Департамент образования города Москвы

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы

«Школа № 1505 «Преображенская»»

**РЕФЕРАТ**

на тему

 [**Изображение взаимоотношений «внутреннего человека» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**](http://research.gym1505.ru/node/15927)

Выполнил (а):

*Никитина Мария Александровна*

Руководитель:

*Савкина Ирина Юрьевна*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись руководителя)

Рецензент:

*Долотова Елена Юрьевна*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись рецензента)

 Москва

 2020/2021 уч.г.

 **Оглавление**

**Введение………………………………………………………………………..3**

**Глава I. Особенности романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как уникального образца русской психологической прозы: постановка проблемы «внутреннего человека»…………………………..6**

* 1. Психологизм и его формы проявления в литературе………………….6
	2. Сущностные характеристики понятия «внутренний герой» в литературе ………………………………………………………………11
	3. Психология романтического героя в контексте изображения целостной системы образов романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»………………………………………………………………….15
	4. Выводы по итогам I главы……………………………………………….26

**Глава II. Способы и приёмы изображения взаимоотношений «внутреннего героя» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего...……………………….…………………………………………………27**

2.1. Способы и приёмы изображения «внутреннего героя» Печорина в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» ………………………………….27

2.2. Способы и приёмы изображения «внутреннего героя» других персонажей в системе образов романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»……30

2.3. Способы и приёмы изображения взаимодействия «внутреннего героя» Печорина с другими персонажами романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»………………………………………………………..………………..35

2.4. Выводы по итогам II главы………………………………………………..40

**Заключение……………………………………………………………………..42**

**Список использованной литературы……………………………………….45**

**Введение**

 Актуальность нашего реферативного исследования определяется тем, что роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», оставаясь до сих пор одним из самых популярных во всём мире у читателей разных поколений, в том числе – среди учащихся старших классов, которые размышляют над текстом романа в контексте школьной программы по литературе, получив статус наиболее изучаемого в кругу литературоведов и филологов, не получило, на наш взгляд, должного внимания изучения проблемы, заявленной в нашей работе. В ходе анализа источников, подобранных для исследования, мы пришли к выводу, что лишь небольшое количество исследовательских работ посвящено такому аспекту как «внутренний герой», «внутренний человек» и его взаимоотношения с другими персонажами в системе образов романа «Герой нашего времени». В большинстве проанализированных нами литературоведческих работах вопрос «внутреннего героя» трактуется исключительно через призму характеристики только образа Григория Александровича Печорина – главного героя произведения, которая находит воплощение, прежде всего, в его дневнике.

 Роман «Герой нашего времени» фактически стал одним из первых русских психологических романов. Именно как объект психологической прозы он обстоятельно изучался в отечественном литературоведении. Так, например, к нему обращались такие известные исследователи, как В.В.Виноградов, Э.Г.Герштейн, А.И.Журавлева, Е.Н.Михайлова, В.И.Коровин, Б.Т.Удодов, М.М.Уманская, Б.М.Эйхенбаум и др. Эти ученые анализировали, как автор романа решает в создаваемом им тексте проблемы «внутреннего человека». Однако данная проблема, как и само произведение, являются значительно многограннее и многомернее, следовательно, заявленная нами тема реферативного исследования позволяет раскрыть ещё одну весьма интересную для понимания всего произведения в целом, грань.
 Своеобразие предложенной нами работы заключается в том, чтобы, учитывая и обобщая имеющиеся в литературоведческой науке суждения о «внутреннем челоевке» Печорина, определить, какими способами и приёмами пользуется автор, раскрывая образ главного героя через систему взаимосвязей его «внутреннего героя» с другими персонажами романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Это и определяет *цель* нашего реферативного исследования. Исходя из заявленной темы и цели, мы сформулировали *ключевой исследовательский вопрос:* каковы способы и приёмы изображения взаимоотношений «внутреннего человека» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?

 Данный исследовательский вопрос определил *тему реферативного исследования*: «Изображение взаимоотношений «внутреннего человека» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»».

 Ключевой исследовательский вопрос, сформулированные нами цель и тема определили *задачи* реферативной работы:

1. Изучить разные точки зрения исследователей, определяющих суть понятия «внутренний человек» литературного персонажа.
2. Сформулировать основные характеристики «внутреннего человека» как явления художественного произведения.
3. Исследовать, какими способами и приёмами пользуется автор романа, изображая «внутреннего человека» Печорина.
4. Изучить вопрос о наличии или отсутствии «внутреннего человека» других персонажей в системе образов романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».
5. Систематизировать способы и приёмы изображения взаимодействия «внутреннего человека» Печорина с другими персонажами романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

 В свою очередь, из темы, цели, задач и ключевого исследовательского вопроса вытекают определения объекта и предмета реферативного исследования.

*Объект исследования* – система персонажей в художественном тексте романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

*Предмет* – способы и приёмы изображения взаимоотношений «внутреннего человека» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

 Выбранная нами методика реферативного исследования является комплексной. При ознакомлении с источниками были использованы историко-литературные и сравнительно-типологические, сравнительно-сопоставительные способы анализа, а также элементы психологического комментария контекста произведения.
 При подборе библиографических источников, использованных в работе, мы руководствовались следующими критериями отбора:

1. Индекс цитирования автора научной работы;

2. Соответствие научного источника теме и ключевому исследовательскому вопросу, цели заявляемого реферативного исследования;

3. Научная валидность и актуальность научного источника: множественная экспертная позитивная оценка в сообществе учёных.

4. Положительная репутация издательства, в котором опубликован источник.

**Глава I. Особенности романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как уникального образца русской психологической прозы: постановка проблемы «внутреннего человека»**

* 1. **Психологизм и его формы проявления в литературе**

 Термин «психологизм» в широком его осмыслении означает сложившуюся тенденцию в философии и гуманитарном знании к объяснению духовных явлений и идеальных сущностей работой индивидуального или коллективного сознания. В ряде словарей мы находим следующие определения психологизма как философского, психологического, социального явления: психологизм – в логике, методологический подход к логике с точки зрения психологической трактовки её основных понятий. Такая трактовка дана в *Философской энциклопедии* [12]. *Толковый словарь Д. Ушакова* [7; 235] определяет психологизм так: 1. углубленное изображение психических явлений, глубокий психологический анализ. Направление в идеалистической философии, полагающее в основу всей философии психологию. 2. склонность к углубленному изображению, отражению психических переживаний, к сложному и тонкому анализу. *Психологический словарь* [8; 376] даёт такое определение психологизма: философская позиция, в соответствии с которой в основу анализа картины мира ставятся данные психологии. *Большой словарь иностранных слов* [2] определяет психологизм как разновидность субъективно идеалистической философии, сводящая объективный мир к совокупности ощущений, а логику и теорию познания к личному внутреннему опыту. *Энциклопедия социологии* [17, 1003] поясняет данное явление следующим образом: методологический подход, стремящийся объяснить социальные отношения и структуры на основе психологических данных, свойств человеческой натуры. В *Лермонтовской энциклопедии* [5, 879] психологизму также уделено внимание: художественное отображение процессов внутренней жизни, внутреннего мира человека. Углублённое изображение психических, душевных переживаний в искусстве называется психологизмом. Именно такой трактовки мы будем придерживаться в контексте нашего реферативного исследования, так как в нём рассматривается способы проявления психологизма как явления конкретного художественного текста – романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

 Любое художественное произведение отражает в большей или меньшей степени стремление автора проникнуть во внутренний мир человека. Поэтому писатель повествует нам не только о действиях, но и о чувствах или о мотивах поступков своих героев. Идейно-эстетическая трактовка психологизма как особом художественном явлении впервые была дана Н.Г. Чернышевским в его критической статье «Детство и отрочество» [14, 25], посвящённой произведениям Л.Н. Толстого, которая до сих пор не утратила своего значения. Критик отметил разновидности такого подхода к описанию героев в произведении следующим образом: «Одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями; четвертого – анализ страстей» [15, 425]. Исследователь Золотухина О.Б. пишет в своей работе «Психологизм в литературе»: «Психологизм имеет, прежде всего, художественно-эстетическую ценность, является показателем авторской аксиологии и мировоззрения. Внутренний мир человека в фокусе литературы получает специфическую интерпретацию и оценку. Происходит перекодировка неовеществленного материала (психики) в систему художественных знаков (форм, способов, приемов психологизма). Их «арсенал» формируется в процессе развития литературы» [4]. Далее ею делается вывод о том, что поэтика психологизма является «базой» для представлений писателя «о психике человека и способах его познания» и является производной от философских и научных представлений эпохи о человеке; «…обусловлена концепцией личности, художественной системой, творческим методом, связана с заданной автором моделью коммуникации (например, авторский расчет на психологическую осведомленность или нравственную состоятельность читателя позволяет использовать намек, недомолвку, подтекст)» [там же]. Поэтому можно говорить о том, как развивается психологизм в литературе в прямой связи с тем как эволюционируют его формы и приёмы.

