

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za ruski jezik

Diplomski rad

Лейтмотив лошади в творчестве Михаила Лермонтова (на материале «Героя нашего времени» и лирики)

Student/ica: Jelena Grobenki

Mentor: dr. sc. Josip Užarević, red. prof.

ak. god.: 2016./2017.

U Zagrebu, 16. kolovoza 2017.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za ruski jezik

Diplomski rad

*Horse Leitmotif in Mikhail Lermontov's Oeuvre (on the Material of "A Hero of Our Time"
and Poetry)*

Student/ica: Jelena Grobenki

Mentor: dr. sc. Josip Užarević, red. prof.

ak. god.: 2016./2017.

U Zagrebu, 16. kolovoza 2017.

Содержание

1. Введение	1
1.1. Лошади в России романтизма.....	2
1.2. Лермонтов и лошади.....	4
2. Образ лошади в лирике Лермонтова	6
2.1. Мифологические (библейские) и фольклорные мотивы.....	6
2.2. Восточные мотивы.....	9
2.3. Мотив красоты	17
2.4. Мотив свободы и воли.....	19
2.5. Мотив стремления	23
3. Образ лошади в «Герое нашего времени».....	26
3.1. «Бэла».....	26
3.2. Сравнения.....	28
3.3. Противопоставления и параллели.....	30
4. Заключение (образ лошади как лейтмотив в творчестве Лермонтова)	33
5. Литература.....	35
Sažetak.....	39
Ključne riječi.....	39
Ключевые слова.....	39
Životopis.....	40

1. Введение

Объектом данной дипломной работы является образ лошади в творчестве Михаила Юрьевича Лермонтова, рассматриваемый, в конечном счете, как своего рода лейтмотив. В «Литературном энциклопедическом словаре» Кожевникова и Николаева понятие «лейтмотив» определяется как «образ или оборот художественной речи, повторяющийся в произведениях как момент постоянной характеристики героя, переживания или ситуации. [...] В процессе повторения и варьирования л. о. обрастает ассоциациями, обретая особую идейную, символическую, и психологическую углубленность» (1987: 178).

С одной стороны, литературные лошади Лермонтова разные – они выступают в качестве транспортного средства, друга человека или в качестве символа. При этом они заимствуются из фольклора, а могут быть и совершенно оригинальны... Итак, исследование начинается с анализа образа лошади в контексте различных мотивов лермонтовской лирики. Мотив Кожевниковым и Николаевым толкуется как

устойчивый формально-содержат. компонент лит. текста, [который] более прямо, чем др. компоненты художественной формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств, но в отличие от них лишен относительно «самостоятельной» образности, эстетической завершенности; только в процессе конкретного анализа «движения» мотива, в выявлении устойчивости и индивидуальности его смыслового наполнения он обретает свое художественное значение и ценность. (230)

С другой стороны, если образы лошади рассматриваются на уровне творчества автора, то между ними проявляются яркие параллели и противопоставления. Лошади «Героя нашего времени» анализируются в качестве лейтмотива в рамках этого романа, но и приводятся в связь с лошадьми лирики Лермонтова.

Необходимо выяснить разницу между понятиями «мотив» и «лейтмотив». Зыховская подытоживает их соотношение, т.е. противопоставление, начиная с толкования мотива:

перед нами идея некоего элемента содержательного уровня, который является своеобразной движущей силой, оформляющей порядок действий в данном тексте, но в то же время несущий и определенную традицию. Суть лейтмотива, в таком случае, – обладать структурирующими и ритмизирующими функциями (подобно лейтмотивному тону в музыке) в виде определенного значения слова, появляющегося на различных

речевых уровнях, часто в виде легких намеков, повторов, но всегда эксплицированных в текст (то есть словесно заявленных). (2000: 88)

Следовательно, задача этой работы – изучить вариации образа лошади в лирике и романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, определить их поэтические функции и способы их взаимоотношения. Целью работы является определение этого образа как лейтмотива, представляющего, как работа постарается показать, сложность авторского замысла и даже самый принцип лермонтовского творчества.

1.1. Лошади в романтизме

Художественная традиция изображения лошади никак не началась в эпоху романтизма. Как пишет Д. М. Урнов, «[с]уществует богатая иппическая [...] литература. Лошадям посвящены поэзия и художественная проза, увенчанные строками Гомера, Пиндара и Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Блока, произведениями Сервантеса и Свифта, Толстого и Куприна, Голсуорси и Шервуда Андерсона» (2011: 20). Всё-таки, между романтизмом и лошадьми установилась особенно глубинная связь. В «первой половин[е] XIX века, [в эпоху] войн и революций [...] романтизм открыл лошадь как объект искусства, увидел в ней часть дикой, свободной природы» (Лакс 2001: 12). Войны и революции требуют мобильности, а для мобильности нужны были лошади. Образ лошади отражал реальность общества романтической эпохи, но в то же время он превосходил простой исторический факт, физическую реальность. Д. С. Каттрелл отмечает, что образ лошади в битве воплощал дух, соединяя свободу и силу животного с авторитетом и контролем всадника, образ которого возвышен, утончен через его связь с лошадью. Одновременно, романтический образ лошади не ограничивается только связью с человеком, но подчеркивает тот факт, что лошадь – существо природы, которым, как и самой природой, невозможно действительно обладать (2006). В то же время верно соединенный с человеком и в конечном итоге неуловимый для него, обладающий силой, мощью, но и благородством и красотой, романтический образ лошади закрепляет в себе самую философию эпохи.

Каттрелл свою статью базирует на анализе произведений великанов романтизма – живописца Делакруа и поэта Байрона. Она выделяет три поэтические функции образа лошади в творчестве Байрона: инструмент постановки сцены романтического воображения, персонификация эмоционального и духовного Я человека, раскрывающая

романтическую душу, и аналог природы. В качестве русского примера первым ярко напрашивается Пушкин, по крайней мере, в силу двух причин.

Во-первых, «из обширного круга чтения [Лермонтова] нужно выделить двух авторов: Байрона и – особенно – Пушкина» (Андроников 1981: 16). На Лермонтова они сильно повлияли, хотя каждый по-своему. Первые лирические стихи Лермонтова содержат обильные заимствования из Байрона и Пушкина (Дьяконова 1981: 43). Сам Пушкин стоял в центре байронизма 20-х годов, но «основное содержание его творчества через осознание слабых сторон русского байронизма, временно исчерпанного спадом революционной волны, пошло по пути реализма», а следующий этап русского байронизма, «наиболее сложный и противоречивый, связан [с именем Лермонтова], ставшим его синонимом» (Нольман 1941: 468). Таким образом, Лермонтов – наследник пушкинской эпохи; «опираясь на художественные достижения Пушкина, [он] сделал новый шаг в развитии русской литературы» (Найдич 1981: 455). Одновременно, «его поэтическое рождение, [условно говоря] произошло под звездой Байрона» (Нольман 468). Лермонтов сильно жаждал судьбы Байрона («Дай бог, чтоб и надо мной сбылось; хотя б я был так несчастлив, как Байрон»), и сходства с ним он восхищенно отмечал (Аринштейн 1981: 25).

Во-вторых, Пушкин в своих произведениях упоминает лошади 579 раз. Пушкинские лошади ассоциируются с вольностью и свободой (например «Кобылица молодая...»), являются храбрыми соратниками и верными друзьями (например, «Руслан у Людмила», «Песнь о вещем Олеге»), но и тонко чувствуют опасность (например, «Бесы»), предсказывают смерть хозяину (например, «Конь»), служат символом в «Медном всаднике» и т.п. Онуфриенко пишет о Пушкине:

Пушкин вдоль и поперек изъездил верхом Молдавию, Украину, Кавказ, Петербургскую, Новгородскую и Псковскую губернии. Бравируя своей храбростью, поэт взбирался на скалы, «держа за хвост татарских лошадей... Это забавляло меня чрезвычайно, и казалось каким-то восточным обрядом» [...] Наполняя свои стихи скакунами, Александр Сергеевич постоянно рисовал себя верхом на коне с казачьей пикой в руках. (2014: 4, 5)

Но конные автопортреты составляют меньшинство его конных рисунков. Пушкин лошади рисовал и без всадника, в движении, их головы, к своим и чужим стихотворениям, в черновиках, даже около стихов... Известен и автопортрет Пушкина в образе лошади из 1825-ого года. Для данной работы интересно, что, может быть, один такой рисунок связывает Пушкина и Лермонтова:

Оседланные лошади без всадников не раз встречаются в автографах Пушкина. Двух таких коней на фоне гор и воткнутое в землю копые Пушкин изобразил на листе приходно-расходной книги Е.Н. Вревской [...] Л.А. Краваль, считая, что один из портретов на этом листе – изображение М. Ю. Лермонтова, связывает рисунки с поэмой последнего «Хаджи Абрек». (Егорова 2008)

1.2. Лермонтов и лошади

Урнов, в уже упомянутых «иппических очерках», задал себе вопрос, любил ли Лермонтов лошадей, и ответил на него следующим образом:

В самом деле, его стихи, рисунки, повесть «Бэла» говорят сами за себя. Однако говорят о его творениях. И как говорят! Колдовство! Стоит мне только подумать о «Герое нашего времени», у меня, прямо скажу, начинает шуметь в голове в память о том головокружении, что было вызвано первым, еще в шестом классе, чтением лермонтовского романа и с тех пор перечитанного несчетное число раз. И каждый раз – шум, сопровождаемый головокружением. (2011)

В детстве хрупкий, но все-таки резвый и бойкий, предпочитающий игры военного характера и наслаждающийся верховой ездой «на маленькой лошадке с черкесским седлом» (Корсаков в Щеголев 1999: 7), Михаил Юрьевич Лермонтов в 1832 году поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в лейб-гвардии Гусарский полк. Его товарищ Меринский вспоминает, что Лермонтов обладал духовной и физической силой, которую он не избежал выказывать: «Раз после езды в манеже, будучи еще, по школьному выражению, *новичком*, подстрекаемый старыми юнкерами, он, чтоб показать свое знание в езде, силу и смелость, сел на молодую лошадь, еще не выезженную» (там же: 29). Подвиг закончился серьезной травмой – вертящемуся на необузданном животном Лермонтову одна из других лошадей, находящихся в манеже, расшибла ногу до кости (там же). В результате он хромал на правую ногу (Давидов 2006), разделяя еще одну муку с Байроном.

