сразу вызвал в нем безотчетную симпатию, желание помочь, опекать молодого неопытного мальчика. Чувства эти сродни отеческим: одинокий штабс-капитан не сумел завести семью, живет бобылем, но сердце его не очерствело, нерастроченные заботу и ласку он готов щедро излить на Печорина.

Однако, если данный фрагмент читатель воспринимает не при первом, а хотя бы при втором чтении романа, то данное описание получает дополнительное смысловое наполнение: ведь в крепость Печорин прибыл после дуэли с Грушницким, а в главе «Княжна Мери» он совсем не производит впечатление молодого неопытного мальчика. Перед Максимом Максимычем стоит человек вполне сложившийся, и во всяком случае не нуждающийся в опеке, он сам способен постоять и за себя, и за других. Но штабс-капитан не всмотрелся в его лицо, не заметил выражения его глаз, не

поинтересовался обстоятельствами, предшествовавшими назначению Печорина в крепость. А потому его выводы о том, что новенький мундир – признак неопытности «беленького» мальчика – абсолютно неверны: Печорин уже побывал в военных переделках, как помним, с Грушницким он познакомился «в действующем отряде» [Лермонтов 1957: 262].

Далее штабс-капитан говорит о странностях Печорина, он просто перечисляет некоторые особенности его поведения, но даже не пытается их как-то понять. Зато особое впечатление на небогатого Максима Максимыча произвели «дорогие вещицы», которые он простодушно считает признаком богатства.

Общаясь с Печориным на протяжении довольно долгого времени, Максим Максимыч так ни разу и не всмотрелся в его лицо. Он обращает внимание только на резкие проявления эмоций через жесты или поступки: «Григорий Александрович ударил себя в лоб кулаком и выскочил в другую комнату. Я зашел к нему; он сложа руки прохаживался угрюмый взад и вперед»; «Григорий Александрович улыбнулся и стал насвистывать марш» и т. п. [Лермонтов 1957: 221]. Интересно, что эти довольно редкие замечания о Григории Александровиче штабс-капитан делает в рассказе о событиях, предшествующих смерти Бэлы. В момент же, когда оба они сидят у постели умирающей, Максим Максимыч не может понять, что происходит с Печориным, поскольку явных и однозначных проявлений эмоций не видит: «Он слушал ее молча, опустив голову на руки; но только я во все время не заметил ни одной слезы на ресницах его: на самом деле он не мог плакать или владел собою - не знаю: что до меня, то я ничего жальче этого не видывал» [Лермонтов 1957: 235]. Он может только зафиксировать какие-то перемены в облике Печорина, но не может понять их значения: «Он стал на колени возле кровати, приподнял ее голову с подушки и прижал свои губы к ее холодеющим губам; она крепко обвила его шею дрожащими руками, будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу...» [Лермонтов 1957:

236]. Что означает этот жест? Почему Печорин не наклонился к умирающей, а приподнял ее голову? Максим Максимыч не задает себе на этого вопроса. Нет ничего удивительного в том, что ему осталось абсолютно непонятным и состояние Печорина сразу после смерти Бэлы, особенно его смех: «Я вывел Печорина вон из комнаты, и мы пошли на крепостной вал; долго мы ходили взад и вперед рядом, не говоря ни слова, загнув руки на спину; его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя. Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб» [Лермонтов 1957: 237]. Между тем, внимательный читатель понимает, что Печорин переживает глубокий психологический шок и действительно буквально «умирает от горя».

Печорин слишком сложен для штабс-капитана. Однако общаясь с людьми более цельными и простыми, он проявляет большую проницательности и часто понимает их довольно глубоко. Так происходит, например, когда он общается с горцами.

Обратимся к портрету Бэлы. Его Максим Максимыч «рисует», вновь давая минимальное описание внешнего облика: «И точно, была она хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу» [Лермонтов 1957: 211]. Очень лаконичное описание, причем начинается оно с фигуры, штабс-капитан явно любит ее силуэтом. Замечает Максим Максимыч и необыкновенные глаза Бэлы. Стараясь передать свое впечатление, он использует сравнение (обратим внимание – удачно вспоминает именно о серне – горном обитателе) и в заключение наивно передает собственное впечатление: «заглядывали... в душу».

Наблюдая за Бэлой в крепости, он замечает малейшие изменения в выражении ее лица: «...такая смертельная бледность покрыла это милое личико!» [Лермонтов 1957: 221]. Но Максим Максимыч не делится со

слушателем своими предположениями о том, что чувствует героиня в данный момент, он ограничивается простой фиксацией бледности и только эпитет «милое» выдает его сочувствие страдающей Бэле. В другой ситуации он еще более явно проявляет свою способность понимать чужую душу: «“Это лошадь отца моего”, — сказала Бэла, схватив меня за руку; она дрожала, как лист, и глаза ее сверкали: — “Ага! — подумал я: — и в тебе, душенька, не молчит разбойничья кровь”» [Лермонтов 1957: 230].

Замечает Максим Максимыч и то, как глубоко Бэла переживает охлаждение чувств Печорина: «...она заметно начинала сохнуть, личико ее вытянулось, большие глаза потускнели» [Лермонтов 1957: 231]. Опять ласковое слово «личико» передает всю теплоту его отношения к героине.

Таким образом, можно предположить, что Максим Максимыч не говорит о чужих переживаниях не потому, что не понимает их, но из своеобразного целомудрия. И главное, он способен к сопереживанию, сочувствию. Особенно глубоко это сопереживание в сцене смерти Бэлы: «Как она переменялась в этот день!.. бледные щеки впали, глаза сделались большие, большие, - губы горели. Она чувствовала внутренний жар, как будто в груди у ней лежало раскаленное железо» [Лермонтов 1957: 236]. Глубокие переживания Максима Максимыча переданы с помощью восклицания и повтора «большие, большие», ему понятна та боль, которая терзает умирающую девушку.