 Глубина описания ощущений персонажей может быть разной. В некоторых случаях писатель описывает эмоции персонажей условно, не показывая их оттенки и силу, мысли, связанные с ними. Например: «она обрадовалась» или «мужчина удивился». В других описание эмоций персонажа может быть более глубоким и многогранным. **Такое подробное изложение и анализ различных состояний его души, а также внимание к оттенкам переживаний способствует раскрытию внутреннего мира героя в литературе и называется *психологизмом* или же *психологическим анализом*.**

 **Известный литературовед А.Б. Есин в своей работе «Зачем нужен психологизм?» отмечает, что, обращаясь к пониманию данного художественного явления, важно осознавать «… что мы увидим в произведении художника-психолога: только верное и живое изображение душевных движений или же какое-то более глубокое содержание. Иными словами, психологизм – суть литературы или только один из приемов ее? содержание или форма?» [3; 21].**

 **Н.Г. Чернышевский трактует психологизм именно как художественную форму. Вслед за ним А.Б. Есин утверждает: «Коль скоро изображение внутреннего мира, психологизм – это не предмет постижения в литературе, а одно из средств постижения, особая литературная форма, то понятно, почему не во всех произведениях мы находим психологизм. Его появление в каждом конкретном случае закономерно обусловлено особенностями содержания, потребовавшего именно такого, психологического раскрытия характера, построения образа человека»** [там же].

 **Существуют несколько различных типов психологизма в литературе. Обычно ученые (А.Б. Есин,** О.Б. Золотухина, В. Гудонене, И.В. Страхов) **выделяют следующие: суммарно обозначающий, косвенный и прямой. У каждого типа есть свои особенности и формы. Формы проявления психологизма в художественном произведении четко определяются А.Б. Есиным: «Психологизм в литературном произведении складывается из таких его форм, как внутренний монолог, диалог, авторское повествование о мыслях и чувствах героя, несобственно-прямая речь, психологические предметные детали, самоанализ персонажей, композиционно-повествовательные формы писем, дневников, снов, видений т.п.»** [там же]. ***Суммарно обозначающий* тип психологизма чаще всего встречается в эпических произведениях. Он характеризуется тем, что помимо реплик героя, существует речь и мнение повествователя, который раскрывает и комментирует его поступки, мотивы, высказывания и даже мысли.**

 **А вот *косвенным психологизмом* называют те случаи, когда изображение персонажа складывается только из внешних признаков: поведения, мимики, речи, внешности. В таких ситуациях внутренний мир раскрыт очень неоднозначно, так как внешние симптомы могут интерпретироваться по-разному.** К формам косвенного психологизма относятся различные *детали портрета, пейзажа, интерьера, речи.*

 **Противоположным типом косвенному психологизму является *прямой*. В таких случаях автор показывает своего героя изнутри, раскрывая то, что тот чувствует, думает и вспоминает в данный момент.** К формам прямого психологизма может быть отнесена *речь героя, прямая или косвенная, а также сны.* Пожалуй, самой многогранной формой прямого психологизма является *речь*. К ней относятся *прямая (устная и письменная) и косвенная речь (внутренний монолог, мысли)*. Некоторые персонажи всегда развернуто говорят о своем внутреннем мире, взглядах на жизнь, другие только иногда. Но по большей части относится к прямой речи. Во многих произведениях встречается описание мыслей героя, но не всегда мы можем их назвать внутренним монологом. Иногда мысли героя описаны очень кратко или обрываются «на самом интересном». В таких случаях их нельзя считать *внутренним монологом*, ведь он должен полноценно раскрывает нам размышления, чувства героя. Такой прием был назван Н. Г. Чернышевским диалектикой души*:* «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли разливаются из других, ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней точке и опять и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем» [15]. Следует заметить, что помимо внутреннего монолога существует такой термин, как поток сознания. В такой форме чувства и мысли героя хаотичны и построены на ассоциативной, а не логической связи. Говоря о такой форме прямого психологизма, как речь, не следует забывать о другой - *снах.* Она не слишком часто используется в литературе и помогает скорее проследить понять психику персонажа или проследить изменения в ней. Так же сны часто нам раскрывают страхи, тревоги или наоборот мечты героев. Важно так же отметить, что на формы проявления какого-либо типа психологизма влияет *жанр и время написания* произведения. Так, например, в лирике чувствам и переживаниям героев уделяется особое внимание, а лирические герои сами говорят о них. Но специфика их заключается в том, что такие «исповеди» обычно ведутся через метафоры, олицетворения и сравнения. А вот в драме XIX–XX вв. авторы, наоборот, обращают внимание не на речь, а на мимику и жесты персонажа. Нам близка точка зрения В. Гудонене, которая в своих исследованиях также говорит *о трех формах психологического анализа*, который напрямую может быть соотнесён с целью и задачами нашего реферативного исследования:

«- Всеведающий автор сам не только называет чувства, но и комментирует их, повествует о них в форме косвенной речи, использует психологические детали, портрет, пейзаж, музыку.

- «Внешняя» форма изображения характеров, «извне» или «косвенный психологизм» – это описание особенностей речи, мимики, жестов, движений и других признаков внешнего проявления психологии.

- Изображение характеров «изнутри» или прямая форма психологического изображения. Путем самораскрытия воссоздается поток мыслей и чувств в сознании и подсознании персонажа (внутренний монолог, «поток сознания», сон, исповедь, дневник)» [4].

Таким образом, психологизм является особым приемом, формой, позволяющими верно и живо изобразить душевные движения. Существуют три основные формы психологического изображения: прямая, косвенная и суммарно-обозначающая. Психологизм имеет собственную внутреннюю структуру, то есть складывается из приемов и способов изображения, наиболее распространенными из которых являются внутренний монолог и психологическое авторское повествование. Помимо них встречается использование снов и видений, героев-двойников и приема умолчания.

* 1. **Сущностные характеристики понятия «внутренний человек» в литературе**

 Так или иначе при изучении психологизма в литературе мы сталкиваемся с таким понятием, как «внутренний человек». Оно не является научным термином, но, как писал в своей статье С.И. Кормилов - «раскрытию одной из важнейших литературоведческих тем помогает, следовательно, оправдано научным результатом» [5; 354]

 В литературоведческих статьях можно найти различные вариации определения данного понятия. Например, Д.И. Ренов писал о том, что описание и представления о «внутреннем человеке» включали в себя неизбежность и необходимость самосозерцания, самопознания, самоанализа, устремленность мысли к центру «Я». А также он упоминает о том, что для романтиков это понятие обозначало «сознание, ощущающее и воспринимающее внешний мир», а также «жизнь духа, находящуюся в сложном процессе движения и борьбы противоречивых тенденций» [10; 3]. Г.Е. Эткинд же пишет о том, что данное понятие использовалось для описания «многообразия и сложности процессов, протекающих внутри» человека, основывающихся в большей мере на мысли, но также и чувств [19; 12]. Таким образом, мы можем сделать следующий вывод: понятие «внутренний человек» подразумевает совокупность мировоззрения, ощущений, взглядов, переживаний, способствующих раскрытию внутреннего мира. Также данное явление включает в себя наличие самопознания и самоанализа, внутренних монологов. И, следовательно, внутренние конфликты и столкновения понятию «внутреннего человека» тоже характерны. Еще следует отметить, что мысль в данном понятии занимает наиболее важную позицию.

 Понятие «внутренний человек» появилось в конце 18 века, когда эпоха классицизма сменялась сначала сентиментализмом, а позже романтизмом. Люди разочаровались в классицизме, который должен был стать путем к созданию идеального мира. Время шло, но ничего не менялось. Наука и прямолинейность больше не могли удовлетворять пытливые умы. Тогда творцы обратились к изучению внутреннего мира человека, через его чувства, мысли, мировоззрение и конфликты.