Лермонтов восхищался своими лошадьми («Лошади мои вышли, башкирки, так сносны, что чуда, до Петербурга скачу – а приеду, они и не вспотели; а большими парой, особенно одной все любят, – они так выправились, что ожидать нельзя было», Лермонтов 1957: 434), а его конь Парадер славился одним из лучших в лейб-гвардии гусарском полку (Найдич 1994: 207). Как лейб-гвардии гусар, Лермонтов ежедневно

занимался лошадьми, но с ними он был знаком и в других контекстах. «На Кавказе поэт увидел, какую огромную роль играет конь в жизни горца, [...] знал русский фольклор (былины и песни), ориентальные традиции в изображении коня и всадника, традиции рыцарской западноевропейской народной и книжной словесности» (там же: 199-200).

Творчество Лермонтова изобилует образами лошадей. На своих картинах и рисунках изображал он коней во всех вышеупомянутых контекстах, отдавая им должное:

Нарисованы запряженные тройки, коляски, телеги, всадники-кавалеристы, мчащиеся на конях горцы. Художник стремится передать различные виды движения – от тихой езды до стремительной скачки, породу, норов каждой лошади, любителю их благородной статью, выразительно рисует положение ног, шеи, гривы, хвоста. Искусствоведы заметили, что мало кому из художников XIX века так удавалось передать движение, скачку, преследование (Найдич 1994: 200).

С лошадьми Лермонтов жил, о них писал, их рисовал, и ими, как утверждают, отмечена его смерть: «После гибели гениального поэта, любившая его без памяти бабушка раздала в память о Мишеньке табун лошадей крестьянам, отпущенным по его завещанию на волю» (Онуфриенко 2014: 6).

2. Образ лошади в лирике Лермонтова

В своих стихотворениях Лермонтов упоминает коней, лошадей и скакунов 188 раз (Мануйлов 1981: 768, 771). Конечно, анализ не может остановиться на каждом упоминании лошади. Цель – указать на мотивы лермонтовской лирики, обогащенные вариациями образа этого животного, определить их взаимосвязи на основе самых ярких или интересных примеров отдельных мотивов. Несмотря на их разбивку по категориям, они очень редко принадлежат только к одной из них. Из-за такого рода сложности, а также вследствие того, что есть такие «лошадиные мотивы», которые невозможно прямо отнести к любой из них, выбранные категории являются условными и служат в первую очередь для организации текста¹.

2.1. Мифологические (библейские) и фольклорные мотивы

В отличие от Пушкина (например, в стих. «К другу стихотворцу»), Лермонтов не упоминает прямо мифологического Пегаса. Лермонтовские кони летели только два раза. Белый конь из сказки «Ашик-Кериб», «летит, как ветер; быстрее мысли»; и переносит героя от Арзиньяна до Тифлиса за два дня, вместо двух месяцев езды. «Все остальные кони Лермонтова», пишет Найдич, «были вполне реальными, хотя в нескольких произведениях Лермонтов обращался к фольклорным мотивам» (1994: 204).

Во-первых, хочется упомянуть, что большинство фольклорных мотивов, прямо касающихся лошадей, можно найти в восточных стихотворениях поэта, которые рассматриваются в главе 2.2. Кроме того, понятие «мотив» в фольклорных произведениях означает «минимальную единицу сюжетосложения» (Гальцева 1981: 292), но в этой главе работы он все-таки главным образом анализируется как часть идейного плана определенных стихотворений, написанных под влиянием фольклора.

Во-вторых, в творчестве Лермонтова летели еще два коня – оба в стихотворении «Бой». Поэтика «Боя» опирается на церковнославянскую традицию, и одновременно преодолевает ее. Крылатый Пегас связывался со светом и победителем тьмы архистратигом Михаилом. Под влиянием византийской поэтики, конкретизация библейских сюжетов вошла в церковнославянскую гимнографию, но образность «Боя» в

¹ Источником всех в работе цитированных стихотворений и поэм Лермонтова является издание Лермонтов, М. Ю. (1988) *Стихотворения; Поэмы; Маскарад; Герой нашего времени*. Ленинград: Художественная литература.

этой традиции не имеет precedентов. В стихотворении два крылатых коня и два всадника — «Один — серебряной обвешан бахромою / Другой — в одежде чернеца» на черном коне». «Сам всадник, носитель зла, по-своему прекрасен, а это — немислимый в рамках византийско-русской церковности признак эстетики романтизма, в дальнейшем творчестве Лермонтова резвившийся в концепцию поэмы *Демон*». Кроме того, на основе записей автобиографии поэта считают, что источником вдохновения для «Боя» послужила гроза (Мурьянов 1981: 67). Таким образом, в стихотворении интересным образом сливаются церковнославянские и романтические тенденции. В воздушном сражении визуально и морально контрастных коней и всадников изображена великолепная сила, как правило, морально нейтральной природы. Участники представлены как равные («Сыны небес однажды надо мною / Слетелися, воздушных два бойца»), а хочется упомянуть, что небеса, особенно из-за того, что слово не написано с большой буквы, здесь могут означать и физическое небо (причем бойцы – грозовые тучи, а стихотворение – метафорическое изображение грозы), и святое библейское пространство (причем они, конечно, представлены Михаилом и ему противопоставленным демоническим злом). Интересным является и смещение баланса: изначальная нейтральность нарушается убеждением лирического Я о превосходстве черного всадника («И видя злость противника второго, / Я пожалел о войне младом»), а победа добра в самом финале морально возвышает стихотворение («Но вихорь отступил перед громами, / И пал на землю черный конь.»). Чистова указывает и на влияние фольклора на стихи: «Резко выдвинут на первый план эстетический смысл контраста света и тьмы. [...] Стилистические особенности описания воздушного сражения свидетельствуют об обращении к поэтической традиции волшебной сказки (*И кони их ударились крылами / И ярко брызнул из ноздрей огонь*)» (там же).

Лермонтов с фольклором уже в детстве познакомился пассивно; в «Тарханах, как и в большинстве помещичьих усадеб начала 19 в., песни, предания, обрядовые празднества были органичной частью деревенского быта». К фольклору он сознательно обратился в университете, когда его больше всего заинтересовал жанр лирической песни. Вершина его опытов «русской песни» — стихотворение «Воля» (1831) (Щемелева 1981: 633), которое является «наиболее ярким воплощением народного идеала свободы». Мотив воли — постоянный мотив лирики Лермонтова, а его «фольклорного героя» она даже «роднит с миром, оказывается способом подлинной связи с ним» (Власова 1981:

92). Неоднократно мотив воли в лирике Лермонтова связывается с образом лошади как ее символом или инструментом полного погружения в природу:

Несусь ли я на коне, —
Степь отвечает мне;
Брожу ли поздней порой,—
Небо светит мне луной;
...

И вольность мне гнездо свила,
Как мир — необъятное!»
(Воля, 22-31)

Стихотворение Лермонтова «Желание» (1832) отличается чертами народной песенности, включающие постоянные эпитеты (Назарова 1981: 162). «Черногривый конь» в стихотворении изображает свободу, то, что находится на другой стороне:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне.
(1-9)

Интересно упомянуть о том, что в «искаженном виде строки из стихотворения вошли в тюремную песню» (там же). Мотив свободы в «Желании» подробнее analyzed в главе 2.4. данной работы.

В 1837 г. Лермонтов написал стихотворение «Бородино», в котором он «пользуется сказовой и условно-сказовой формой для создания микро-эпоса [о войне 1812 года], где героем является народ в целом, темой — народная война, а повествователем — безымянный ее участник, предстающий как часть вневличного, народного целого» (Вацуру 1981: 598). В русской литературе «Бородино» тоже не имеет precedents; впервые в этом стихотворении историческое событие увидено глазами простого человека, участвующего в сражении (Мануйлов: 1981: 67). Подчеркивается то,

что «были люди в наше время, / Могучее, лихое племя» (92-93), сражались страстно и бесстрашно:

Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!..
Земля тряслась — как наши груди;
Смешались в кучу кони, люди,
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой...
(78-84)

В мощных стихах как будто ощущается стихийная сила народа, достигшего трансцендентный уровень единства в кульминационном моменте сражения.