Сделаем попутно еще одно наблюдение: говоря о внешности Бэлы, Максим Максимыч постоянно упоминает об ее глазах. Как помним, именно глаза горянки произвели на него неизгладимое впечатление, «заглянули» ему в душу. Эта деталь раскрывает читателю не столько внутренний мир Бэлы, сколько живую и впечатлительную натуру Максима Максимыча, способную тонко чувствовать.

Старый офицер замечает и «два другие глаза, неподвижные, огненные», глаза Казбича. Облик данного персонажа выписан более сложно,

чем облик Бэлы. Штабс-капитан перемежает характеристику его внешности с рассказом об особенностях поведения, поскольку понимает деятельный, тип его натуры. Особая проницательность портретиста проявляется в том, что облик Казбича оказывается неразрывно слит с образом Карагеца: «Он, знаете, был не то, чтоб мирной, не то, чтоб немирной. Подозрений на него было много, хоть он ни в какой шалости не был замечен. Бывало, он приводил к нам в крепость баранов и продавал дешево, только никогда не торговался: что запросит, давай, — хоть зарежь, не уступит. Говорили про него, что он любит таскаться на Кубань с абреками, и, правду сказать, рожа у него была самая разбойничья: маленький, сухой, широкоплечий... А уж ловок-то, ловок-то был, как бес! Бешмет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре. А лошадь его славилась в целой Кабарде, — и точно, лучше этой лошади ничего выдумать невозможно. Недаром ему завидовали все наездники и не раз пытались ее украсть, только не удавалось. Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная, как смоль, ноги — струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы; а какая сила! скачи хоть на пятьдесят верст; а уж выезжена — как собака бегаёт за хозяином, голос даже его знала! Бывало, он ее никогда и не привязывает. Уж такая разбойничья лошадь!..» [Лермонтов 1957: 211].

Характерно, что первое, что сказано о Казбиче, это неясность его взаимоотношений с русскими властями: военному человеку важно, прежде всего, знать, враг или друг перед ним. Максим Максимыч не может точно сказать о Казбиче, «мирной» он или «не мирной», а потому предпочитает всегда быть настороже рядом с ним.

Недоверие проявляется и в выборе слов, характеризующих особенности внешности и поведения: «разбойничья рожа», «таскаться». Отмечается ловкость, идеальное для воина телосложение, наконец, подозрительная деталь: нищая одежда, но отличное дорогое оружие. Все это описание проникнуто недоверием, чувством опасности. Карагез вызывает у Максима Максимыча искреннее восхищение не только тем, как он выезжен

(оценка военного), но и своей красотой. Конь - верный соратник и товарищ, особенно в боях. Эмоции штабс-капитана выдает целый ряд восклицаний. Но и Карагез— «разбойничья лошадь».

Однако описывая горе Казбича, потерявшего своего коня, Максим Максимыч явно ему сочувствует: «...повалился на землю и зарыдал, как ребенок». Сила эмоций горца явно произвела на него впечатление. Как помним, потеряв Бэлу, Печорин не проявлял свое горе так сильно, что озадачило штабс-капитана. Поведение Казбича более прямолинейно и потому более ему понятно.

Как видим, когда речь идет о Бэле или Казбиче, их глаза привлекают внимание Максима Максимыча. Возможно, потому, что в них очень ярко отражается темперамент, свойственный характерам горцев. Взгляд Печорина, отражающий более сложную и скрытную натуру его хозяина, остается не замеченным штабс-капитаном.

Теперь обратимся к портрету Азамата: «Верст шесть от крепости жил один мирной князь. Сынишка его, мальчик лет пятнадцати, повадился к нам ездить. Всякий день, бывало, то за тем, то за другим; и уж точно, избаловали мы его с Григорьем Александровичем. А уж какой был головорез, проворный на что хочешь: шапку ли поднять на всем скаку, из ружья ли стрелять. Одно было в нем нехорошо: ужасно падок был на деньги. Раз, для смеха, Григорий Александрович обещался ему дать червонец, коли он ему украдет лучшего козла из отцовского стада; и что ж вы думаете? на другую же ночь притащил его за рога. А бывало, мы его вздумаем дразнить, так глаза кровью и нальются, и сейчас за кинжал. “Эй, Азамат, не сносить тебе головы, – говорил я ему, яман будет твоя башка!”» [Лермонтов 1957: 210].

Описание снова начинается с упоминания о том, что Азамат – сын мирного князя – для Максима Максимыча это деталь первостепенная по значимости. А дальше обращают на себя внимание такие слова, как «мальчик», «сынишка». Штабс-капитан явно питал слабость к чужому

ребенку, словечки «избаловали» говорит о многом. Как помним, отеческие чувства он испытывал и к Печорину, и к Бэле. Максим Максимыч не раз обращает внимание на возраст Азамата: «...Засверкали глазенки у татарчонка... <...> железо детского кинжала зазвенело о кольчугу...» [Лермонтов 1957: 216]. В этих кратких упоминаниях проявляется глубоко запрятанное чувство одиночества, тоски человека, прожившего жизнь бобылем. Мы невольно думаем о том, каким замечательным отцом был бы Максим Максимыч, сложись его судьба иначе.

Однако есть в портрете Азамата и нотки негативные: Максим Максимыч порицает эгоизм, жадность избалованного мальчишки и даже признает частично свою вину в том, что вовремя не оценил всю степень опасности сближения с ним.