 В классицизме понятие «внутренний человек» не существовало. Одной из причин было то, что авторов того времени интересовало изображение типичных образов, а не личности, индивидуальности героя. Классицизм рассматривал людей не по отдельности, а либо вместе, как один общий механизм, либо по их типам. Другой причиной было то, что классицистические персонажи всегда были наделены небольшим количеством схожих черт, например: скупость, грубость, необразованность. А также было четкое разделение на положительных и отрицательных героев, следовательно, их образы не были многогранны и не имели никаких внутренних противоречий и конфликтов. Еще одной причиной отсутствия изображения «внутреннего человека» было то, что классицизм основывался на философии Рене Декарта – рационализме. Рационализм (от лат. ratio – разум) – метод, согласно которому основой познания и действия людей является разум. Он не признавал чувств, считал их несовершенными, недостоверными источниками знаний. Поэтому классицисты не уделяли внимания их изучению и описанию. Исходя из всего вышеперечисленного, мы понимаем, что изображение «внутреннего человека» в эпоху классицизма не было актуально и интересно.

 С приходом сентиментализма многое изменилось. Теперь авторов интересовал не тип людей, не общество в целом, а каждый человек в отдельности и его внутренний мир. Так же, сентименталисты, в отличие от классицистов, считали высшей ценностью чувства и изображали героев со стороны жизни сердца. Персонажи стали более противоречивыми и сложными, пропало четкое деление на положительных и отрицательных. Сентименталисты уделяли наибольшее внимание именно эмоциям героя и зачастую его боли и проблемам. Благодаря этим изменениям, понятие «внутреннего человека» только начало зарождаться, было на ранних стадиях своего формирования, основывалось только на раскрытии героя через чувства, а также пока не имело названия.

 Наибольшее внимание данной теме уделяли романтики, на эту эпоху и пришлось появление «внутреннего человека» как понятия и его формирование. Великим открытием немецкого романтизма, осуществленным в конце XVIII – начале XIX века, был новый взгляд на понимание «внутреннего человека». Как писал Е.Г. Эткинд: «Универсум, обнаруженный внутри, оказался не менее грандиозным, чем уже известная, воспетая поэтами и воодушевившая иудео-христианскую религию Вселенная» [19; 16-17]. Но что обозначает термин, использованный автором? Универсум ([лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) universum, «совокупность, общность» или [лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) summa rerum «совокупность всего», «мир как целое», «всё сущее») – в [философии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F) – совокупность [объектов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D1%8A%D0%B5%D0%BA%D1%82_%28%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F%29) и [явлений](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%28%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F%29) в целом, рассматриваемая в качестве единой [системы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0), то есть объективная реальность во времени и пространстве. В общем смысле тождественен термину «[Вселенная](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F)». В нашем случае – это общность мыслей, чувств, ощущений, внутренних противоречий и мировоззрения героя, составляющая его внутренний мир. Этот термин нам подходит, и, в связи с этим, мы будем его использовать.

 Открытие «внутреннего Универсума» Е.Г. Эткинд присваивает немецким романтикам и пишет о том, что они поняли, насколько мир внутри человека великолепен, что он достоин восхищения чуть ли не больше, чем тот, который находится вокруг нас. Внутренняя вселенная человека многогранна и «обладает собственной бесконечностью» [19; 16-17]. Как писал С.И. Кормилов, «романтизм признал превосходство «внутренней Вселенной» над внешней. Два Универсума соприкасаются» [19; 352]. «Это открывается нашему духовному взору ночью, ибо Ночь – освобождение от покрова, наброшенного на мир светом Дня. Ночь – стихия внутренняя, тогда как День – внешняя. Великолепие Ночи – это ее таинственное, несказанное, невыразимое, бесконечное, незримое, – об этом написал Новалис в «Гимнах к Ночи» (1799)» [19; 17]. Говоря о «внутреннем человеке», романтики прежде всего подразумевали «жизнь духа, находящуюся в сложном процессе движения и борьбы противоречивых тенденций» [10; 3] «Представления о «внутреннем человеке» включали в себя неизбежность и необходимость самосозерцания, самопознания, самоанализа, устремленность мысли к центру «Я». Вместе с тем «внутренний человек» для романтиков – это сознание, ощущающее и воспринимающее внешний мир, и потому синтетическое в своей основе.» [10; там же]

 Безусловно, нельзя не отметить, что изображение «внутреннего человека» у каждого писателя разное. Все авторы сами решают, чему во внутреннем мире того или иного персонажа стоить уделить наибольшее внимание. «У каждого из них – собственное представление о внутренней доминанте: у Гончарова это борьба естественной сути человека с книжностью; у Достоевского – рождение в сознании неодолимо-растущей и подчиняющей себе всего человека идеи, ведущей к расщеплению личности, к патологическому «двойничеству»; у Толстого – борьба между духовной и греховно-плотской силами внутри тела и души, борьба, определяющая и любовь, и смерть; у Чехова – конфликт между социальной ролью и собственно-человеческим в человеке» [19; 22].

**1.3. Герой в контексте целостной системы образов романа**

**М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

 В литературоведческих статьях часто можно встретить понятие «система образов». Но что же он обозначает? Система образов – это совокупность художественных образов в литературном произведении, в которую входят не только образы персонажей, но образы-символы или образы детали. Словом, все образы, способствующие раскрытию идеи автора.

 «Система образов «Героя нашего времени», как и вся художественная структура романа, подчинена, прежде всего, раскрытию центрального персонажа» – писал Удодов Б. Т. в своей статье о романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» [12; 28]. Он считает, что в этом есть «определенный отзвук романтической поэтики». Однако Удодов Б.Т. отмечает: «второстепенные действующие лица имеют и вполне самостоятельное значение как полнокровные художественные типы, что соответствует реалистическим принципам изображения» [12; там же]. Несмотря на это, в некоторых героях произведения вместе с реалистическими чертами сосуществуют «более или менее ярко выраженные элементы и традиции романтизма». [12; там же].

 Отчасти такими являются образы горцев в повести «Бэла». «Они уже не походят на романтических героев, скажем, А. Бестужева-Марлинского, в которых все необыкновенно, начиная с внешности, кончая их страстями и поступками. Однако в них есть, как утверждал Ап. Григорьев, что-то от «дико бушующих страстей «Аммалат-Бека» и «Муллы-Нура» [12; 105]. Писатели-романтики создавали своих персонажей необычными и исключительными. Они были наделены ярким, запоминающимся характером и внешностью: неземной красотой, невиданным умом или же, наоборот, уродством и глупостью. М.Ю. Лермонтов кардинально меняет тактику и создает своих персонажей совершенно по-другому. «Он дает в них сплав обычной внешней повседневности с внутренней, постепенно раскрываемой исключительностью» [12; там же].

 Первоначальная характеристика Казбича создает образ размытый и неопределенный: «Он, знаете, был не то чтоб мирной, не то чтоб не мирной. Подозрений на него было много, хотя он ни в какой шалости не был замешан». Такой эффект создают противоречивые черты образа данного персонажа. «В дальнейшем образ Казбича получает свое раскрытие в острых сюжетных ситуациях, демонстрирующих его действенную, волевую, дико-порывистую натуру» [12; там же]. Но и эти, казалось бы, романтические качества, М.Ю.Лермонтов представляет реалистическими, обосновывая их, как следствие обычаев, традиций и жизненного уклада горцев. При этом, автор уходит от «романтической, руссоистско-байронической традиции в обрисовке горцев как гармонических «детей природы». «Бэла, Казбич, Азамат – это не только разновидности естественного человека, но и сложные, противоречивые характеры» [12; там же]. «А их гармония со средой, которой так не хватает Печорину, основывается на силе обычаев, традиций, а не на развитом самосознании, и в этом одна из причин хрупкости и недолговечности этой гармонии в столкновении с «цивилизацией» [12; там же]. Образам горцев «противостоит глубоко реалистический в своей основе художественный тип Максима Максимыча». «С одной стороны, это ярко очерченный конкретно-исторический и социальный тип, с другой – один из коренных русских национальных характеров» [12; там же]. Максим Максимыч – очень понимающий человек, совсем не эгоистичен и сопереживает людям вокруг, принимает «неподдельное участие в судьбах окружающих людей».

 В различных статьях часто встает вопрос о значении, роли в произведении данного персонажа. Его художественную функцию нередко сводят к «служебной»: «с одной стороны, служить реалистическим противовесом образам горцев с их элементами внутренней романтики, а с другой –способствовать наиболее пластичной подаче образа главного героя» [12; там же]. Этой же точки зрения придерживается Б. Эйхенбаум, Он считает, что было необходимо «вложить первоначальные сведения о Печорине в уста особого рассказчика – человека хорошо осведомленного и доброжелательного, но постороннего по духу и воспитанию; это привело к появлению Максима Максимыча» [17; 250]. Очень важным является «рассмотрение этого образа как одного из значительнейших образов-типов в лермонтовском романе». «Образ Максима Максимыча — этап в постижении русской литературой характера, близкого к народному. Максим Максимыч не случайно является «единственным персонажем, сопутствующим Печорину на протяжении всего романа. Только Печорин и Максим Максимыч являются сквозными персонажами в «Герое нашего времени», представляя собою как бы структурно-художественные полюсы романа» [12; 137].