Одно из последних стихотворений Лермонтова, баллада «Морская царевна» (1841), принадлежит кругу баллад о русалках. «В стихотворении использован фольклорный мотив превращения, проходящий три стадии (маска, снятие маски, узнавание): сначала царевич видит прекрасную царскую дочь; затем [...] красавица предстает отталкивающим морским чудищем», а в трагическом конце царевич слишком поздно узнает в нем живое, по-человечески страдающее и гибнущее существо» (Кедров, Щемелева 1981: 285). Конь в «Морской царевне» сильно беспокоится при самом голосе царевны, даже до того, как он увидел *маску*, ярко ощущая странность этого существа. Поведение лошади в самом начале стихотворения намекает, что что-то не так:

В море царевич купает коня;
Слышит: «Царевич! взгляни на меня!»
Фыркает конь и ушами прядет,
Брызжет и плещет и дале плывет.
(1-4)

Конь царевича в стихотворении снова не упоминается; в последней строке «едет царевич задумчиво прочь» (33-34).

2.2. Восточные мотивы

Когда речь идет о фольклоризме Лермонтова, в частности, когда речь идет об образе лошади в его лирике, Кавказу, как истоку вдохновения, стоит посвятить

отдельную главу. В первой половине 1830-х гг. Лермонтов пишет поэмы «Измаил-Бей» (1832), «Хаджи Абрек» (1833) и «Аул Бастунджи» (1833-1834), в которых ссылается на восточные фольклорные записи и предания с исторической основой (Вацуро 1981: 598). В результате происходящей в поэмах речевой и сюжетной стилизации, лошади в них являются совершенно неотъемлемым образом. Чтобы исследовать устойчивость сюжетных мотивов и эпитетов, подчеркнуть постоянное представление коня как исключительно ценного существа (а также из-за подавляющего числа возможных способов подойти к каждой из поэм в этом отношении), поэмы здесь главным образом не анализированы отдельно.

Верный конь горца — незаменимая и наивысшая ценность. Только на своего коня можно действительно рассчитывать, только через коня можно освободить свой дикий дух. Превосходство лошади делается явным сквозь сопоставление с другой ценностью — женщиной. Об этом в «Измаил-Бее» поет певец в «Черкесской песне»:

Кто жениться захотел,
Тот худой избрал удел,
С русским в бой он не поскачет;
Отчего? — жена заплачет!
Не женися, молодец,
Слушайся меня:
На те деньги, молодец,
Ты купи коня!

Не изменит добрый конь:
С ним — и в воду и в огонь;
Он как вихрь в степи широкой,
С ним — все близко, что далеко.
Не женися, молодец,
Слушайся меня:
На те деньги, молодец,
Ты купи коня!

(IX, 9-24)

Тожественным в этом контексте является в «Ауле Бастунджи» насмешливое предупреждение муллы Акбулату:

«Куда спешишь, мой сын!
 Не лучше ли гулять в широком поле?
 Черкес прямой — всегда, везде один,
 И служит только родине да воле!
 Черкес земле и небу господин,
 И чуждый враг ему не страшен боле;
 Но, если б он послушался меня,
 Жену бы кинул — а купил коня!»
 (XIX)

Часть каждого из трех стихотворений посвящена лошади, и каждая из них в себе содержит обращение. Для целей данной работы эти строки выделены среди изобилия строк, в которых упоминаются лошади как особенно насыщенные примеры, закрепляющие в себе много ключей к разгадке темы лошади как лейтмотива в творчестве Лермонтова:

О юной деве мыслит он...
 И кто ж коня ему подводит?

XXXII

Уныло Зара перед ним
 Коня походного держала
 И тихим голосом своим,
 Подняв глаза к нему, сказала:
 «Твой конь готов! Моей
 рукой
 Надета бранная уздечка,
 И серебристой чешуей
 Блестит кубанская насечка,
 И бурку черную ремнем
 Я привязала за седлом, —
 Мне это дело ведь не ново.
 Любезный странник, все
 готово!

XXXVIII

... Селим седлает верного
 коня,
 Гребенкой медной гриву
 разбирая; Кубанскою оправою
 звеня,
 Уздечка блещет; крепко
 обвивая
 Седло с конем, сцепились два
 ремня.
 Стремена ровны; плетка
 шелковая
 На арчаге мотается. Храпит,
 Косится конь... пора, садись,
 джигид.

XXXIX

Горяч и статен конь твой
 вороной!

«Скачи, мой конь! Пугливым
 оком
 Зачем глядишь перед собой?
 То камень, сглаженный
 потоком!..
 То змей блистает чешуей!..
 Твоею гривой в поле брани
 Стирал я кровь с могучей
 длани;
 В степи глухой, в недобрый
 час,
 Уже не раз меня ты спас.
 Мы отдохнем в краю родном.
 Твою уздечку еще боле
 Обвешу русским серебром,
 И будешь ты в зеленом поле.
 Давно ль, давно ль ты
 изменился,
 Скажи, товарищ дорогой?

Твой конь прекрасен: не
страшна
Ему утесов крутизна,
Хоть вырос он в краю
далеком;
В нем дикость гордая видна,
И лоснится его спина,
Как камень, сглаженный
потокотом;
Как уголь, взор его блестит,
Лишь наклонись — он
полетит;
Его я гладила, ласкала,
Чтобы тебя он, путник, спас
От вражей шашки и кинжала
В степи глухой, в недобрый
час!

(Измаил-Бей: XXXI 11-12,
XXXII 1-24)

Как красный уголь его сверкает
око!
Нога стройна, косматый хвост
трубой;
И лоснится хребет его
высокой,
Как черный камень,
сглаженный волной!
Как саранча, легко в степи
широкой
Порхает он под легким
седоком,
И голос твой давно ему
знаком!...

XL

И молча на коня вскочил
Селим;
Нагайкою махнул, привстал
немного
На стремях.... затрепетал
под ним
И захрапел товарищ
быстроногой!
Скачек, другой.... ноздрями
пар как дым,....
И полетел знакомою дорогой,
Как пыльный лист,
оторванный грозой,
Летит крутясь по степи
голубой!...

(Аул Бастунджи гл. 1)

Что рано пеною покрылся?
Что тяжело дышишь подо
мною?
Вот месяц выйдет из тумана,
Верхи дерев осеребрят,
И нам откроется поляна,
Где наш аул во мраке спит,
Заблещут, издали мелькая,
Огни джематских пастухов,
И различим мы, подъезжая,
Глухое ржанье табунов,
И кони вокруг тебя столпятся...
Но стоит мне лишь
приподняться,
Они в испуге захрапят
И все шархнуты назад:
Они почуют издадека,
Что мы с тобою дети рока!...»

(Хаджи Абрек: 350-379)

Как раз перед его дорогой Зара обращается к Измаил-Бейю, выражая свою любовь к нему через подробное описание подготовки лошади. Замечателен и значителен этот способ, которым намечается, что Зара, замаскированная как молодец Селим, станет соратником Измаила. Она ниспровергает образец «Черкесской песни»: хотя она умоляла Измаила остаться с ней, она буквально помогла ему «поскакать с русским в бой», подготовив его коня к пути. Сверх того, конечно, поскакала за ним — «на кобылице вороной». Страстное проявление верности Селима к Измаилу перекликается с бесспорной верностью коня, который для своего хозяина скачет «и в воду и в огонь»:

«Нет, — говорит он, — я повсюду,
В изгнанье, в битве спутник твой.
Нет, клятвы я не позабуду —
Угаснуть или жить с тобой!»
(Измаил-Бей XIII 3-6)

В «Ауле Бастунджи» Селим сам готовит коня. Само описание, т.е. реалии подготовки, полностью аналогично описанию Зары в «Измаил-Бее». Однако в этом случае коня ласкает голос рассказчика, обращаясь к Селиму, пока он, молча, садится на коня. Другое прямое обращение рассказчика — успокоение Зары, которая собирается купаться:

Не бойся, Зара! - всюду тишина;
Присядь на камень, сбрось покров узорный!
Вода в ручье прозрачна, холодна;
Смирит волнение груди непокорной,
И освежит твой смуглый стан она.
Но, чу!.. постой!.. чей это шаг проворной
Не в добрый час раздался меж кустов?...
Святой пророк! - скорей, где твой покров?...
(Аул Бастунджи гл. 2 III 353-360)

В обоих случаях мягкие слова рассказчика, отражающие любовь и доверие к природе, противопоставляются грубости Селима и таким образом усиливают ее. Хотя голос его коню «давно знаком», он полагается на свою нагайку. Хотя он клянется, что сильно любит Зару, в нем нет «ни капли сожаленья» (370) из-за того, что он ее испугал до смерти. Любовь Зары к Измаилу совершенно чиста и бескорыстна. Измаил бесспорно

действует не только для личной выгоды, хотя он мотивирован собственными моральными противоречиями, касающимися традиции и индивидуализма:

В «Измаил-Бее» параллельно развиваются две истории: история постепенной неотвратимой гибели патриархального уклада жизни кавказских народов и история трагического одиночества и духовного крещения человека, задумавшего бежать от настоящего с его язвами и противоречиями в прошлое, которое видится ему простым, естественным и гармоничным. (Пульхритудова 1981:188)

Все вышеперечисленное указывает на возможное объяснение совпадения имен героев. Измаил-Бей, который закрепляет в себе глубокое противоречие, любит Зару. Она, признавая его невозможность действительно осуществить счастье, оставаясь с ней, превращается в Селима и умирает, так сказать, для Измаила. В «Ауле Бастунджи», Селим — «герой-бунтарь, не признающий нерушимость брака, освященного обычаем; он страстно протестует против одного из адатов — права старшинства», но делает это, чтобы удовлетворить совершенно индивидуальное желание. Зара решительно отбрасывает потенциальные собственные желания во имя чести своего отца — хранит традицию: «- Умру, погибну - но, не изменю!...» (456). Не овладев Зарой силой («Я вырву Зару из твоих когтей; / Она моя - и быть должна моей!» 255, 256), Селим убивает ее. Таким образом, в какой-то мере Измаил внутри себя закрепляет межличностный конфликт Селима и Зары. Совет муллы должен был быть направлен к Селиму, убитшему и жену и коня человека, который мулле отвечал, что за весь табун его он жены своей не отдаст. Возвращаясь на двор, не находит Акбулат «ни жены! — ни лучшего коня!!!...» (504):

XXIV

Издыхший конь недвижимо лежит,
На нем колеблясь блещет покрывало;
Черкесской пулей тонкий холст пробит:
Кровь запеклась на нем струею алой! -
К коню в смущеньи Акбулат бежит;
Лицо надеждой снова заблестало: -
"Спасибо, друг, — не позабыл меня!"
- И гладит он издохшего коня.