Таким образом, портреты, данные от лица Максима Максимыча, в большей степени раскрывают нам характер самого штабс-капитана: человека немногословного, не всегда понимающего людей печоринского склада, но отлично понимающего горцев и, видимо, вообще людей простых, не обладающих сложной внутренней организацией. Максим Максимыч обнаруживает свою способность тонко чувствовать чужое эмоциональное состояние, сопереживать тем, кто рядом с ним. Раскрывается в романе драма одинокого человека, в душе которого таится родник нерастраченной отцовской любви.

Проявляется в описаниях чужой внешности и натура профессионального военного: Максим Максимыч всегда точен в сообщаемой информации, обращает внимание на детали, которые в обыденной обстановке кажутся незначительными, но могут сыграть роковую роль в условиях боевых действий.

В то же время Максим Максимыч не всегда верно понимает окружающих, совершает ошибки. Иногда он и сам это понимает, как в случае с Азаматом. А иногда признается, что не может до конца понять

чужую душу, как в случае с Печориным.

2.2. Аналитический тип портрета в главах «Бэла» и «Максим Максимыч»

В первом разделе данной главы мы рассмотрели портреты, которые «нарисованы» Максимом Максимычем. Иной характер носят портретные описания, данные от лица безымянного повествователя. Он пристальнее всматривается в людей, чем штабс-капитан, пытаясь разглядеть черты личности через портретные характеристики. Уже первое описание внешности, сделанное им, позволяет многое понять как в портретируемом, так и в портретисте. Это описание Максима Максимыча: «За моею тележкой четверка быков тащила другую, как ни в чем не бывало, несмотря на то, что она была доверху накладена. Это обстоятельство меня удивило. За нею шел ее хозяин, покуривая из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро. На нем был офицерский сертук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с закавказским солнцем, и преждевременно-поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду» [Лермонтов 1957: 204].

Мы видим достаточно скупой портрет, который не передает подробностей облика штабс-капитана. Это объясняется тем, что путешественник встретил попутчика на нелегкой горной дороге, когда невозможно пристально разглядывать попутчиков. Однако, даже беглый взгляд повествователя подмечает детали, свидетельствующие о долгой

жизни Максима Максимыча на Кавказе: «кабардинская трубочка», «черкесская мохнатая шапка» - одежда, более удобная в кавказских условиях стала для Максима Максимыча привычной, будничной. А для безымянного повествователя это вещи диковинные, несущие на себе печать местного колорита, они бросаются в глаза. Подмечает странник и «смуглый цвет лица», что также обыденно для южного климата с палящим солнцем, но непривычно для жителя средней полосы России, где солнце не так активно.

Заметил офицер и «сертук без эполет». Как мы помним, Максим Максимыч не слишком заботится о соблюдении уставных требований и только в особенных случаях надевает полную форму. Офицерский сертук в представлении безымянного повествователя явно дисгармонирует с черкесской шапкой.

Портретист попытался определить возраст штабс-капитана – лет пятидесяти. В то же время замечены «твердая походка» и «бодрый вид». Они характеризуют Максима Максимыча как человека, обладающего крепким здоровьем, выносливостью, и опять вносят определенный диссонанс между немолодым возрастом штабс-капитана и его физическими данными. Таким образом, даже краткий взгляд безымянного повествователя говорит о его наблюдательности, внимании к деталям, что позволяет уже предварительно выстроить определенное отношение к случайному попутчику: явный интерес и желание пообщаться более тесно, а не пройти мимо.

Далее следует знакомство героев и их общение, в ходе которого странствующий офицер вносит уточнения в описание внешности Максима Максимыча: «он лукаво улыбнулся и значительно посмотрел на меня...», «примигивая с хитрой улыбкою...» [Лермонтов 1957: 227]. Замечания такого рода подтверждают наши первоначальные выводы о наблюдательности безымянного повествователя: он мгновенно замечает, как меняется выражение лица собеседника и реагирует на эти изменения, понимая, что перед ним человек, из которого можно «вытянуть историйку».

При встрече двух путников в гостинице (глава «Максим Максимыч») автор снова обнаруживает незаурядную проницательность, он замечает, что штабс-капитан не улыбнулся ему, но «скривил рот на манер улыбки» [Лермонтов 1957: 239]. Максим Максимыч – человек дружелюбный, но не склонный свои чувства выражать вполне открыто, свою радость он неловко прячет за кривоватой улыбкой и несколько фамильярным жестом («ударил меня по плечу»). Заметим, что такое поведение Максима Максимыча озадачивает повествователя, однако он не спешит делиться с читателем своими выводами, ограничившись оценкой «Такой чудак!» и многозначительной паузой. Что скрывается за этой паузой? О чем размышлял повествователь в те короткие мгновенья, когда они с Максимом Максимычем обустроивались на ночлег в гостинице? Мы никогда этого не узнаем. Возможно, потому, что портретист не вполне уверен в том, что правильно воспринимает поведение собеседника? Во всяком случае, повествователь проявляет себя как человек не только наблюдательный и внимательный, но и осторожный, не склонный к скоропалительным умозаключениям о другом человеке, недостаточно хорошо ему известном.

Очередное подтверждение того, что офицер-повествователь более наблюдателен и лучше читает эмоции людей, нежели штабс-капитан, мы находим во дальнейших замечаниях об эмоциях попутчика, узнавшего о приезде Печорина: «У него в глазах сверкала радость», «сказал мне Максим Максимыч с торжествующим видом» [Лермонтов 19578: 241].

Повествователь так описывает Максима Максимыча, который спешит на встречу с Печориным: «он едва мог дышать; пот градом катился с лица его; мокрые клочки седых волос, вырвавшись из-под шапки, приклеились ко лбу его; колени его дрожали...» [Лермонтов 19578: 244]. Перечисленные детали – признак крайней взволнованности штабс-капитана, особенно если мы вспомним, что в обычной обстановке ему свойственны «твердая походка» и «бодрый вид».