 Печорин и Максим Максимыч тесно связаны между собой, «каждый по-своему высоко ценит другого, и в то же время они во многом антиподы» [12; 137]. В каждом из героев есть качества и черты близкие автору, но по отдельности никто не из них в полной мере не отражает полностью «лермонтовский идеал» [12; 137]. Также в каждом из них наличествует то, что для автора недопустимо: эгоцентризм Печорина, ограниченность Максима Максимыча. «Трагическое осознание неслиянности и нераздельности» (А. Блок) правд Печорина и Максима Максимыча явилось своеобразным полифоническим отражением драматических отношений передовой дворянской интеллигенции и народа в самодержавно-крепостнической России 1830-х гг., их глубокого внутреннего единства и разобщенности» [12; там же]

 «И печоринская правда развитой личности, свободно, критически мыслящей, и правда непосредственного, патриархально-народного сознания Максима Максимыча далеки от завершенности и гармонической целостности». Для Лермонтова полную картину, истину составляет не одна из них, а «своеобразный полифонический контрапункт этих правд и «голосов» [12; там же]. Д. Е. Максимов читает, что лермонтовский идеал человека «должен был совместить в себе некоторые черты, присущие основному герою Лермонтова и его спутнику – человеку народного сознания», но как этого достичь автор не знал, так как «условия, которые могли бы создать такого героя, в России 30-х годов отсутствовали» [7; 154-155].

 «Тамань» – своего рода кульминация в столкновении двух стихий романа: реализма и романтизма. Тут не знаешь, чему больше удивляться: необыкновенной прелести и очарованию тонкого всепроникающего колорита, который лежит на образах и картинах новеллы, или предельно убедительной реалистичности и безукоризненному жизненному правдоподобию» [12; 138]. В этой главе присутствуют абсолютно реалистические герои, но они относятся к третьестепенным эпизодическим персонажам. Однако они играют важную роль, их задача – «создать реально-бытовой фон повествования (урядник, десятник и др.)». Другую, более сложную функцию выполняет образ денщика Печорина. Он «неизменно появляется в самые напряженно-романтические моменты и своим сугубо «земным», реальным обликом сдерживает повествование, как только оно грозит сбиться на патетику или откровенную романтику» [12; там же]. Вспомним, что Печорин, отправляясь на «рискованное ночное рандеву», будит денщика и приказывает бежать на берег моря, как только услышит выстрел. В ответ то «выпучил глаза и машинально отвечал: «Слушаю, ваше благородие». Когда же Печорин вернулся после всех происшествий, казак «спал крепким сном, держа ружье обеими руками». «Но у Печорина есть и свой внутренний недремлющий «денщик», который появляется каждый раз, когда есть опасность сбиться на романтический шаблон, – это самоирония, особый вид самоконтроля» [12; там же]. Все это порождает «частую и прихотливую смену романтических и реалистических планов, их тонкое взаимопроникновение» [12; там же].

 Очень интересен в рассмотрении данного аспекта отрывок, в котором Печорин рассказывает о приходе «ундины». Начинается все с простой, будничной, возможно, даже деловитой манеры изложения: «Только что смерклось, я велел казаку нагреть чайник по-походному, засветил свечу и сел у стола, покуривая из дорожной трубки»; «Уж я доканчивал второй стакан чая, как вдруг...».

 И после этого «вдруг» стиль повествования резко меняется, тональность становится напряженной и романтической, появляется и инверсионное строение фраз, и эмоционально-выразительный характер, и множество эпитетов: «... вдруг дверь скрипнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, – то была она, моя ундина! Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и, не знаю почему, но этот взор показался мне чудно нежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моей жизнью. Она, казалось, ждала вопроса, но я молчал, полный неизъяснимого смущения. Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет; грудь ее то высоко поднималась, то, казалось, она удерживала дыхание...» [12; там же]. Но когда напряжение достигает предела, и кажется, что вот-вот наступит кульминация «под стать романтической тональности этой части отрывка», стиль повествования снова меняет. Просыпает тот самый «печоринский» денщик и возникает резкий, совсем не романтический переход: «Эта комедия начинала мне надоедать, и я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чая...».

Однако и за этим следует смена стиля изложения. Снова появляется «как вдруг» рассказчика и напряжение начинает заново нарастать: «... как вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всей силой юношеской страсти, но она, как змея, скользнула между моими руками, шепнув мне на ухо: «Нынче ночью, как все уснут, выходи на берег» – и стрелою выскочила из комнаты». «Эта часть отрывка исполнена динамизма: накапливавшиеся чувства прорываются, страсть мгновенно охватывает героя, только что столь трезво рассуждавшего. В нескольких предложениях вздымается вихрь глагольных форм: *вскочила, обвила, прозвучал, потемнело, закружилась, сжал, скользнула.* В несколько мгновений в душе героя проносится целая буря чувств, ощущений, отрывочных мыслей» [12; там же].

 В «Тамани» представлены три главных типа героев: «ундина» как представительница загадочно-таинственного мира вольной жизни и неподдельно-естественной красоты, «линейный казак» — воплощение мира обыденной, регламентированной повседневности и, наконец, Печорин, стоящий, вернее, беспокойно мятущийся, между этими двумя мирами» [12; там же]. Повествование «Тамани» будто бы отражает «морскую стихию», «чередование романтического и реалистического планов в отрывке и новелле выдержаны в упругом, беспокойном ритме морского прибоя» [12; там же]. Система образов в «Княжне Мери» изначально «продумана и уравновешена. Мы еще вначале повествования, в первых записях Печорина узнаем о действующих лицах, «сразу намечен круг основных персонажей, дана их полная экспозиция»: Грушинском, княжне Мэри, Вере и Вернере. «По одну сторону от Печорина — Грушницкий и Мери, в отношениях с которыми раскрывается в основном внешняя сторона его жизни. По другую сторону — Вернер и Вера, из отношений с которыми мы узнаем о подлинном Печорине, лучшей части его души. В целом повесть «Княжна Мери» с ее развернутым психологическим анализом, отсутствием экзотики, обычностью для дворянско-светской среды ситуаций, многогранностью большинства образов-характеров является наиболее последовательно реалистичной среди других глав романа, хотя и здесь, как мы видели, немало от сплава романтизма и реализма» [12; там же]. Грушницкий – один из наиболее «реалистически объективированных» образов. Он олицетворяет тип людей, которые являются романтиками «по следованию за модой», а не по складу душевному. Грушницкий – это романтик на словах. В противовес ему присутствует образ Вернера, относящемуся к «странным людям». Е. Михайлова верно подметила: «Характерно, что обычному трафаретному светскому «обществу» он (Печорин. – *Б. У.*) предпочитает «странных людей» [8; 257]. Единственным своим приятелем он избрал доктора Вернера, который, подобно Печорину, поражает «странным сплетением противоположных наклонностей»[12; там же]. «Грушницкий и Вернер – это две порознь существующие в жизни ипостаси характера Печорина. Первый – утрированное отражение чисто внешних печоринских черт, второй воспроизводит немало из его внутренних качеств» [12; 136]. Грушницкий и Вернер представляют полные противоположности друг друга, «внешняя красота и эффектность Грушницкого контрастируют с непривлекательной наружностью Вернера. Уродливо себялюбивой душе Грушницкого противостоит обаяние «красоты душевной» Вернера: в душе первого «ни на грош поэзии», другой – «поэт на деле», Грушницкий – ограниченный эгоист, Вернер способен на подлинно гуманные чувства и т. Д» [12; там же]. И, как отмечал Удодов: «простая арифметическая сумма качеств одного и другого не может дать характера, подобного Печорину». Он намного сложнее, противоречивее и многограннее их, даже вместе взятых, «хотя порою и «впадает в Грушницкого» и действительно близок к Вернеру» [12; там же]. «Главное, и Грушницкий, и Вернер неспособны к активному вторжению в действительность. Первый потому, что «занимался целую жизнь одним собою» и «не знает людей и их слабых струн». Второй, напротив, «изучил все живые струны сердца человеческого», но также не умел «воспользоваться своим знанием» – для этого ему не хватало последовательности и действенной решимости. Для Печорина знание «живых струн» человеческих, как и «идеи» вообще, – это прежде всего «страсти», которые требуют жизненного воплощения, формы, «и эта форма есть действие» [12; 135]. В Мери и Вере Лермонтова прежде всего привлекает то, насколько разным может быть отношение Печорина к любви и женщинам. Его отношения с Мери являются «доведенной до своего крайнего и по-печорински последовательного выражения светская «наука страсти нежной», утонченная и жестокая игра в любовь, поединок, в котором побеждает наименее поддающийся искренним порывам человеческого сердца» [12; 137]. Здесь мы видим всю «меру светской испорченности» Печорина, но также нам открывается его способность «искренне увлекаться малейшими проблесками в человеке красоты внутренней, душевной» [12; 137]. Это становиться понятно по тому, какие вопросы он сам себе периодически задает: «Уж не влюбился ли я в самом деле?»; «Неужто я влюблен? Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать». «Жертвой прихоти Печорина становится не бездушная кокетка, а существо юное, с порывами к идеальному не только в книжно-романтическом смысле» [12; 138]. Мери – девушка из высшего общества, она склонна к романтическому настроению и все еще наивна и незрела в своем романтизме. Однако она стремиться к новому, к более содержательному, она изучает алгебру, читает книги на иностранных языках.