Прямое, теплое обращение Акбулата к умирающему коню можно противопоставить молчанию Селима при скачке. Интересным является и то, что рассказчик прямо обращается и к третьему ключевому персонажу поэмы:

XXVII

Узнал ли ты, несчастный Акбулат,
Свою жену, подругу жизни старой?
Чей сладкий голос, чей веселый взгляд
Был одарен неведомою чарой,
Пленял тебя лишь день тому назад?..-
Все понял он - стоит над мертвой Зарой;

Терзает грудь и рвет одежды он,
Зовет ее - но, крепок мертвых сон!

Измаил-Бея убил его ревнивый брат, Селим убивает жену своего брата, а в «Хаджи Абреке» герой за убийство брата мстит князю Вей-Булату. Мечь является единственным побуждением Хаджи Абрека («Нет, за единый мщенья час, / Клянусь, я не взял бы вселенной!» 260-262). Измаил-Бей был любим, Селим убил из-за того, что не был любим, а Хаджи к любви больше не способен:

Любовь!.. Но знаешь ли, какое
Блаженство на земле второе
Тому, кто все похоронил,
Чему он верил, что любил!
Блаженство то верней любви
И только хочет слез да крови.
(248-253)

...

Когда сегодня в первый раз
Я увидел твой образ нежный,
Тоскою горькой и мятежной
Душа, как адом, вся зажглась.
(283-286)

...

Но это чувство улетело...

Валлах! исполню клятву смело!

(287-288)

Обезглавив Леилу, Хаджи прыгает в седло, но конь его, как и конь в «Морской царевне», ощущает, что что-то не так:

Послушный конь его, объятый

Внезапно страхом неземным,

Храпит и пенится под ним,

Щетиной грива, ржет и пышет,

Грызет стальные удила,

Ни слов, ни повода не слышит

И мчится в горы как стрела.

(323-329)

Измаил-Бей мог положиться на Зару, безумный Селим ни на кого, а Хаджи рассчитывает только на себя и своего коня. Хаджи к коню обращается прямо и даже использует местоимение «мы» по отношению к нему, заявляя: «мы с тобою дети рока!». Различия трех обращений к коням косвенно раскрывают и разные внутренние установки героев. Измаил-Бей движется внутренним противоречием, Селим — слишком исключительным индивидуализмом, а Хаджи — кровной мстью, которая больше его и сильнее всех других его инстинктов.

В трех обращениях выделяются и сходные выражения. Мотив камня, заглаженного водой, появляется во всех трех поемах. Степа в «Измаил-Бее» и «Хаджи Абреке» «глуха», в «Ауле Бастунджи» - «голубая». Очи коня сравниваются со сверкающим углем в «Измаил-Бее», а также в «Ауле Бастунджи». В «Измаил-Бее» «серебристой чешуей / Блестит кубанская насечка», в «Ауле Бастунджи» «уздечка блещет», а в «Хаджи Абреке» «змея блистает чешуей» и т.п.

Замечательным является множество и разнообразие мотивов, с которыми в поэмах связывается образ лошади, даже учитывая только в работе указанные отрывки: мотивы красоты, любви, верности, быстроты, силы, чувствительности, войны, рока...

2.3. Мотив красоты

Как уже показано, образ лошади неоднократно и различными способами связывается с красотой. Вот еще два примера. Для начала обратимся к балладе Лермонтова «Три пальмы» (1838), которую Турбин связывает с «Морской царевной», как фольклоризированным вариантом одной и той же идеи — умерщвляемой красоты. В «Трех пальмах» указывается на возможно разрушительное стремление красоты «как бы превзойти самое себя, соединиться с пользой». В стихотворении тоже ярко выделяется мотив жажды действия (Турбин 1981: 580). Первая строфа рисует прекрасную картину идиллического оазиса, но никто не ищет его прохлады и освежающей воды. Во второй строфе «бездейственное бытие рисуется поэтом как бесплодное и губительное для самих пальм» (там же) и они ропщут на бога. Ответ они получают в виде постепенно приближающегося к оазису каравана. Градация действия начинается со смутного, колыхающегося ряда верблюдов в «дали голубой», на которых постепенно распознаются шатры, затем и «смуглые ручки», сверкающие черные очи и, наконец: «стан худощавый к луке наклона, / Араб горячил вороного коня...». А затем — взрыв действия, которому Лермонтов посвятил целую строфу:

И конь на дыбы подымался порой,
И прыгал, как барс, пораженный стрелой;
И белой одежды красивые складки
По плечам фариса вились в беспорядке;
И с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копьё на скаку.
(31-36)

Вот беспечная и яркая демонстрация жизненной радости и красоты, без практической цели, кроме радости игры, жизни и красоты. Однако, у араба есть зрители, а интересно и замечание лермонтоведов о том, что источником лермонтовского стихотворения является «Песнь араба над могилою коня» В. А. Жуковского (1810), в котором араб в пустыне оплакивает убитого коня и верит во встречу с ним после смерти:

Араб в стихотворении Жуковского творит зло, и смерть коня можно рассматривать как возмездие за совершенное убийство врага. Еще больше зло творит в «Трех пальмах» араб, но в отличие от героя Жуковского его не настигает возмездие. [...] Таким образом, «Три пальмы» [условно], вопреки хронологии, оказываются своеобразным «предисловием» к

«Песне...» Жуковского: события «Трех пальм» словно предваряют трагедию, постигшую его героя. (Трубин 1981: 580).

Пальмы приветствуют путешественников, но они, утопив жажду, не останавливаются на этом:

И пали без жизни питомцы столетий!

Одежду их сорвали малые дети,

Изрублены были тела их потом,

И медленно жгли до утра их огнем.

(45-48)

...

И следом печальный на почве бесплодной

Виднелся лишь пепел седой и холодный;

И солнце остатки сухие дожгло,

А ветром их в степи потом разнесло.

(51-54)

В конце, хочется указать и на косвенную связь «Трех пальм» с «Морской царевной». В этой балладе конь, беспокоящийся при голосе царевны, указывает незнающему царевичу о присутствии чего-то странного, предчувствуя, может быть, трагический исход столкновения их двух миров. Конь в «Трех пальмах», хотя он и представляет собой жизнерадостную картину, прыгает, «как барс, пораженный стрелой», а араб «горячит» его. Это очень амбивалентное описание; араб несомненно наслаждается своим показом, но единственное, что можно с уверенностью заключить про состояния его коня, это — его взволнованность. В таком случае наивным героем являются пальмы. Очарованные показом красоты, они приветствуют чужие существа, а в результате они, так же, как и царевна, становятся добычей человека. Но трагический свой конец и пальмы и царевна вызвали сами.

Интересно стихотворению «Три пальмы» противопоставить другое стихотворение, более раннего периода, в котором герой красоту, условно говоря, считает целью. Словами Миллера, «размышления о внешнем блеске и внутренней пустоте гусарской жизни, сожаление об утрате прежних иллюзий и идеалов характерны для Лермонтова во время его пребывания в Школе юнкеров и лейб-гвардии Гусарском полку» (1981: 123). В 1832 году он пишет стихотворение «Гусар» и в нем критически, но не без сочувствия, оценивает своего героя:

Гусар! ты весел и беспечен,
Надев свой красный доломан;
Но знай — покой души не вечен,
И счастье на земле — туман.

(1-4)

....

Когда ты, ментиком блистая,
Торопишь серого коня,
Не мыслит дева молодая
«Он здесь проехал для меня».

(13-16)

....

Ты не всегда был тем, что ныне,
Ты жил, ты слишком много жил. . .

(29-30)

У лирического героя данного стихотворения было то, чего жаждали пальмы. Судя по первой строке, ему еще предстоит узнать то, из-за чего три пальмы «умерли»: сама по себе, красота — несущественна.

2.4. Мотив свободы и воли

Свобода и воля — «центральные мотивы, определяющие мятежный пафос поэтического наследия Лермонтова. Свобода и воля для Лермонтова являются такими формами бытия личности, которые характеризуют самые принципы ее существования, обязательные условия ее самостоятельности и служат критериями оценки всего сущего» (Коровин 1981: 291). Хотя и не эксплицитно, в работе намечено, что символом вольности для Лермонтова часто становится Кавказ (там же: 292). Яркий пример этой связи — стихотворение «Люблю я цепи синих гор». Вторая часть этого стихотворения свидетельствует о сильном стремлении героя слиться с природой, чтобы осуществить вольность, превосходящую рамки человеческого тела:

Однажды при такой луне
Я мчался на лихом коне
В пространстве голубых долин,
Как ветер волен и один.