Замечена и неловкость, возникающая в момент встречи: Максим Максимыч «... хотел кинуться на шею Печорину, но тот довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой, протянул ему руку. Штабс-капитан на минуту остолбенел, но потом жадно схватил его руку обеими руками: он еще не мог говорить» [Лермонтов 1957: 245]. Безымянный повествователь замечает, как радость на лице Максима Максимыча сменяется огорчением и обидой. Сочувствие ему проявляется в том, что с момента, когда на глазах штабс-капитана появляются слезы, повествователь начинает называть его «стариком»: «пробормотал со слезами на глазах старик...», «Старик нахмурил брови... он был печален и сердит, хотя старался скрыть это» [Лермонтов 1957: 245]. Офицер повествователь понимает, как тяжело Максим Максимыч перенес краткий разговор с Печориным, как долго он пытался совладать с собой, скрыть досаду и обиду: «стараясь принять равнодушный вид, хотя слеза досады по временам сверкала на его ресницах», «Тут он отвернулся, чтоб скрыть свое волнение, пошел ходить по двору около своей повозки, показывая, будто осматривает колеса, тогда как глаза его поминутно наполнялись слезами» [Лермонтов 1957: 246]. Штабс-капитан не сразу скрыл свои чувства, хотя военный человек должен уметь владеть эмоциями, отбросить их, когда того требует долг, но он, напротив, показан автором как человек достаточно эмоциональный, глубоко переживающий.

Все эти особенности описания внешности Максима Максимыча в момент встречи с Печориным не только позволяют читателю понять переживания штабс-капитана, но и раскрывают характер безымянного повествователя, человека эмоционального, способного глубоко сочувствовать, сопереживать человеку, сумевшему за короткое время завоевать его симпатию. Но таким образом и характер Максима Максимыча вырисовывается с новой стороны: мы еще больше проникаем к нему добрыми чувствами, поскольку не всякий человек при такой разнице в

возрасте может так быстро привлечь к себе сердце молодого, очень далекого и по образу жизни, и по складу характера случайного попутчика. Становится понятной и та дружба, которая завязалась между ним и Печориным, то внимание, с которым Печорин прислушивался к его мнению во время своей службы в крепости. А потому мы еще больше доверяем Максиму Максимычу в его рассказе о Печорине и при повторном чтении романа получаем возможность взглянуть на историю с Бэлой и его глазами, задуматься об его отношении к поведению главного героя.

Однако самый важный портрет, данный в главе «Маким Максимыч» от имени безымянного повествователя – конечно, подробный портрет Печорина. Отметим, что ему предшествует описание внешности лакея: «За нею (коляской – Е. К.) шел человек с большими усами, в венгерке, довольно хорошо одетый для лакея; в его звании нельзя было ошибиться, видя ухарскую замашку, с которой он вытряхивал золу из трубки и покрикивал на ямщика. Он был явно балованный слуга ленивого барина – нечто вроде русского Фигаро» [Лермонтов 1957: 240].

Итак, мы видим бойкого слугу, главная деталь внешности которого – большие усы. Уже можно сделать вывод: это человек, который занят, в основном, своей внешностью, о нем повествователю больше нечего сказать, ни глаз ни выражения лица лакея мы не видим. Затем взгляд останавливается на венгерке – одежде, напоминающей форму венгерских гусар, которая явно не по статусу лакею, что подчёркивается следующим далее замечанием. А после портретист объясняет, по каким признакам определил, что незнакомец перед ним – лакей и подчеркивает эти, общие для данных слуг, черты – вытряхивание золы и прикрикивание на ямщика. Завершает портрет вывод, который свидетельствует об образованности офицера-повествователя – сравнение слуги с Фигаро, героем пьес Бормаше. Очевидно, что такой глуповатый слуга, должен в какой-то степени характеризовать своего хозяина. И тут возможны два предположения: либо хозяин так же глуп и

напыщен, либо он настолько равнодушен к окружающим, что воспринимает своего лакея в качестве забавной игрушки, развлекающей его время от времени. Возможно, это наши предположения, и у другого читателя образ лакея вызовет другие ассоциации. Важно то, что сам повествователь не делится с нами своими выводами, он просто фиксирует наше внимание на образе лакея, давая нам возможность самим поразмышлять о его хозяине.

Стоит заметить: повествователь уже имел некоторое представление о Григории Александровиче благодаря рассказу Максима Максимыча и явно был заинтересован этим человеком. И вот он предстает перед нами собственной персоной: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сертучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками,— верный признак некоторой скрытности характера. Впрочем это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо. Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала. С первого взгляда на лицо его, я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его

бледный, благородный лоб, на котором, только подолгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и вероятно обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства.

Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные,— признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади; чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; об глазах я должен сказать еще несколько слов. Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса, и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен. Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением.

Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским» [Лермонтов 1957: 243-244].

Данное описание обладает определенной логикой: начинаясь с характеристики телосложения и одежды, оно заканчивается характеристикой более мелких, но наиболее значимых деталей — выражения лица и глаз. Повествователь словно все глубже и глубже всматривается в Печорина,

двигаясь от первого общего впечатления, к частностям, подробностям. Однако примечательно то, что если о Максиме Максимыче или слуге он говорил уверенно и делал четкие суждения, то в портрете Печорина заметен сильный момент неуверенности, колебаний, сомнений.