 В какой-то мере образ Веры показывает читателям, какой могла бы стать судьба Мери. В юности Вера, «очевидно, прошла тот же душевный «искус» приобщения её Печориным к миру дотоле неведомых духовно-нравственных ценностей и критериев, несовместимых с условной и во многом искусственной светской жизнью и моралью». Возможно, поначалу Вера мечтала о тихой семейной жизни с Печориным, однако он с его «беспокойным характером, непрестанным исканием достойной жизненной цели, «назначенья высокого» меньше всего был склонен к уединению на островке семейного благополучия посреди моря всеобщей неустроенности существующего общества». «В последнюю встречу с Печориным Вера по-прежнему, как и в юности, несчастна, однако это свое глубоко скрываемое ото всех несчастье она уже неспособна променять на чисто внешнее благополучие и бутафорское счастье большинства женщин своего круга. И это так же возвышает ее над ними, как Печорина — над большинством его «благополучных» современников. В прощальном письме Веры Печорину одним из лейтмотивов звучит мысль о его душевной неустроенности, о его несчастье, природу которого она одна поняла своим любящим сердцем: «Но ты был несчастлив, и я пожертвовала собою...», «никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами — и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты...» [12; там же].

 Отношение Печорина к Вере совершенно особое. Он переезжает вслед за ней в другие города и гонит лошадь, пока та не умрет под ним, лишь бы догнать карету, на которой уехала Вера. Это открывает нам новую сторону его души и позволяет предположить, что Печорин все же способен искренне самоотверженно, странно и по-своему любить, а не только вести игру.

«В целом повесть «Княжна Мери» с ее развернутым психологическим анализом, отсутствием экзотики, обычностью для дворянско-светской среды ситуаций, многогранностью большинства образов-характеров является наиболее последовательно реалистичной среди других глав романа, хотя и здесь, как мы видели, немало от сплава романтизма и реализма» [12]. «Венчающая роман новелла «Фаталист» дает новый взлет «реалистической романтики». В ней, как и в «Тамани», ощутим «реализм исключительного», романтико-реалистическая эстетика отображения таинственно-загадочного в реальной жизни» [12].

 Тема судьбы, предопределения и свободы человеческой воли — это одна из важнейших сторон «центральной проблемы личности в «Герое нашего времени» [12]. «В отличие от романтиков Лермонтов рассматривает проблему свободы и необходимости многогранно, не сводя ее к теме рока, судьбы и трагической борьбы с ним только избранных натур (хотя и эта сторона проблемы не отбрасывается)» [12]. Печорин, «лишенный возможности посвятить себя какой-либо одной большой цели, он тем не менее настойчиво и дерзко испытывает судьбу: под пулями чеченцев, на охоте, в неожиданных и опасных авантюрах вроде истории с Бэлой и «ундиной», под пистолетом Грушницкого и пьяного казака» [12]. Он признает существование «определенных надличностных сил – то ли божественных, то ли исторических, общественных, – Печорин не спешит им подчиняться, пока ему неясна их природа» [12]. «Наиболее прямое выражение «схватка с судьбой» героя романа получает в «Фаталисте». Это одна из самых сюжетно напряженных и в то же время идейно насыщенных новелл романа. Она состоит из трех эпизодов, своеобразных экспериментов, которые то подтверждают, то отрицают существование предопределения, предуготованной человеку судьбы» [12].

В первом эпизоде Вулич, «натура столь же волевая и действенная, как Печорин, в отличие от него, не сомневается в существовании предопределения» [12; 142]. «Он предлагает «испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому заранее назначена роковая минута» [12; там же]. Все собравшиеся против такого опасного эксперимента, но Печорин заключает с ним пари. «Первоначальная осечка, а затем последовавший за ним выстрел помогли Вуличу не только сохранить свою жизнь, но и выиграть пари. На какое-то время Печорин начинает верить в существование предопределения, хотя его смущает, почему ему почудилось, что он видел на лице Вулича перед его выстрелом своеобразную «печать смерти», которую он воспринял как «отпечаток неизбежной судьбы» [12; там же]. Следующий эпизод только подтверждает и укрепляет в Печорине убеждение в существовании предопределения. Встретившись в ту же ночь с пьяным казаком, Вулич погибает. Печорин, разумеется, задумывается о странном предопределении так непредсказуемо проявляющем себя: сначала спасающем Вулича, а затем убивающем. Теперь герою начинает казаться все не таким случайным: «Я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины».

Третий эпизод как бы «зеркально воспроизводит опыт Вулича по испытанию судьбы», только теперь главный испытатель – Печорин [12; там же]. Когда все обсуждают, что делать с «обезумевшем убийцей, запершимся в пустой хате с пистолетом и шашкой», он внезапно решает выяснить, существует ли предопределение: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу я вздумал испытать судьбу». Он бросается «в окно головой вниз», и несмотря на то, что казак успел выстрелить и сорвать эполет у Печорина, тому все равно удается схватить преступника за руки. «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом?» — говорит Печорин. Но в том-то и дело, что Печорин не спешит с выводами, особенно в таких «метафизических» вопросах, как именовали тогда коренные философские проблемы бытия. Печорин хорошо знает, «как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка» [12; там же].

Фатализм Печорина можно охарактеризовать как «действенный фатализм» [12; там же]. «Не отрицая наличия сил и закономерностей, во многом определяющих жизнь и поведение человека, Печорин не склонен на этом основании лишать человека свободы воли, как бы уравнивая в правах и первое, и второе» [12; там же]. Герой не может объяснить переопределение с естественнонаучной и социально-исторической точки зрения поэтому он переводит все в сферу «социально-психологической и нравственно-этической жизни людей»: «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?» [12; там же].

В этом вопросе Печорин – «духовно независимая, внутренне суверенная личность, опираясь в своих действиях прежде всего на себя, на свои чувства, разум и волю, а не на божественный «промысел», не на «небесные» предначертания, в которые так верили когда-то «люди премудрые», вновь выступал как эпохальный «герой своего времени», времени пересмотра всех ценностей и авторитетов» [12; там же]. «Отчет в поступках прежде всего перед собой увеличивал не только меру свободы личности, но и ее ответственности — и за свою судьбу, и за судьбы мира» [12; там же]. Сам Печорин причислял себя к тем, кто «во всем — хорошем и дурном — имеет «смелость взять на себя всю тягость ответственности», не перелагая ее ни на других людей, ни на обстоятельства. И это — одно из коренных свойств высокоразвитой человеческой личности» [12; там же]. В конце «Фаталиста» он говорит: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!». Именно благодаря такой точке зрения он «интуитивно шел к верному представлению о реальной диалектике свободы и необходимости, «диалогически» сопрягая в неразрывное целое эти два начала» в решении одного из самых сложных вопросов человечества (Удодов Б. Т.: Роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" Глава пятая. Герой в системе образов романа).