Туманный месяц и меня,
И гриву, и хребет коня
Сребристым блеском осыпал;
Я чувствовал, как конь дышал,
Как он, ударивши ногой,
Отбрасываем был землей,
И я в чудесном забытии
Движенья сковывал свои,
И с ним себя желал я слить,
Чтоб этим бег наш ускорить.
И долго так мой конь летел...
И вокруг себя я поглядел:
Все та же степь, все та ж луна...
Свой взор ко мне склонив, она,
Казалось, упрекала в том,
Что человек с своим конем
Хотел владычество степей
В ту ночь оспоривать у ней!
(21-42)

Считается, что эти стихи, возможно, являются частью поэмы «Измаил-Бей», не вошедшей в окончательную редакцию (Назарова 1981: 268). Этого мотива погружения в природу (при помощи лошади) в работе уже коснулись при упоминании стихотворения «Воля» как опыта Лермонтова создать «русскую песню»². Надо подчеркнуть разницу между понятиями свобода и воля: «свобода по традиции связана с философским и культурно-историческим контекстом, воля (особенно в поэзии) — с фольклорным, народным пониманием» (Коровин 1981: 292). Конечно, хотя не синонимичны, они все-таки не отделены друг от друга.

² Еще одним ярким примером являются следующие строки поэмы «Сашка» (1835—1836, 1839):
XLV

Блажен, кто посреди нагих степей
Меж дикими воспитан табунами;
Кто приучен был на хребте коней,
Косматых, легких, вольных, как над нами
Златые облака, от ранних дней
Носиться; кто, главой припав на гриву,
Летал, подобно сумрачному Диву,
Через пустыню, чувствовал, считал,
Как мерно конь о землю ударял
Копытом звучным, и вперед землю
Упругой был кидаем с быстротою.

Теперь анализ сосредоточим на стихотворения, в которых, в первую очередь, герой лишен самой *свободы*.

Стихотворение Лермонтова «Узник» (1837) создано на первых четырех строках уже упомянутого «Желания»³. «Узник» тоже связан с фольклором, но своеобразным способом: «Лермонтов, не стремясь к стилизации, уловил тон и приемы народной поэзии: риторическая просьба об освобождении, сожаление о жизни, текущей своим чередом на воле, жалоба на нынешнее положение — композиция, органичная для народных песен этой тематики» (Роднянская 1981: 589). Как и в «Желании», свобода принимает образы коня и черноокой красавицы, оказавшихся вне досягаемости героя. Все-таки существует значительная разница в способе их использования. В «Желании» стремление к воле через скачку на коне — только одно из трех желаний, сближенных в стихотворении (Назарова 1981: 162). Внимание здесь посвящено именно *желаниям* героя, мечте о воле. В «Узнике», воле и узничеству посвящено одинаковое внимание — вольность лошади прямо противопоставляется узничеству героя:

Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет весел и игрив,
Хвост по ветру распустил...

Одинок я - нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем...
(13-20)

Конь — в зеленом поле, без узды, по воле; вокруг героя — голые стены. Очень интересны здесь паронимы *один* — *одинок*, которые в этом контексте обладают противоположными ассоциациями. Уже показано, что вершина вольности постигается героем именно тогда, когда он «как ветер волен и один»⁴. Одиночество оказывает обратное воздействие на душу. В «Узнике» это подчеркивается противопоставлением, закрепленным в каждом образе приведенных строках. Конь «скачет, весел и игрив», но для героя «нет отрады».

³ Интересно, что возможными источниками Узника считаются два «Коня»: «Возможно, пушкинский *Конь* . . . дал импульс к переработке условно-романтического *Желания* . . . Другой литературный источник *Узника* — стихотворение Н. М. Языкова — *Конь*» (Роднянская 1981: 589).

⁴ В «Люблю я цепи синих гор».

Хвост коня противопоставлен лучу в тюрьме: можно сказать, что в определенных обстоятельствах хвост коня и огонь становятся похожими друг на друга в смысле силуэта и движения, но в стихотворении хвост — по ветру распушен, в то время как огонь даже без ветра умирает. Таким образом, конь не только ценное животное, в мечте героя позволяющее его в последний раз осуществить вольность. Он превращается в самый символ свободы, в нем герой видит все, чего он и его мир лишены — цвет, свет, волю, веселие, свободное движение.

«Узник» и «Желание» тематически связаны со стихотворением «Пленный рыцарь» (1940?), но отношение к свободе в последнем стихотворении приобретает совсем другой оттенок:

Если в других стихах тюремного цикла выход из заточения герой видел в свободе, то неразрешимость трагической ситуации *пленного рыцаря* в том, что единственным выходом из темницы оказывается смерть, только к ней мчится *летучее время* и к ней устремлено сознание героя стихотворения. (Черный 1981: 421)

Хотя свобода остается безусловной ценностью, здесь она не то, чего герой *жаждет*. Неволя в «Пленном рыцаре» абсолютна, необратима. Однако образ лошади и в нем играет центральную роль. В стихотворении птицы занимают вольное пространство: «В небе играют все вольные птицы; / Глядя на них, мне и больно и стыдно» (3-4). Они совсем вне досягаемости рыцаря, как физически, так и духовно. Конь, являвшийся реалией свободной жизни рыцаря, - в тюрьме, вместе с рыцарем, но он превращается в символ, усиливая трагическое ощущение необратимости ситуации:

В каменный панцирь я ныне закован,
Каменный шлем мою голову давит,
Щит мой от стрел и меча заколдован,
Конь мой бежит, и никто им не правит.

Быстрое время — мой конь неизменный,
Шлема забрало — решетка бойницы,
Каменный панцирь — высокие стены,
Щит мой — чугунные двери темницы.
(9-16)

То же случается и с остальными образами — панцирем, шлемом, щитом —, но есть значительная разница: только конь двигается. В итоге, время-конь единственное, что

может принести избавление герою: «Мчись же быстрее, летучее время! / Душно под новой броней мне стало!» (17, 18). Таким образом, образ коня еще раз ярко связывается с мотивом свободы, но противоположным образом по сравнению с «Узником» и «Желанием». Словами Черного: свобода птиц, «с одной стороны, противопоставлена абсолютной неподвижности закованного в каменные доспехи рыцаря, а с другой — движению коня-времени к смерти в конце стихотворения, что создает скрытую кольцевую композицию (свобода-воля и свобода-смерть)» (Черный 1981: 421).

2.5. Мотив стремления

Проанализировав мотив свободы и воли — «доминанты личности, центр ее духовного мира» (Гуревич 1981: 634) — можно смело утверждать, что стремление является всеобъемлющим мотивом творчества Лермонтова. Оно, конечно, синонимично с романтическим бунтом и поиском этических идеалов, имеющего особенную важность для понимания лермонтовского творчества. Как утверждал Белинский, пафос его поэзии «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности» (Белинский в: Гуревич 1981: 633). Гуревич далее уточняет эти вопросы:

Человеческая натура мыслится как изначально двойственная, как арена беспрестанной борьбы добра и зла, темного и светлого, «земного» и «небесного» начал. [...] Отсюда характерное для руссоистско-байронической традиции противостояние природы и цивилизации. [...] Если современное цивилизованное общество словно концентрирует в себе земные пороки и страсти, то в нравственно чистой жизни полудиких патриархальных народов, простых людей вообще поэт видит «тень блаженства» — отблеск небесного начала. [...] Особое место в ряду этих нравственных ценностей занимает чувство любви, вообще обожествляемое романтиками. (Там же)

Работа уже коснулась этих вопросов. Теперь анализ сосредоточится на стремление к любви, которое до сих пор не обсуждалось прямо, — на примере стихотворения «Видение» (1831).

Стихотворение вдохновлено стихотворением Байрона «Сон», которое Лермонтов собирался перевести. В стихотворении он увидел совпадения с собственной биографией, связанной с увлечением Н. Ф. Ивановой. Стихи разделяют общий эмоциональный, ярко романтический тон, совпадают определенные сюжетные и композиционные элементы (Миллер 1984: 86). Однако для данного анализа более интересными являются их

различия, касающиеся в них использованного образа лошади. Байроновское стихотворение начинается с видения автором прекрасной девушки и юноши, смертельно влюбленного в нее. Но она не разделяет его чувств:

Он смутно понял то, когда другого
Она вдруг полюбила, и сейчас
Она любила, и с холма смотрела -
Быть может, на коне послушном мчась,
Спешит возлюбленный к ней на свиданье
(1981: II 44-48)

Коня Байрон в стихотворении упоминает еще два раза:

Внезапно изменилось сновиденье.
Увидел я усадьбу и коня
Оседланного пред старинным домом
В часовне старой, бледен и один,
Тот самый юноша шагал в волнение.
(III 1-5)

Юноша, полон страдания, делает выбор:

Он руку выпустил ее и молча
Покинул зал, не попрощавшись с ней
Они расстались, улыбаясь оба.
И медленно он вышел из ворот,
И вспрыгнул на коня, и ускакал,
И больше в старый дом не возвращался.
(III 25-30)

В конце концов, друг без друга, «безумьем / Закончила она, несчастьем - оба» (IX 3, 4).