Итак, это портрет в полный рост с множеством мелких деталей. Но, как ранее отмечено, первым делом портретист обращает внимание на рост и телосложение Печорина, как ранее Максим Максимыч. Он описывает человека среднего роста и крепкого сложения, отмечая способность переносить трудности кочевой жизни и смены климатов. Все это подтверждает прежние рассуждения Максима Максимыча о крепком физическом здоровье портретируемого. Однако автор добавляет свои замечания о том, что, скорее всего, этому человеку знакомы и разврат столичной жизни, и душевные переживания. Откуда ему известно о таких подробностях жизни Печорина за пределами Кавказа? Ведь не каждый столичный житель ведет светский образ жизни, и не каждый светский человек обязательно близко соприкасается с «развратом» как специфической стороной столичной жизни? Возможно, портретист заметил какие-то признаки, характерные для типичного представителя «золотой молодежи», разумеется, неизвестные штабс-капитану. Но нам об этих признаках ничего не сказано. Повествователь их опустил, возможно, даже сам этого не заметив, потому что это признаки слишком хорошо ему знакомые и сами собой разумеющиеся, о них и упоминать между светскими людьми не стоит, люди одного круга мгновенно друг друга опознают, а другим и знать об этом незачем. Так повествователь сразу очерчивает социальный круг, к которому принадлежат и он, и Печорин.

Ничего не сказано и о признаках пережитых душевных бурь, хотя безымянный повествователь только начал рассматривать Печорина. Возможно, мысль о них пришла ему в голову потому, что он помнит историю с Бэлой?

Как видим, портрет Печорина сразу насыщается сложным содержанием, значительная часть которого остается за непосредственным текстом.

Далее портретист обращается к описанию одежды. И сразу подмечает пыльный сюртук, из-под которого виднеется ослепительно чистое белье, которое является признаком «порядочности». Мы снова сталкиваемся с особым лексическим кодом: «порядочность» на языке светских людей – не характеристика душевных качеств, а знак принадлежности к особому кругу избранных, людей comme il faut (комильфо). Признаки аристократизма, «породы» – маленькие руки, черные усы и брови при светлом цвете волос. Все эти детали, так метко и быстро схваченные наблюдателем, характеризуют не только Печорина, но и повествователя: Максиму Максимычу и в голову не пришло разглядывать руки «беленького» мальчика, а если бы даже он их и разглядел – не придал бы этой детали никакого значения, или расценил бы как еще одну «странность» для охотника на кабанов. Повествователь – человек того же круга, что и Печорин, и безошибочно опознает «своего».

А далее идет перечисление деталей, на основании которых повествователь делает выводы о некоторых особенностях характера Печорина: не размахивал руками – признак скрытности характера; не смеющиеся глаза – признак злого нрава или глубокой грусти. Кстати, портретист так и не останавливается на каком-то однозначном выводе, ограничиваясь уклончивым «или». Это опять же характеризует не только Печорина, но и повествователя – человека, не склонного к поспешным оценкам и выводам, размышляющего по ходу описания. Заметим, что в портрете очень много неопределенных слов: «какой-то», «что-то». Это тоже признак неуверенности. У повествователя слишком мало времени, чтобы взглядеться, подумать. Он слишком мало знает о Печорине, чтобы с уверенностью говорить об его характере, да и лично с ним не общался.

Неуверенность, сам процесс размышления по ходу описания проявляются в структуре фразы. Так, описывая странный блеск глаз, портретист сначала перебирает варианты – это не отражение жара душевного, не игра воображения. Да и определение «фосфорический» - не вполне точное, отсюда осторожность в выражении «какой-то», «если можно так выразиться». И только потом приходит нужное сравнение – блеск глаз Печорина напоминает ослепительный и холодный блеск стали. Вообще сравнения часто помогают повествователю передать свои впечатления от внешности героя.

Заметим и начало рассуждения о глазах – повествователь начинает с конструкции «во-первых». Как правило, мы строим повествование таким образом, когда в голове уже готов краткий план: что мы скажем «во-первых» что – «во-вторых», а может, и «в-третьих». Но безымянный повествователь ограничился только тем, о чем хотел сказать «во-первых». По-видимому, он так увлекся описанием блеска глаз, что просто забыл, что хотел сказать «во-вторых»? И, следовательно, какие-то подробности внешности Печорина, замеченные повествователем, так и остались неизвестными для читателя? А столь подробный портрет оказался не полным?

Усложняется общее впечатление от описания внешности Печорина и тем, что повествователь постоянно делает оговорки: «с первого взгляда», «хотя после...», «лишь по долгом наблюдении можно было заметить». Первое впечатление оказывается обманчивым, неточным. Но ведь безымянный повествователь видел Печорина лишь несколько минут. Не вправе ли читатель предположить, что имея он возможность дольше изучать внешность героя, выводы об его характере могли бы быть существенно скорректированными?

Повествователь и сам понимает это. Он осторожен в своих замечаниях и потому, что уже заранее, из рассказа Максима Максимыча составил себе представление о Печорине, что не могло не повлиять на впечатление от его

внешности. Это впечатление могло быть субъективным, и другой человек, ничего не знающий о герое, или знающий несколько больше, увидел бы совсем другие особенности, признаки других черт характера.

Наконец, думается, что есть в описании внешности Печорина и неясный оттенок обиды: безымянный повествователь так внимательно всматривался, проявил такой явный интерес Печорину даже заговорил с ним, а тот лишь скользнул по нему «равнодушно спокойным» взглядом. Повествователь словно намекает, что он-то понимает Печорина гораздо лучше других, что они люди близкие по характеру, но Печорин не заметил его.

Таким образом, портрет Печорина во второй главе романа только приоткрывает некоторые тайны внутренней жизни главного героя, не дав в то же время окончательного ответа на волнующие читателя вопросы.

В то же время, характер портрета, сам способ описания внешности персонажа, позволяет нам сделать выводы о личности безымянного повествователя и даже понять те чувства, которые он испытывает в момент встречи с главным героем романа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы мы пришли к следующим выводам.