**Выводы по I главе**

 **По итогу первой главы мы выяснили, что изложение и глубокий анализ различных состояний души героя называется *психологизмом* или же *психологическим анализом*. Существуют несколько его различных типов в литературе: суммарно обозначающий, косвенный и прямой**

 ***Суммарно обозначающий* тип психологизма свойственен эпическим произведениям. В нем мы сталкиваемся не только с речью самого героя, но и с речью и мнением повествователя, раскрывающего и комментирующего его поступки, мотивы, высказывания и даже мысли**

 ***Косвенным психологизмом* называют те случаи, когда изображение персонажа складывается только из внешних признаков.** К формам косвенного психологизма относятся различные *детали портрета, пейзажа, интерьера, речи*

 **Прямой психологизм можно охарактеризовать тем, что автор показывает своего героя изнутри, раскрывая то, что тот чувствует, думает и вспоминает в данный момент.** К формам прямого психологизма может быть отнесена *речь героя, прямая или косвенная, а также сны.*

 Также мы выяснили, что существую другие самостоятельные формы психологизма. Например, сны и речь, как *прямая (устная и письменная, так и косвенная речь (внутренний монолог, мысли)*.

 При изучении психологизма в литературе мы столкнулись с таким понятием, как «внутренний человек». Это понятие впервые появилось в 18 веке и с приходом каждого нового литературного метода видоизменялось.

Изучив все изменения, которые претерпело данное понятие, мы смогли прийти к следующему выводу: понятие «внутренний человек» подразумевает совокупность мировоззрения, ощущений, взглядов, переживаний, способствующих раскрытию внутреннего мира. Также данное явление включает в себя наличие самопознания и самоанализа, внутренних монологов. И, следовательно, внутренние конфликты и столкновения понятию «внутреннего человека» тоже характерны.

Изучение «внутреннего человека» какого-либо героя невозможно без рассмотрения его в системе образов произведения. Изучив различные источники, мы выяснили, что система образов романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» «как и вся художественная структура романа, подчинена прежде всего раскрытию центрального персонажа» [12]. Однако следует отметить, что и второстепенные персонажи играют немаловажную роль в произведении.

Мы поняли, как именно каждая глава романа и ее герои нам раскрывают Печорина, и какое каждая из них имеет значение в общей композиции произведения.

**Глава II. Способы и приёмы изображения взаимоотношений «внутреннего героя» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

**2.1. Способы и приёмы изображения «внутреннего человека» Печорина в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

 В романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» наиболее раскрыт «внутренний человек» Печорина. Для его изображения автор пользуется различными приемами.

 Самым важным и ярко выраженным из них является нарушение фабулы. Словом «фабула» называют череду событий в литературном произведении в той последовательности, в которой они происходят в реальности этого сочинения ([«Фабула» — происхождение и значение слова (culture.ru)](https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/fabula/)).

 «Роман состоит из пяти самостоятельных новелл и повестей, но даже чисто композиционно он не воспринимается как собрание разрозненных произведений, объединенных лишь фигурой главного героя» [12; 140]. В «Герое нашего времени» главы с рассказами расположены не в хронологическом порядке: сначала идут рассказы «Бэла» и «Максим Максимыч», затем предисловие и рассказы «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист». Например, повесть «Максим Максимыч» хронологически последняя, но «композиционно она связующее звено между «Бэлой» и всеми последующими повестями» [14; 107]. М. Ю. Лермонтов, нарушая хронологию событий, строит роман так, чтобы читатель смог посмотреть на Печорина с трех точек зрения. В читательском восприятии роман четко разграничивается на две части.

 Сначала предисловие автора «объясняет цель, общий замысел произведения» [14; 107]. Далее нам удается посмотреть на Печорина глазами рассказчика и Максима Максимыча. Это является первой частью, которая «представляет собою, как указывалось, объективное повествование о Печорине» в записках странствующего офицера («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие» к «Журналу Печорина») [12; 143]. Далее нам удается увидеть Печорина изнутри, взглянуть на мир его глазами. Эта часть — «субъективно-исповедальное самораскрытие героя» в его «Журнале» («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист») [12; там же]. В одной первой половине романа «преобладает объективное изображение «физических явлений человеческой природы», в другой — человеческой «духовности». Однако Лермонтов не «механически» разделяет два способа раскрытия героя, он «объединяет субъективный и объективный способы раскрытия героя: каждый из них, преобладая в одной из частей, проникает в другую». В объективно-повествовательной «Бэле» описана «исповедь» Печорина Максиму Максимычу, а в «Княжне Мери», «наряду с развернутой «историей души» героя, присутствует широко разветвленный сюжет, объективно-предметное изображение жизни».

 Благодаря такому делению произведения мы не только можем посмотреть на Печорина с разных точек зрения, но и увидеть его в разной среде. В «Бэле» Печорин находится в обществе «естественных людей» — горцев, а в «Максиме Максимыче» и «Тамани» — в кругу «простых людей». «Причем если Максим Максимыч олицетворяет, по выражению Ап. Григорьева, тип «смирного» простого человека, то контрабандисты из «Тамани» — тип человека «хищного», «разбойничьего» склада» [12; 147]. «Со всеми Печорина многое объединяет по его внутренним человеческим качествам, но еще больше, как выясняется в итоге каждого из этих трех произведений, разъединяет. В результате Печорин всюду оказывается чужим, пришельцем из другого мира, вносящим смятение, раздор и страдания, нарушая везде «естественный», традиционный порядок жизни и ход ее событий».

 Во второй части произведения («Княжна Мери», «Фаталист») Печорин попадает в совершенно другую среду, в близкое ему по социальному статусу и происхождению, привилегированное и цивилизованное дворянское общество. Но Печорину его «возвращение» не приносит ни счастья, ни душевного спокойствия. Напротив, «в этой социальной среде он ощущает себя еще более чужим и неприкаянным, чем где-либо» [12; там же]. Таким образом, нарушение фабулы не только позволяет нам рассмотреть Печорина с разных точек зрения, но и увидеть разницу между героем и другими персонажами повествования, то, насколько по-другому он устроен и несчастен. Все это служит способами раскрытия и изображения «внутреннего человека Печорина»

 Другим немаловажным способом изображения персонажа и его «внутреннего героя» является портрет. «Портретирование у Лермонтова связано с попыткой героя уклониться от взыскивающего взгляда наблюдателя, кто бы он ни был – повествователь, рассказчик или другой персонаж. В то же время, это напряженное желание вглядеться в героя, в суть личности, попытка разгадать его и даже выявить подноготную, как это стремится сделать Печорин в случае, например, с Грушницким» [1; 181]. Обобщает эту идею вглядывания в человека, его суть простой предмет – лорнет, он выполняет разные функции, но все сводятся к раскрытию каких-либо черт персонажа. «Может быть показателем отсутствия вкуса – Грушницкий, сшив мундир, приобретает двойной лорнет и берет его с собой на вечер к фокуснику Апфельбауму; вызова, невнимательности или удивления – княжна Мери как будто бы разглядывает в лорнет незнакомую толстую даму; страстного желания встретиться – Печорин наводит лорнет на балкон Веры» [1; там же]. Сюда так же можно отнести высказывания Печорина о лорнете, когда он говорит о женах властей: «…у них есть лорнеты, они менее обращают внимание на мундир, они привыкли и на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум». Таким образом, лорнет – это предмет позволяющий увидеть суть человек, это «оптика души», «позволяющая сквозь наносное, внешнее, социально детерминированное разглядеть истинную сущность человека» [1; там же].

 Еще одним способом изображения «внутреннего героя» Печорина является у Лермонтова одна очень простая, но незаметная деталь, позволяющая понять истинные потребности или чувства героя – это руки. Героя часто берут друг друга за руки, пожимают их. Относительно Печорина важна рука в отношениях с женщинами: «Печорин берет руку Бэлы и уговаривает, «чтоб она его поцеловала»; соблазняя, протянул ей руку на прощанье; перед смертью Бэла «целовала его руку, не выпускала ее из своих». Рука княжны Мери, «опираясь на мою, дрожала», «электрическая искра пробежала из моей руки в ее руку»; на балу Печорин раза два пожал руку княжны и т.д. В случае с Грушницким – этикетом мотивирован следующий жест: Грушницкий крепко жмет руку Печорину в знак благодарности за Мери и т.д.» [1; 184].

**2.2. Способы и приёмы изображения «внутреннего героя» других персонажей романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

 В романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтов изображает «внутреннего человека» не только Печорина, но и других героев.