Лермонтовский герой, наоборот, скачет к дому возлюбленной, поняв, что страх быть отвергнутым единственное, что может помешать ему осуществить любовные желания. Эти точные причины его страстной скачки открываются читателю только в конце. В начале все, что читатель знает о юноше, — это его сильное стремление к чему-то потерянному, и его решимость достичь этого:

Я видел юношу: он был верхом
На серой борзой лошади - и мчался

Вдоль берега крутого Клязьмы. Вечер
Погас уж на багряном небосклоне,
И месяц в облаках блистал и в волнах;
Но юный всадник не боялся, видно,
Ни ночи, ни росы холодной.

(1-7)

Чем ближе всадник месту назначения, тем ярче чувствуется его страсть и тем яснее открываются его мотивы:

И всадник примечает огонек,
Трепещущий на берегу противном,
И различил окно и дом, но мост
Изломан... и несется быстро Клязьма.

(20-23)

....

Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул
Коня - и шумные плеснули воды,
И с пеною раздвинулись они;
Плывет могучий конь - и ближе - ближе...

(28-31)

Конь усиливает чувство целенаправленности, позволяя герою преодолеть обстоятельства и двигаться прямо вперед. Но в доме нет его любимой, и прямолинейность его скачки заменяется отчаянной беспорядочностью:

Он вышел мрачно, твердо,
Прыгнул в седло и поскакал стремглав,
Как будто бы гнался вслед за ним
Раскаянье... И долго он скакал,
До самого рассвета, без дороги,
Без всяких опасений - наконец
Он был терпеть не в силах... и заплакал.

(45-51)

Такая сцена встречается в творчестве Лермонтова не только в лирике, но и в прозе. Чтобы убедиться в этом, мы обратимся к роману «Герой нашего времени».

3. Образ лошади в «Герое нашего времени»

«Герой нашего времени» Лермонтова – классика русской литературы, это «его вершинное творение», роман, являющийся первым прозаическим, социально-психологическим и философским романом в русской литературе. Сверх того, это одно из наиболее детально изученных произведений автора, осмысленное как «этап художественной эволюции Лермонтова и всей истории русской прозы 19 века» (Удодов 1981: 110). Роман создавался с 1837 по 1840 г. и, как объясняет в предисловии Лермонтов, с этим периодом связан особенным образом: «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: 270-271). Именно из-за замысла создать такой портрет возникла жанровая и композиционная особенность произведения:

Исследователями справедливо отмечалась особая жанровая синтетичность «Героя...», подготовленная распространенными в русской литературе 30-х гг. циклами повестей, такими характерными для этого времени жанрами, как «путевой очерк, рассказ на бивуаке, светская повесть, кавказская новелла»; именно «Герой...» явился «выходом за пределы этих малых жанров по пути к объединяющему их жанру романа» (Эйхенбаум в: Удодов 1981: 101).

Несмотря на целостность произведения в этом отношении, оно остается фрагментированным в другом плане: Лермонтов решил такой портрет изобразить постепенно, двигаясь снаружи во-внутрь, приближая своего героя Григория Александровича Печорина читателю с помощью трех рассказчиков и непоследовательной хронологии. «С каким бы критерием многие авторы ни подходили к *Герою нашего времени*, в конце концов, они вынуждены были признать, что в этом произведении остается еще что-то не выясненное ими, недосказанное и неуловимое», но бесспорно вызывающее ощущение целостности (Герштейн 2002: 709).

3.1. «Бэла»

Важность лошади для сюжета «Бэлы», первого рассказа в романе, напрашивается с первого взгляда – роль ее является центральной. Именно поэтому она в этой работе послужит основой для дальнейшего анализа роли образа лошадей в романе.

После событий, описанных в рассказах «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист»⁵, на свадьбе старшей дочери черкесского князя, европеец Григорий Александрович Печорин и черкес Казбич не снимают глаз с прелестной младшей дочери князя, Бэлы. С другой стороны, младший брат Бэлы, Азамат, очарован славным в целой Кабарде конем Казбича – Карагезом. Азамат предлагает ему обменять Карагеза на Бэлу; Бэла замечательная, но Карагез и Казбич – товарищи, глубоко связанные тем, что они избежали смерти совместными усилиями⁶. В рассказе подчеркивается уважительное отношение Казбича к Карагезу и к лошадям вообще: «Прилегал я на седло ... и в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети»⁷; «И слышно было, как он трепал рукою по гладкой шее своего скакуна, давая ему разные нежные названия»⁸ (Лермонтов 1981: 280). В ответ Азамату Казбич поет песню, перекликающуюся с советом муллы в «Ауле Бастунджи» и «Черкесской песней» в «Измаил-Бее»:

Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:
Он и от вихря в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет (282)

Разговор подслушивает Максим Максимыч и, пересказав Печорину все, что слышал, приводит в движение трагические действия, о которых рассказано в «Бэле».

Итак, Азамат и Печорин заключают «делку», от которой раньше отказался Казбич. «Получается простая схема из курса политэкономии: *товар (Бэла) = товар (Карагез)*. Обмениваемые товары, как известно, должны быть эквивалентны» (Ранчин 2003). Обе стороны выполнили договор, так что Казбич остался без лошади и без девушки. Приехав в крепость Максима Максимыча, чтобы продать баранов, Казбич через окно видит похищение своего коня. «Азамат скакал на лихом Карагезе; на бегу

⁵ «[X]ронологическая последовательность пяти рассказов, если говорить о их связи с биографией Печорина, такова: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч» (Набоков 2002: 866).

⁶ «За мной неслись четыре казака. ... Конь мой прыгал через пни, разрывал кусты грудью. Лучше было бы мне его бросить у опушки и скрыться в лесу пешком, да жаль было с ним расстаться. ... Вдруг передо мною рытвина глубокая; скакун мой призадумался - и прыгнул. Задние его копыта оборвались с противоположного берега, и он повис на передних ногах; я бросил поводья и полетел в овраг; это спасло моего коня: он выскочил. ... Казаки ... думали, что я убится до смерти, и я слышал, как они бросились ловить моего коня. ... До поздней ночи я сидел в своем овраге. ... [В]о мраке слышу, бегают по берегу оврага конь, фыркает, ржет и бьет копытами о землю; я узнал голос моего Карагеза; это был он, мой товарищ!.. С тех пор мы не разлучались» (Лермонтов 1988: 280).

⁷ Печорин, например, в романе ударил коня плетью два раза (Лермонтов 1988: 300; 345).

⁸ Это напоминает Хаджи Абрека и его нежное обращение к своему коню.

Казбич выхватил из чехла ружье и выстрелил, ... дал промах; потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал, как ребенок. ... [О]н так пролежал до поздней ночи» (Лермонтов 1981: 284-285). Когда в следующий раз Казбич приблизился крепости, Печорину Бэла уже наскучила⁹. Когда он приблизился в третий раз, Казбич ее похитил. Печорин выстрелил в ногу его лошади, а Казбич ударил Бэлу кинжалом. В результате «на земле лежала раненая лошадь и возле нее Бэла»¹⁰ (300), умершая через два дня. Конечно, как подчеркивает Ранчин,

так счастлив Азамат, получив Карагеца, и так раздавлен горем Казбич, его лишившийся. ... Так быстро [Печорин] охладел к Бэле. Горцу же Азамату – натуре цельной и страстной – украденный у Казбича конь, уж верно, не наскучит. Так что «товарообмен» между русским офицером и горским юношей оказался все-таки неэквивалентным. (2003)

3.2. Сравнения

Главные героини *всех* рассказов «Героя нашего времени», в которых участвуют женские персонажи («Бэла», «Тамань», «Княжна Мери»), сравниваются с лошадьми. Первый такой случай – «Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная, как смоль, ноги – струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы» (Лермонтов 1981: 279) – в ушах читателя может оказаться приглушенным яркой параллелью *женщина – лошадь*, на которой базируется весь рассказ. Однако, другие два случая сравнения кажутся более заметными. Безымянная девушка из рассказа «Тамань» описана следующим образом: «Решительно, я никогда подобной женщины не видывал. Она была далеко не красавица, но [...] в ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело» (320); а разговор между Печориным и Грушницким о княжне Мери идет так:

- ... А что, у нее зубы белы? Это очень важно! жаль, что она не улыбнулась на твою пышную фразу.

- Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади. (330)

⁹ «Когда я увидел Бэлу в своем доме, когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбою... Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, я за нее отдам жизнь, - только мне с нею скучно...» (Лермонтов 1981: 279).

¹⁰ Лермонтоведы отметили сходство сцены гибели Бэлы и Зари (Вацуро 1981: 529).

В уже цитированной работе Ранчина, пишущего о женщинах и лошадях в лермонтовском романе, подчеркивается цинизм в отношении Печорина к женщинам. Что касается княжны Мери, кроме вопроса о зубах, Ранчин приводит пример ситуации с ковром¹¹ и в конце делает такой вывод:

ковер, который не достался княжне, получила лошадь; княжна взбешена — она словно ревнует к черкесскому скакуну, как к женщине-сопернице. ... Очевидно, [эта соотнесенность женщин и лошадей] указывает на такую нравственную черту главного героя, как пренебрежение свободой и ценностью другого человека, особенно женщины. Печорин привык женщин подчинять, властвовать над ними, управлять ими: похитил, разлучив с родными, Бэлу, ради жестокой игры предпринял психологический эксперимент, влюбив в себя княжну Мери (Ранчин 2003).