Современные литературоведы, как правило, рассматривают портрет в качестве одной из важнейших составляющих пространственно-временного образа мира, явленного в художественном произведении. Портрет выполняет ряд важных функций: он позволяет художнику выразить свое отношение к персонажу, объяснить его характер, раскрыть особенности внутреннего мира тех персонажей, которые описывают внешность других героев, а также помогает писателю воплотить собственную концепцию человека. Таким образом, портрет выполняет такие важнейшие художественные функции, как идейная и психологическая.

Овладение искусством портрета – длительный процесс, развивавшийся в словесном искусстве на протяжении многих веков. Мы кратко рассмотрели особенности описания внешности, характерные как для устного народного творчества, так и для литературы на разных этапах ее развития, от античности до начала XIX века. Особое внимание мы уделили творчеству сентименталистов и романтиков, для которых решение проблемы литературного портрета как одного из способов художественного изображения внутренней жизни человека носило принципиальный характер. Наиболее сложным оказался поиск путей к воплощению в портрете индивидуальных черт, свойственных не обобщенным типам, но конкретным характерам литературных персонажей. В русской литературе первым эту проблему сумел решить М. Ю. Лермонтов. Именно в его произведениях портрет занимает место одной из ведущих констант пространственно-временного образа мира, писателю удается в максимально

полной мере раскрыть возможности портрета в сфере психологического анализа.

В романе «Герой нашего времени» мы обнаружили, что писатель использует различные типы портретов в зависимости от того, кто именно из персонажей, ведущих повествование, их рисует. Таким образом, портрет оказывается средством раскрытия характера не только портретируемого, но и портретиста.

Так, для Максима Максимыча (глава «Бэла») характерен тип портрета, который мы определили как фиксирующий. Герой всегда стремится к максимальной точности сообщаемых читателю сведений и деталей. Он обозначает не только возраст, особенности телосложения, одежды или экипировки, но и обстоятельства, при которых произошла та или иная встреча, и которые, вроде бы не имеют большого значения для понимания характера описываемого человека (например, сообщение о том, что транспорт, с которым Печорин прибыл в крепость, привез именно провиант, обязательное упоминание времени года, обстановки, в которой произошла встреча). Внимание к такого рода деталям, их обязательное наличие характеризуют Максима Максимыча как военного человека: его портреты напоминают своего рода донесения. Важен и характер этих деталей: штаб-капитан обязательно упоминает, мирной или не мирной горец перед ним, какое у него оружие, лошадь и т.д. В случае недоверия, вызванного неясным отношением Казбича к русским, Максим Максимыч открыто использует негативную оценочную лексику («разбойничья рожа» и т.п.). Исходящее от Казбича ощущение опасности отражается на его портрете: Максим Максимыч, находясь рядом с ним, всегда настороже и готов к немедленным действиям.

Максим Максимыч всегда обращает внимание на возраст портретируемого и старается точно его определить. В связи с этим обращает на себя внимание обилие уменьшительных и ласкательных грамматических

форм, когда он говорит о молодых людях. Одиноким человек, Максим Максимыч носит в своей груди большой запас нерастраченных отцовских чувств и часто, незаметно для самого себя, изливает их на окружающих его юных героев: Бэлу, Азамата и даже Печорина.

Портреты, данные Максимом Максимычем, отличаются разной степенью проникновения во внутренний мир портретируемых. Штабс-капитан неоднократно проявляет в романе свою способность сочувствовать, сострадать окружающим людям, но только в том случае, когда их переживания выражаются внешне: в слове, жесте, поступке, изменении облика. Так он отмечает «вытянувшееся личико» Бэлы, на него производит глубокое впечатление горе Казбича, потерявшего Карагеза и т.д.

Однако в случае общения с Печориным, человеком, не склонным выражать свои эмоции открыто, или выражающим их не вполне обычно (рисование палочкой на песке, истерический смех в первые минуты после смерти Бэлы), штабс-капитан теряется, признается, что не вполне понимает происходящее.

Таким образом, Максим Максимыч чувствует себя уверенно, ведя речь о понятных ему, житейски опытному, но простодушному человеку проявлениях внутренних душевных движений. В более сложных ситуациях он ограничивается лишь точной фиксацией привлечших его внимание деталей, не всматриваясь в них, не размышляя над ними. Некоторых деталей он вообще не замечает. Так, он ни разу не упомянул о выражении глаз Печорина, хотя прекрасные глаза Бэлы или огненные глаза Казбича глубоко врезались ему в память. Он лишь в самом общем виде характеризует социальный статус Печорина – «богатый человек» - поскольку видит в его комнате много дорогих вещей. Он не замечает привычек человека, принадлежащего к высшему аристократическому кругу и объясняет неясные ему поступки Печорина житейски – «маменькой избалован». В то же время

он тонко чувствует красоту и умеет выразить восхищение внешностью Бэлы или статями Карагеца.

Иной тип портрета мы обнаружили в описаниях, данных от имени безымянного повествователя. Это портрет аналитический, главная особенность которого – активное включение в описание внешности того или иного персонажа размышлений о его внутренних свойствах и качествах, признаками которых являются те или иные детали его облика.

Портреты, данные повествователем, отличаются по своему объему. Так, портрет Максима Максимыча заметно меньше по объему, чем портрет Печорина. Это объясняется не только количеством времени, отпущенным на то, чтобы разглядеть случайного попутчика или заинтересовавшего портретиста «странного» путешественника, но и степенью глубины характера портретируемого, его сложностью, которую повествователь оценивает довольно быстро.

Мы заметили, что безымянный повествователь обращает особое внимание на экзотические для него детали внешности («кабардинская трубочка» Максима Максимыча), быстро схватывает некоторые противоречия (довольно пожилой возраст штабс-капитана и его «бодрая походка», многочисленные противоречия в облике Печорина). Такие противоречия – повод для того, чтобы внимательнее всмотреться в облик портретируемого и подумать над теми свойствами его натуры, которые не бросаются в глаза с первого взгляда.