 Как мы сказали ранее: чем примитивнее характер персонажа, тем проще угадать по внешним признакам его переживания и побуждения, тем однозначнее они, но чем сложнее характер, тем более многогранны и красочны его переживания, тем проблематичнее его понять. «Напряженной динамике внешних состояний главных героев романа соответствует еще большая изменчивость и неоднородность состояний внутренних» [12; 79]. «В этом плане представляет интерес эпизод встречи Печорина с Верой после их долгой разлуки. «Жорж, пристально устремив глаза на Веру Дмитриевну, старался, но тщетно, угадать ее тайные мысли; он видел ясно, что она не в своей тарелке, озабочена, взволнована. Ее глаза то тускнели, то блистали, губы то улыбались, то сжимались; щеки краснели и бледнели попеременно: но какая причина этому беспокойству?» И далее дается целая вереница возможных причин, внутренних мотивов этой внешней неуравновешенности: «Может быть, домашняя сцена, до него случившаяся, потому что князь явно был не в духе, может быть, радость и смущение воскресающей или только вновь пробуждающейся любви к нему, может быть, неприятное чувство при встрече с человеком, который знал некоторые тайны ее жизни и сердца, который имел право и, может быть, готов был ее упрекнуть...» [12; 83].

 Многие литерaтуроведы в своих стaтьях говорят о сознaнии Печоринa, которое все подвергает беспощадному анaлизу. «Однако Печоринская рефлексия пусть и доминирует в романе, но не является единственной» [20]. Другие герои также анализируют и «разбирают на части» свои чувства, поступки. «В этом смысле Максим Максимыч – также рефлексирующий герой. Правда, эта рефлексия направлена не столько на себя, на «свой» мир, сколько на другого» [20]. Объектом анализа его сознания становиться прошлое, «уже пережитое, отложившееся в душе как яркое жизненное впечатление». «Настоящее же проживается без опустошающего самоанализа; поступки Максима Максимыча естественны; в своей поведенческой деятельности штабс-капитан ориентирован на норму, образец, ритуал» [20]. Именно поэтому он не просчитывает последствия своих действий и от других людей он ждет «иных, отклоняющихся от ритуала вариантов поведения» [20]. Любые отклонения от сложившегося для него стереотипа, вызывающие неожиданный поворот ситуации, опустошают его. Например, его встреча с Печориным на Владикавказской станции. «Особенностью мироощущения Максима Максимыча является «приятие действительности» такой, какая она есть (это касается и иной, горской, культуры), и, лишь вспоминая прошлое, Максим Максимыч начинает задавать вопросы и искать на них ответы» [20].

 В раскрытии «внутреннего человека» любого героя важен его портрет. «Портретирование у Лермонтова связано с попыткой героя уклониться от взыскивающего взгляда наблюдателя, кто бы он ни был – повествователь, рассказчик или другой персонаж» [1; 181]. Принцип уклoнения прoслеживается в пoведении почти всех героев Лермонтовa. В «Герое нашего времени» все персонажи «сжимают» себя, «каждый из них имеет свою недоверчивость, свою гордость, свое самолюбие» [1; там же]. Это можно проследить в их позах и жестах, они стремятся закрыться, спрятаться от людей, насторожены и готовы к защите. «Не случайно ряд встреч происходит у Лермонтова, если так можно выразиться, лицом к спине. Сначала может быть услышан голос, а потом герой оборачивается – именно так произошла встреча Печорина с Грушницким» [1; 182]. Жесты: «отвернулся», «обернулся» часто встречаются в произведении. «Особенно интересен эпизод в «Фаталисте», когда Вулич держит пари, а Печорин пристально смотрит ему в глаза и говорит: «Вы нынче умрете». Вулич вдруг быстро обернулся к Печорину. Поворот, оборот – здесь способ не только динамизировать ситуацию, но и лишний раз подчеркнуть автономность, определенную закрытость героя» [1; 182]. Нередко это становиться способом дать психологическую характеристику и показать, через подобные действия желание героя скрыть свои чувства, отношение: «Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся», слуга Печорина «поправил галстук и отвернулся».

 В романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» герои часто используют жесты уклонения, скрывающие их намерения, чувства. Подобные непрямые жесты имеют маскирующий характер. «Практически все герои стремятся в силу разных побуждений, но прежде всего в силу тщательно или не очень тщательно скрываемого самолюбия, не показывать в той или иной ситуации свои истинные чувства. Это маскировка, имеющая либо психологический характер, либо связанная со сформированными в обществе нормами поведения» [1; 182]. Например, расстроенный Максим Максимыч старается «принять равнодушный вид». «Взгляд княжны Мери «выражал досаду, стараясь выразить равнодушие» и т.д. Если вначале это уклонение более или менее осознано, т.е. подчиняется принятым социальным нормам и предубеждениям, то потом перерастает в открытое игровое поведение» [1; 182].

 Так же в портретах героев имеет большое значение их имидж. Он включает в себя и «их манеру вести себя, и личностные установки, связанные, в свою очередь, с культивируемыми нормами» [1; 182]. «С этой точки зрения, тяготением к созданию определенного образа себя и определенного представления о себе в глазах окружающих отличаются не только Грушницкий и Печорин, но и доктор Вернер с его мефистофелевской темой, и отчасти княжна Мери с ее воспитанием. При этом имидж формируется прежде всего с помощью костюма, и – костюма, прошедшего через горнило вкуса. Концепция вкуса становится важнейшей при оценке женщины. Если в Бэле еще очень важна мысль о красоте, то ундина и княжна Мери описываются в понятиях вкуса и породы» [1; 182]. Имеет также значение и внешний вид героев. Лермонтов нередко начинает описание с описания одежды: «Грушницкий – юнкер. Он только год в службе, носит, по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель», «…две дамы: одна пожилая, другая молоденькая, стройная. Их лиц за шляпками я не разглядел, но они одеты были по строгим правилам лучшего вкуса: ничего лишнего! На второй было закрытое платье gris de perles; легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки стягивали у щиколотки ее сухощавую ножку так мило, что даже непосвященный в таинства красоты непременно бы ахнул хотя от удивления». Таким способом автор как бы ищет «костюмное выражение сути личности» [1; там же]. «Выдвижение идеи вкуса на авансцену портрета усиливает социально-регулирующее начало, показывает человека в рамках социально-определенных норм» [1; там же]. Однако вкус – это не просто пустое следование моде, это показатель ума. «Вкус – это облагороженная личностью мода» [1; 183]. «Отсюда грань между франтами, к которым Печорин относится иронически, даже презрительно, и самим героем. И те, и тот придают особое значение одежде, манерам, но их отличает вкус, которого в герое бездна, а во франтах – нет: они слишком овнешнены» [1; 183]

 Как мы отмечали ранее, предметным образом, который символически передает идею попытки разглядеть суть человека, вглядывания в человека, становится лорнет. Он может быть показателем отсутствия вкуса – «Грушницкий, сшив мундир, приобретает двойной лорнет и берет его с собой на вечер к фокуснику Апфельбауму» [1; 181]. Или же признаком вызова, невнимательности или удивления – «княжна Мери как будто бы разглядывает в лорнет незнакомую толстую даму».

 «Есть и еще одна портретная особенность, которая позволяет понять истинные потребности человеческой личности. Она невольно выдает, чего в этом жестоком мире хочет – не герой! – автор: это желание человеческого тепла, участия, сочувствия». Такой деталью становятся руки. Герои постоянно берут друг друга за руки, пожимают руки.

Особенно выразительно прослеживается значимость рук в отношениях с женщинами: «перед смертью Бэла «целовала его (Печорина) руку, не выпускала ее из своих». Рука княжны Мери, «опираясь на мою, дрожала». В качестве другого примера можно привести поведение Грушинского: он крепко жмет руку Печорину в знак благодарности за «спасение» Мери. «Другие случаи менее определенны: молодой офицер берет Печорина под руку, когда хочет услышать откровенное мнение; расстроенный, выказывает упрек, беря его за руку» [1; 184]. Еще одна особенность портрета героев романа «Герой нашего времен», помогающая их лучше понять — это противоречия, контрасты в их характеристике. «В Максиме Максимыче, например, контрастируют твердая походка, бодрый вид и – преждевременно поседевшие усы». Контрастность также проявляется в его костюме: русский офицерский сюртук и черкесская мохнатая шапка. Более того, если обратить внимание на жесты Максима Максимыча, можно понять, что добродушный и простой с виду штабс-капитан отнюдь не лишен самолюбия. Например, он сперва «несколько свысока отнесся он к новому знакомцу – странствующему офицеру, достаточно непочтительно пустив «огромный клуб дыма», не желая вступать в разговор» [1; там же]. «Лукавая улыбка Максима Максимыча, неоднократно отмечаемая Лермонтовым, также должна показать определенное превосходство героя над собеседником» [1; 182]. Также контрастность есть и в характере, поведении Бэлы. «Смелость ее, почти непонятная, на свадьбе старшей сестры и – робость после кражи, когда она учится смотреть на Печорина прямо: от взгляда искоса к взгляду «пристально в лицо» [1; 184]. «Двойственность уклонения и вглядывания приводит, таким образом, к созданию непростых, драматически ориентированных, в чем-то сближенных между собой героев. И в этом портретное своеобразие романа М.Ю. Лермонтова» [1; 184].