Не надо отрицать пренебрежительное отношение Печорина к женщинам, а также определенную связь этого пренебрежения с приемом сравнения женщин и лошадей. Однако в свой анализ Ранчин не включил сравнение с лошадью русалки¹² и до сих пор не упомянутое в нашей работе сравнение с лошадью самого Печорина: «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» (Лермонтов 1981: 309). За сравнениями с лошадьми закреплен еще один смысл, более интересный для данной работы.

Предисловие к «Герою нашего времени», в своем переводе романа на английский язык, Владимир Набоков начинает с анализа лермонтовского стихотворения «Сон» (или «Тройной сон»), как предлагает Набоков, 2002: 863). Лицу 1 снится заглавный сон – Лицо 2, умирающее в долине Дагестана (Сон 1), которому снится Лицо 3, молодая женщина на пире (Сон 2), которой снится умирающее Лицо 2 (Сон 3). «Витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова *Герой нашего времени*»: Рассказчик 1 путешествует на Кавказ и знакомится в пути с Рассказчиком 2, Максимом Максимычем (Рассказывание 1), сообщаящим ему о Рассказчике 3 (Рассказывание 2), Печорине, журнал которого (Рассказывание 3)

¹¹ «Вчера я ее встретил в магазине ...; она торговала чудесный персидский ковер. ... Я дал 40 рублей ... и перекупил его; за это я был вознагражден взглядом, где блистало самое восхитительное бешенство. Около обеда я велел нарочно провести мимо ее окон мою черкесскую лошадь, покрытую этим ковром. Эффект этой сцены был самый драматический. ... Княжна хочет проповедовать против меня ополчение» (Лермонтов 1981: 338).

¹² Печорин назвал безымянную девушку из рассказа «Тамань» «настоящ[ей] русалк[ой]» (Лермонтов 1981: 319). Вот еще раз в творчестве Лермонтова русалка доводится в связи с лошадью (первый такой в работе обсуждаемый пример стихотворение «Морская царевна»).

Рассказчик 1 опубликует посмертно (Набоков, 2002: 864). Это замечательное сопоставление предлагает новый взгляд и на сравнения с лошадьми.

Первое сравнение в романе произносит Максим Максимыч в рассказе «Бэла», сравнивая глаза Карагеца с глазами Бэлы. Второе принадлежит герою-рассказчику в рассказе «Максим Максимыч», сравнивающему волосы Печорина с гривой лошади. Третье сравнение произнесено Печориным, замечаящим в поступи, руках, ногах, носу русалки «Тамани» «много породы»¹³. Четвертое сравнение, касающееся зубов заглавной героини «Княжны Мери», намечено Печориным. Таким образом, *все* рассказчики «виноваты» в сравнениях такого рода. Следовательно, по-настоящему не виноват ни один из них, а виноват создатель портрета Героя Нашего Времени, нарисовавший с помощью всех рассказчиков и главных героинь *одну* целостную лошадь¹⁴. Хочется подчеркнуть одно занятное совпадение. В романе четыре сравнения с лошадьми – одно, относящееся к Печорину, три к его знакомым. Все помещаются в романе до цитаты Печорина: «Я держу четырех лошадей: одну для себя, трех для приятелей, чтоб не скучно было одному таскаться по полям; они берут моих лошадей с удовольствием и никогда со мной не ездят вместе» (Лермонтов 1981: 344). Приятели Печорина, берущие его лошадей, после того не упоминаются.

3.3. Противопоставления и параллели

В отделе «Сравнения» речь шла о прямых сравнениях людей с лошадьми. Однако, как уже показано на основе анализа рассказа «Бэла», параллель *человек -животное* закреплена и в разных сюжетных ситуациях. Кроме того, связь еще одного женского персонажа «Героя нашего времени» с лошадью осталась не раскрытой.

«Мы расстаемся навеки; однако ты можешь быть уверен, что я никогда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища, свои слезы и надежды. Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин, не

¹³ Особенно интересным является употребление термина «порода» в сравнениях, касающихся русалки и Печорина и произнесенных разными рассказчиками.

¹⁴ Условно говоря, если все сравнения слиты вместе, получается портрет лошади с глазами как у Бэлы, с гривой и хвостом такого цвета, какого усы и брови Печорина, с породой, поступью, обаянием русалки, с зубами как у Мери.

потому, чтоб ты был лучше их, о нет! но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное...» (Лермонтов 1981: 391).

Так Вера писала Печорину, а слова ее в ушах читателя – эхо будущих слов Азамата, упрашивавшего Казбича согласиться с его предложением: «В первый раз, как я увидел твоего коня, [...] когда он под тобой крутился и прыгал, раздувая ноздри, и кремни брызгами летели из-под копыт его, в моей душе сделалось что-то непонятное, и с тех пор все мне опостылело: на лучших скакунов моего отца *смотрел я с презрением...*» (281, курсив мой). Прочитав письмо, Печорин «как безумный [...] прыгнул на своего Черкеса [...] и пустился во весь дух, по дороге в Пятигорск» за Верой (392). Эмма Герштейн сопоставляет сцену погони Казбича за Карагезом¹⁵ со сценой погони Печорина за любимой женщиной (2002: 711):

Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут! Но вдруг поднимаясь из небольшого оврага ... он грянулся о землю. ... [Я] остался в степи один, потеряв последнюю надежду; попробовал идти пешком – ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и *как ребенок заплакал* (Лермонтов 1981: 392, курсив мой).

Оба они так пролежали до ночи. «Скачка Казбича с Бэлой на руках – это перевернутая сцена погони Печорина за Верой. ... Когда у горца увели желанную девушку, он обошелся с ней, как с любимой вещью или игрушкой: лучше ее сломать, чем уступить другому» (Герштейн 2002: 713)¹⁶. Еще одно противопоставление Герштейн находит в реакции Печорина на трупы его жертв – Грушницкого и Черкеса. Заметив окровавленный труп Грушницкого, Печорин «невольно закрыл глаза. [...] У [него] на сердце был камень. Солнце казалось [ему] тускло, лучи его [...] не грели» (Лермонтов 1981: 389). Однако, увидев свою мертвую лошадь, он только вздохнул: «За несколько верст до Эссентуков я узнал близ дороги труп моего лихого коня; [...] Я вздохнул и отвернулся...» (396). «Как тонко здесь отмечена разница между отношением европейца к человеку и животному!», комментирует Герштейн (2002: 712), но фразы «лихой конь» и «отвернуться» прямо ассоциируют на *будущую* жертву Печорина – Бэлу. В самом конце с точки зрения хронологической последовательности, в рассказе «Максим Максимыч» разговаривают Печорин и Максим Максимыч после четырехлетней разлуки:

¹⁵ Эта ситуация в данной работе уже упомянута, а надо выделить еще одну подобную сцену, связывающую роман с лирикой Лермонтова – неудачную скачку в стихотворении «Видение».

¹⁶ Это является аналогичным похищению Зары Селимом.

- А помните наше житье-бытье в крепости? Славная страна для охоты!.. Ведь вы были страстный охотник стрелять... А Бэла?..

Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся... (Лермонтов 1981: 310)

Итак, Вера, а также Грушницкий, связаны через образ лошади с персонажами в «Бэле», чувства горцев связаны с чувствами европейцев, а Рассказчик 1 («Максим Максимыч»), Рассказчик 2 («Бэла») и Рассказчик 3 («Княжна Мери») связаны еще раз, снова с помощью лошади, но другим способом. Связь дополнительно усилена тем, что цитированные отрывки журнала, свидетельствующее о письме, погоне за Верой и смерти Грушницкого, Печорин писал, когда уже жил в крепости Максима Максимыча¹⁷.

¹⁷ «Вот уже полтора месяца, как я в крепости N.; Максим Максимыч ушел на охоту... я один [...] Скучно! Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями. Перечитываю последнюю страницу: смешно! Я думал умереть [на дуэли]» (Лермонтов 1981: 381).

4. Заключение (образ лошади как лейтмотив в творчестве Лермонтова)

Кажется, лошади в «Герое нашего времени» – нитка, действующая на подсознание читателя и превосходящая рамки категорий персонажей, рассказчиков, хронологии...; она указывает, может быть, на присутствие высшего сознания – сознания самого автора. В любом случае, образы лошадей в романе одна из гибких нитей, связывающих «скрытым креплением отдельные повести в одно органическое целое» (Герштейн 2002: 716). В «Герое нашего времени» 65 «лошадей», 21 «конь» и 6 «скакунов». 56 из них в «Бэле». Все лошади, которые не упомянуты в данной работе, описаны как транспортное средство, кроме одной «горячей лошади», точно не связанной ни с чем другим, как с ярким чувством свободы:

Возвратясь домой, я сел верхом и поскакал в степь; я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся все яснее и яснее. Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума. Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес (Лермонтов 1981: 343)¹⁸.

Такая роль образа лошади и природы в романе более легко обнаруживается, чем в лирике, в контексте богатой образности отдельных стихотворений. Однако, в работе показано, что образ лошади постоянно присутствует в лирике Лермонтова, даже именно таким образом, который соответствует самому толкованию понятия лейтмотив. Хочется вновь цитировать определение этого понятия: «Суть лейтмотива [...] обладать структурирующими и ритмизирующими функциями [...] в виде определенного значения слова, появляющегося на различных речевых уровнях, часто в виде легких намеков, повторов, но всегда эксплицированных в текст (то есть словесно заявленных)». Именно так пользуется Лермонтов образом лошади. Белинский писал, что «пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным и не скажем, чтоб из него со временем вышел Байрон, Гете или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет — *Лермонтов...*» (2002: 129). Сверх того, исследованные в

¹⁸ Само собой подразумевается сходство с мотивом свободы в лирике Лермонтова, обсуждаемого в главе 2.4.