Странствующий офицер, в отличие от Максима Максимыча, склонен следить за изменениями в выражении глаз, за мимикой собеседников, угадывая за ними изменения в настроении, эмоциях. При этом он не спешит с выводами, не склонен к скоропалительным умозаключениям, поэтому иногда его описания завершаются или перемежаются паузами: признак того, что далеко не все свои соображения он излагает читателю, что-то остается за текстом. Мы можем предположить, что паузы возникают и тогда, когда

повествователь не уверен в своих выводах или озадачен увиденным и не может сразу определить свое понимание.

Наибольшей степенью аналитичности отличается подробный портрет Печорина в главе «Максим Максимыч». Мы увидели его подчиненность определенной логике: от общего впечатления к подробностям и деталям, от первого беглого взгляда к пристальному рассматриванию, вглядыванию.

Если о Максиме Максимыче повествователь всегда говорит более или менее уверенно, то в портрете Печорина заметен сильный момент колебаний, сомнений. При этом по ряду признаков, ускользнувших от внимания Максима Максимыча, безымянный повествователь безошибочно опознает в Печорине аристократа, светского человека: очевидно, и сам он принадлежит к данному кругу, а потому замечает то, чего не замечает небогатый провинциал.

В портрете не просто зафиксированы особенности облика Печорина, повествователь сразу пытается увидеть в них признаки характера (не размахивал руками – признак скрытности характера и т.п.). Изобилие неопределенных слов («какой-то», «что-то»), структура фразы (описание выражения глаз) – показатель, с одной стороны, неуверенности, а с другой – признак того, что человек, дающий описание, размышляет. Иногда он даже перебирает возможные варианты умозаключений, лишь к самому концу находя нужное определение (описание блеска глаз Печорина). Использование конструкции «во-первых» без последующего продолжения подводит читателя к мысли о том, что, увлекшись характеристикой взгляда Печорина, повествователь просто забыл о том, что же он хотел сказать «во-вторых». Следовательно, что-то осталось недосказанным, портрет неполон.

Оговорки («с первого взгляда», «хотя после...», «лишь по долгом наблюдении можно было заметить») – показатель осторожности, признак

того, что повествователь опасается оказаться слишком субъективным, не хочет навязывать читателю свои выводы и приглашает к соразмышлению.

Таким образом, портрет Печорина во второй главе романа только приоткрывает некоторые тайны внутренней жизни главного героя, не дав окончательного ответа на волнующие читателя вопросы.

В то же время нам раскрывается внутренний мир повествователя, во многом близкий Печорину: это тоже человек, склонный к размышлениям, анализу. Возможно, при личном общении он мог бы понять главного героя лучше, чем другие персонажи.

Таким образом, портреты в романе оказываются не только средством характеристики, психологического анализа образов Печорина и других персонажей, но и способом самораскрытия тех героев, от лица которых дается портрет.

В связи с этим огромную важность приобретают портреты, сделанные главным героем. Мы можем предположить, что в них не только проявляется незаурядная способность Печорина проникать во внутренний мир других людей, но раскрывается и его собственный характер, те его особенности, которые, возможно, не вполне ясно видны в повествовании «Журнала Печорина». Анализ данной группы портретов является предметом специального анализа в нашем дальнейшем исследовании.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Лермонтов, М. Ю.* Герой нашего времени / Подгот. текста *Б. М. Эйхенбаума* // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 6. Проза, письма. М.; Л. : АН СССР, 1957. – 900 с.
2. *Алпатов, М. В.* Очерки по истории портрета [Текст] / М. В. Алпатов. – Л. : Искусство, 1937. – 60 с.
3. *Андроникова, М. И.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма [Текст] / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1980. – 436 с.
4. *Аристотель.* Риторика. Поэтика [Текст] / Аристотель. Перев. с древнегреч. О.П. Цыбенко, В. Г. Аппельрота. – М. : Лабиринт, 2000. С. 224.
5. *Б. Г.,* Портрет [Текст] / Под ред. А. А. Суркова // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 5. Мурари — Припев. – М. : Сов. энцикл., 1968. – 896 с.
6. *Барахов, В.С.* Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) [Текст] / В. С. Барахов. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1985. – 312 с.
7. *Барковская, Н. В.* Анализ литературного произведения в школе [Текст] / Н. В. Барковская. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2004. – 96 с.
8. *Белинский, В. Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтов // В. Г. Белинский. Собр. Соч. В 9 т. Т. 3. М. : Художественная литература, 1978. – 412 с.
9. *Волков, И. Ф.* Теория литературы [Текст] / И.Ф. Волков. – М. : Искусство, 1995. – 256 с.

10. *Галанов, Б. Е.* Искусство портрета [Текст] / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. Писатель, 1967. 208 с.
11. *Галанов, Б. Е.* Живопись словом: портрет. Пейзаж. Вещь [Текст] / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. Писатель, 1974. – 344 с.
12. *Гельфонд, М. М.* Мир литературного произведения [Текст] : пособие для выпускников, абитуриентов, учителей литературы / М. М. Гельфонд. – Нижний Новгород : ННГУ, 2009. – 50 с.
13. *Герштейн, Э.* Герой нашего времени М.Ю. Лермонтова [Текст] / Э. Герштейн. – М. : Худ. Лит., 1976. – 125 с.
14. *Гинзбург, Л. Я.* О литературном герое [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 223 с.
15. *Гончаров, И.* Обломов [Текст] / И. Гончаров. – М. : Профиздат, 1995. – 512 с.
16. *Гурович, Н.М.* Система портретов в «Герое нашего времени» М. Лермонтова [Текст] / Н.М. Гурович // Журнал Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение» №9. – М. : РГГУ, 2008. – 345 с.
17. *Гомер.* Илиада [Текст] / Перевод Н.И. Гнедич. – Спб. : Наука, 2008. – 608 с.
18. *Дурылин, С.Н.* Герой нашего времени М.Ю. Лермонтова [Текст] : Комментарии / С.Н. Дурылин. – М. : Мультиратура, 2006. – 296 с.
19. *Дурылин, С. Н.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова [Текст]: пособие к изуч романа / С. Н. Дурылин. – М. : Учпедгиз, 1940. – с.256.
20. *Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения [Текст] / А. Б. Есин. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
21. *Зуева, Т. В.* Русский фольклор [Текст] : Учебник для высших учебных заведений / Т. В. Зуева, Б. П. Кридан. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 400 с.

22. *Каменев, Г. П.* Инна [Текст] / Г. П. Каменев // Русская сентиментальная повесть. – М. : Московского университета, 1979. – 336 с.
23. *Касьянова, Д. А.* Литературный портрет в России (историко-типологический аспект) [Электронный ресурс]. // RELGA, № 22/76/28.11. 2001. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=519&level1=main&level2=articles> (дата обращения 11.06.2018).
24. *Ключевский, В.О.* Русская история. Полный курс лекций [Текст] / В. О. Ключевский. – М. : Олма-ПРЕСС, 2005. – 831 с.
25. *Кормилов, С. И.* Портрет [Текст] / С. И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : НПК «ИНТЕЛВАК», 2001. – 761 с.
26. *Коровин, В.И.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова [Текст] / В. И. Коровин. – М. : Просвещение, 1973. – 288 с.
27. *Кочеткова, Н. Д.* Герой русского сентиментализма 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма [Текст] / Н. Д. Кочеткова // Русская литература в ее связях с искусством и наукой. XVIII век. Сб. 15. – Л. : Наука, 1986. – С. 70-96.
28. *Кусков, В.В.* История древнерусской литературы [Текст] : Учеб. для филол. спец.вузов / В. В. Кусков. – М. : Высш. Шк., 2003. – 336 с.
29. *Барковская, Н.В.* Теория литературы [Текст] : Учебно-методическое пособие для студентов факультета русского языка и литературы. / Н. В. Барковская, Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрГПУ, 2014. – 75 с.
30. *Лихачев, Д. С.* Человек в литературе древней Руси [Текст] / Д. С. Лихачев. – М. Наука, 1980. – 180 с.
31. *Лотман, Ю. М.* Портрет [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : «Искусство-СПБ», 1998. С. 518.

32. *Лотман, Ю. М.* Потрет [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Спб. : Академический проект, 2002. – С. 349-375.
33. *Мануйлов, В. А.* Роман Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий [Текст] / В. А. Мануйлов. – М. : Просвещение, 1966. – 276 с.
34. *Мурзак, И. И.* Портрет [Текст] / И. И. Мурзак // Введение в литературоведение: Учебник Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. М.- : Изд-во Оникс, 2005. – 416 с.
35. *Нейман, Б. В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова [Текст] / Б. В. Нейман // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. – М. : ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 422—465.
36. *Голованова, Т. П.* Портрет [Текст] / Т. П. Голованова, Б. В. Нейман // Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. Энцикл., 1981. С. 427-428.
37. Песнь о нибелунгах. Перевод Ю.Б. Корнеева [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INOOLD/WORLD/nibelungi.txt> (дата обращения: 18.05.2017).
38. *Путилов, Б.Н.* Илья Муромец и Святогор [Текст] / Б. Н. Путилов // Былины: Сборник. Сборник. – Л. : Сов. Писатель, 1986. – 552 с.
39. *Пушкин, А.С.* Лирика. Поэмы. Роман в стихах [Текст] / А. С. Пушкин. Редактор Е.С. Зашихин. – Екатеринбург. И. : Сократ, 2001. – 884 с.
40. *Пушкин, А.С.* Кавказский пленник. Цыганы. Полтава. Медный всадник [Текст] / А. С. Пушкин. – М. : АСТ. 2004, – 111 с.
41. *Ржига, В.* Слово о полку Игореве [Текст] / В. Ржига, С. Шамбинаго. – М. : Academia, 1934. – 52с .
42. *Срезневский, И.И.* Сказания святых о Борисе и Глебе. Сильвестровский список XIV века [Текст] / И. И. Срезневский. – Спб. : Типография Императорской академии наук. 1860. – 147 с.

43. *Водолазкин, Е.Г Творогов, О.В.*,. Рукопись БАН, Архангельского собр., № С 139, первой половины XVII в. Поправки сделаны по изданию: Статьи о Смуте, извлеченные из Хронографа 1617 года, и отповедь в защиту патриарха Гермогена в кн.: Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pu.shkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10940> (дата обращения: 15.10.2018).

44. *Удодов, Б. Т.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» [Текст] : Кн. для учителя / Б. Т. Удодов. – М. : Просвещение, 1989. – 192 с.

45. *Фарино, Е.* Введение в литературоведение [Текст] / Е. Фарино. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

46. *Хализев, В. Е.* Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. – М. : Высш. Школа, 2007. – 405 с.

47. *Шпайер, Г.* Портрет [Текст] / Г. Шпайер // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 9. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. Энцикл.», 1935. – С. 152—156.

48. *Юркина, Л. А.* Портрет [Текст] / Л. А. Юркина // Литературное произведение: основные понятия и термины. – М. : Высш. шк., 1999. – С. 296-308.

49. *Юркина, Л.А.* Портрет [Текст] / Л. А. Юркина // Фесенко Э. Я. Теория литературы: учебное пособие для вузов. – М. : Академический проект; Фонд «Мир», 2008. – 780 с.

50. *Юхнова, И.С.* Структура портретных описаний в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова [Текст] / И. С. Юхнова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород: Изд. Нижегородского университета, 2014. – С. 151-154.