работе коннотации образа лошади почти идеально совпадают именно с тем, что делает Лермонтова Лермонтовым:

Тут было все -- и самобытная, живая мысль, одушевлявшая обаятельно прекрасную форму, как теплая кровь одушевляет молодой организм и ярким, свежим румянцем проступает на ланитах юной красоты; тут была и какая-то мощь, горделиво владевшая собою и свободно подчинявшая идеи свои; тут была и эта оригинальность, которая, в простоте и естественности, открывает собою новые, дотоле невиданные миры и которая есть достояние одних гениев; тут было много чего-то столь индивидуального, столь тесно соединенного с личностью творца, -- много такого, что мы не можем иначе охарактеризовать, как назвавши «лермонтовским элементом»... (Белинский: 1979)

5. Литература

- Cattrell, D. S. «The Romantic Expression of the Horse in 19th Century Literature and Art» (2006). *Equerry.com*. Режим доступа: http://equerry.com/html/ate/eq_ate701.htm, 15 мая 2017.
- Андроников, Ираклий (1981) «Образ Лермонтова» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Аринштейн, Л. М. (1981) «Автобиографические заметки» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Байрон, Дж. Г. (1981) «Сон» в: *Собрание сочинений в четырех томах. Том 2*. Перевод Зенкевич, М. Правда. Режим доступа: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7985>, 25 мая 2017
- Белинский, В. Г. (1979) «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» в: *Собрание сочинений в девяти томах. Том 4*. Художественная литература: Москва. Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0570.shtml, 20 апреля 2017.
- Белинский, В. Г. (2002) «Стихотворения М. Лермонтова» в: *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. СПб: Русский гуманитарный институт. с. 120-130.
- Вацуру, В. Э. «Фольклоризм» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Вацуру, В. Э. «Стилизация» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Власова, З. И. «Воля» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Гальцева, Р. А. «Мотивы» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Герштейн, Э. Г. (2002) «Герой нашего времени М. Ю. Лермонтова» в: *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. СПб: Русский гуманитарный институт. с. 709-716.
- Гуревич, А. М. «Этический идеал» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.

- Давидов, М. И. (2004) *Выстрел у подножия Машука (о смертельном ранении М.Ю. Лермонтова)* в: *Врачебное сословие*, № 1-2/2006, с. 34-38. Режим доступа: <http://inpenza.ru/tarhany/vystrel.php>. 28 июля 2015.
- Дьяконова, Н. Я. (1981) «Байрон» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Егорова, Э Н. (2014) «Лошади в жизни и творчестве А. С. Пушкина». *Проза.ру*. Режим доступа: <https://www.proza.ru/2008/10/31/16>, 15 мая 2017.
- Зыховская, Н. Ль. (2000) «Лейтмотив в ряду других общесемиотических мотивов» в: *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинский государственный университет: Челябинск. с. 87-96. Пдф.
- Кедров, К. А. и Щемелева Л. М. «Мораская царица» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Кожевников, В. М. и Николаев, П. А. и др. (1987) «Литературный энциклопедический словарь». Советская энциклопедия: Москва. Пдф.
- Корвин В. И. «Мотивы» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Лакс, Анна (2001) *Лошади в русском искусстве*. СПб: Государственный Русский музей.
- Лермонтов, М. Ю. (1988) «Герой нашего времени» в: *Стихотворения; Поэмы; Маскарад; Герой нашего времени*. Ленинград: Художественная литература. с. 270-405.
- Лермонтов, М. Ю. (1988) *Стихотворения; Поэмы; Маскарад; Герой нашего времени*. Ленинград: Художественная литература.
- Лермонтов, М. Юрьевич (1957) «Письмо Арсеньевой Е. А., <конец марта — первая половина апреля 1836 г. Царское Село>» в: *Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т.* Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-434-.htm?cmd=p>. 23 июля 2015.
- Мануйлов, В. А. (1981) «Бородино» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.

- Мануйлов, В. А. и др. «Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Миллер, О. В. «Видение» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Миллер, О. В. «Гусар» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Мурьянов, М. Ф. «Бой» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Набоков, В. В. (2002) «Предисловие к *Герою нашего времени*» в: *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. СПб: Русский гуманитарный институт. с. 863-873.
- Назарова Л. Н. «Люблю я цепи синих гор» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Назарова, Л. Н. «Желание» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Найдич, Э. Э. (1981) «Пушкин» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Найдич, Э. Эзрович (1994) «Конь же лихой не имеет цены...» в: *Этюды о Лермонтове*. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/nay/nay-199-.htm?cmd=p>. 10 июля 2015.
- Ноблман, М. (1941) «Лермонтов и Байрон» в: *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова*. Государственное издательство художественной литературы: Москва с. 466-515.
- Онуфриенко, Г. Ф. (2014) «Лошади в искусстве» в: *Культура в современном мире № 3*. Пдф. Режим доступа: <http://infoculture.rsl.ru/RSKD/main.htm>, 15 мая 2017.
- Пульхритудова Е. М. (1981) «Измаил-Бей» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Ранчин, А. М. (2003) «Женщины и лошади в романе М.Ю. Лермонтова *Герой нашего времени*» в: *Литература, № 35/2003*. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200303507>. 10 июля 2015.

- Роднянская, Н. Б. «Узник» в: Мясуйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Турбин, В. Н. «Три Пальмы» в: Мясуйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Удодов, Б. Т. (1981) «Герой нашего времени» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Урнов, Д. М. (2011) «Любил ли Лермонтов лошадей?» в: *На благо лошадей. Очерки иппические*. Режим доступа: <https://document.wikireading.ru/45606>, 20 апреля 2017.
- Урнов, Д. М. (2011) «Словами лошади» в: *На благо лошадей. Очерки иппические*. Режим доступа: <https://document.wikireading.ru/45564>, 20 апреля 2017.
- Черный, К. М. «Пленный рысарь» в: Мясуйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.
- Щеголев, П. Е. (1999) «Детство, отрочество и юность»; «Молодость в Петербурге» в: *Лермонтов: воспоминания, письма, дневники*. Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=103039&p=1>. 20 июля 2015.
- Щемелева, Л. М. (1981) «Этический идеал» в: Мануйлов, В. А. (1981) *Лермонтовская энциклопедия*. Советская энциклопедия: Москва.

6. Sažetak

Iako konj kao predmet umjetnosti nije posebnost romantizma, u prvoj polovici 19. stoljeća umjetnici u njemu pronalaze odraz samog duha epohe. Lermontov, najveći predstavnik ruskog knjiženog romantizma, konjima se bavio svakodnevno i našao im je mjesto u svim aspektima svoga stvaralaštva – grafikama, poeziji, prozi.

Lermontovljeva poezija obiluje motivima konja koji nerijetko, neovisno o žanru, zauzimaju centralnu ulogu. Analiza manifestacije motiva konja u različitim, ali srodnim pjesmama razjašnjava razlike njihovih implikacija, dok se s druge strane naziru motivi konja koji analogno ili kontrastno u vezu dovode inače posve nepovezane pjesme, ali i poeziju Lermontova s njegovim jedinim dovršenim romanom – „Junakom našeg doba“. Centralna uloga konja u sižeju prve pripovijesti tog fragmentiranog romana daje temelj za daljnju analizu motiva konja, koji se u kasnijim pripovijestima pojavljuje preko manje opipljivih, implicitnijih motiva. Na taj način motiv konja u podsvijesti čitatelja povezuje različite dijelove romana i likove koji se nikada nisu susreli, nadilazi kategorije likova, pripovjedača i kronologije te time ukazuje na postojanje više svijesti u romanu – svijesti autora.

Iako je motiv konja zbog same prirode književne vrste kao lajtmotiv uvelike eksplicitniji u romanu nego u poeziji, njegove se konotacije na razini stvaralaštva Lermontova podudaraju ne samo s konotacijama duha romantizma, već i sa samim "Lermontovljevim elementom" – esencijom koja Lermontva čini Lermontovom.

7. Ključne riječi

lajtmotiv, motiv konja, romantizam, poetska funkcija, analogije, kontrasti

8. Ключевые слова

лейтмотив, мотив лошади/коня, поэтическая функция, параллели, противопоставления

9. Životopis

Jelena Grobenški rođena je 23. listopada 1992. godine u Zagrebu, gdje je završila Osnovnu školu Rapska i stekla osnovno glazbeno obrazovanje u Glazbenoj školi Pavla Markovca. Godine 2007. upisala je Klasičnu gimnaziju u Zagrebu. Maturirala je 2011. i iste godine upisala dvopredmetni studij ruskog jezika i književnosti te engleskog jezika i književnosti. Zbog interesa za književnost 2014. godine upisuje književno-kulturološki smjer dvopredmetnog diplomskog studija anglistike, a 2015. upisuje prevoditeljski smjer dvopredmetnog diplomskog studija rusistike. Kao studentica pisala je tekstove za internetske stranice, oglase i reklame te prevodila s hrvatskog na engleski jezik.