**2.3. Способы и приёмы изображения взаимодействия между собой «внутреннего человека» Печорина и других персонажей романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

 Как было отмечено ранее, очень большое значение имеет то, что у Лермонтова портретирование тесно связано с попыткой героев спрятаться, скрыть свои настоящие мысли и чувства. Во многом взаимодействие «внутренних людей» героев построено на скрытии всего, что происходит в душе. Это проявляется как в их действиях, так и в словах. В романе «Герой нашего времени» часто встречаются такие глаголы, как «отвернулся», «обернулся». Лермонтовские герои, таким образом, показывают свою закрытость, автономность. Также подобные жесты нередко становятся способом скрыть друг от друга свои истинные чувства: «Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся», слуга Печорина «поправил галстук и отвернулся». Герои романа «Герой нашего времени» также «прячутся» и за своими словами. Они используют слова как маски, скрывают истинное значение слов. Все герои вовлечены в «большую игру», непрерывные словесный поединок [20]. «Слово маскирует, становится ширмой, скрывающей истинные намерения, мысли участников поединка» [20]. Очень интересную деталь заметила И. С. Юхнова: Грушницкий мимoхoдoм, возможно, даже случайно, но очень точно формулирует всю суть этой «большой игры»: «…на все есть манера; многое не говорится, а отгадывается…». Таким образом, любое высказывание строиться так, чтобы его смысл был завуалирован, спрятан, а «собеседник, следующий данной «манере», изначально настроен на то, чтобы «вычитать» в реплике скрытое» [20]. «Поэтому все герои играют словами, манипулируют ими так же, как и человеком» [20]. В целом, слова в романе «Герой нашего времени» имеют очень большое значение. По большей части именно через них происходит не только раскрытие «внутреннего людей», но их взаимодействие между собой. Герои не только скрывают, но и раскрывают свои чувства и отношение.

 «Игра словом – особенность, прежде всего, цивилизованного сознания. Поэтому «словесные игры» сосредоточены в основном в «Княжне Мери». Разговоры, беседы, пикировки героев зачастую превращаются в словесные упражнения, в соревнования в остроумии. Герои ценят удачную остроту, так как умение рождать их – признак ума, светскости в том обществе, где они вращаются. «Злой язык» становится скорее достоинством, чем недостатком» [20]. Поэтому светский разговор частo стрoится на злoсловии. Герои насыщают свою речь своеобразными «эпиграммами», особым способе вести беседу, типе высказывания.

 Злoй язык одноврeменно как привлекаeт гeроев, так и страшит. Например, княжну Мери oбщение с Печориным и зaнимает, и пугaет. К примеру, такой спектр эмоций возникает у нее в сцене исповеди. «В разговоре она вдруг почувствовала печоринское пренебрежение человеком, увидела, как постепенно меняется сама природа смеха, как зло овладевает его сознанием, эмоциями, как герой переходит грань, за которой перестает существовать мир действительный, а царит атмосфера недоброжелательства» [20]. Погрузившись в «стихию зла», герой больше не может себя контролировать, противостоять. «Именно это пугает княжну, потому и сам смех для неё равносилен «убийству», так как в слове происходит глумление над человеком и человеческой природой; другой перестает существовать как личность, как носитель своего мира и комплекса чувств – сама действительность и человек в интерпретации Печорина приобретают не свойственные им очертания» [20].

 Но не всегда в данном произведении остроты героев становятся злой насмешкой. Часто они остаются просто изящной игрой слов, но сам «поединок в остроумии» все-таки оказывается знаковым. К примеру, во время диалога княжны Мери с Печориным по поводу музыки, хотя герои и острят, они все же делают это без зла или ненависти:

«– но вы, может быть, не любите музыки?..

– Напротив… после обеда особенно.

 – вы любите музыку в гастрономическом отношении…

 – я люблю музыку в медицинском отношении»

Княжне досадно оттого, что Печорин не проявлял внимания и особого интереса к ее пению, поэтому они хочет задеть его в ответ. Однако он «подхватывает игру». «Ей неприятно пренебрежение Печорина, она хочет «победить» его хотя бы словесно, однако победа и в словесном поединке принадлежит не ей. Игра смыслами слова – свойство салонной беседы в принципе, здесь же, как уже сказано, острота преследует и другие цели: кольнуть, разозлить, вызвать досаду, нарушить ожидания. Княжна хочет услышать традиционную похвалу, но не получает желаемого» [20].

 Слово в романе используется как оружие, с помощью которого ведется «большая игра» и «поединки», «войны». Так, ложный слух может победить человека, о котором он был распущен. «В нем звучит приговор света», противостоять которому невозможно, так как это мнение общества. И противостоять коллективному мнению невозможно [20]. Например, именно таким образом разделались с Вернером его коллеги.

 «Как уже было замечено, словесные игры характерны прежде всего для светского общения. Однако герои – носители естественного, народно-патриархального сознания или близкого, соприродного ему – иногда дают не прямой ответ, а используют «чужое» слово для того, чтобы высказать свою точку зрения» [20]. Их речь богата песнями, пословицами и поговорками, с помощью которых они часто и дают ответ. Через них «естественные люди выражают свои чувства. Казбич отвечает Азамату песней, Бэла поет Печорину «нечто вроде куплета. «Содержание песни – аллегория, но с очень прозрачным смыслом, не предполагающим иных толкований, не создающим неопределенности, туманности в понимании» [20]. В отличии от представителей светского общества, «естественные люди» через такое общение не скрывают, а наоборот стараются раскрыть свои истинные чувства и отношение.

 Жесты, мимика, тембр голоса, внешний облик – все это также играет важную роль во взаимодействии «внутренних людей» героев. Часто именно благодаря им можно заметить несоответствие внешнего поведения с внутренним, настоящим состоянием героя. «Они как бы опровергают их слова, выдают неестественность, нарочитость поведения. Изображая человека в момент эмоционального кризиса, душевного потрясения, Лермонтов часто показывает борьбу разнородных начал, сталкивает противоположные, взаимоисключающие внешние проявления, что помогает ему выявить психологический надлом, обозначить истинное, тщательно скрываемое чувство. Так, после встречи с Печориным во Владикавказе Максим Максимыч «отвернулся, чтоб скрыть свое волнение, и пошел ходить по двору около своей повозки, показывая, будто осматривает колеса, тогда как глаза его поминутно наполнялись слезами» [20].

Важную роль у Лермонтова играет «голосовая» деталь. Так, Иван Игнатьевич, секундант Грушницкого, повторяет распоряжение драгунского капитана «пискливым голосом». Его реплика не несет в себе никакого нового смысла, не важна в плане сюжета. Но именно она, ее тембр и тональность выдают нам настоящее состояние, внутреннее напряжение союзников Грушницкого.

 Однако помимо слов, голоса и мимики «внутренние люди» героев романа «Герой нашего времени» взаимодействуют и через жесты. «Способом вскрытия истинной сущности личности, обнаружения истинных ее чувств становится у Лермонтова физиология» [1; 181]. Доктор Вернер использует свою ладoнь, как свoеобразный детектoр лжи, прикладывая ее к сердцу в мoмент сoобщения нoвости o блoндинке с чернoй рoдинкой на лице: «Мое сердце, – признается Печорин, – точно билось сильнее обыкновенного». Лермонтов делает физиологию способом «выявления скрытых пластов личности» и передачи героями друг другу их [1; 181]. Ярким примером значения физиологии в данном контексте является постоянное обращение к рукам. Эта портретная особенность выдает то, чего же на самом деле хотят не только герои романа, но и любой человек: тепла, доверия, участия и сочувствия. Герoи постoянно берут друг друга за руки, пoжимают их, oпираются на руки дрyг друга. «Значима рука в отношениях с женщинами: Печорин берет руку Бэлы и уговаривает, «чтоб она его поцеловала»; соблазняя, протянул ей руку на прощанье; перед смертью Бэла «целовала его руку, не выпускала ее из своих». Рука княжны Мери, «опираясь на мою, дрожала», «электрическая искра пробежала из моей руки в ее руку»; на балу Печорин раза два пожал руку княжны и т.д. В случае с Грушницким – этикетом мотивирован следующий жест: Грушницкий крепко жмет руку Печорину в знак благодарности за Мери и т.д. Другие случаи менее определенны: молодой офицер берет Печорина под руку, когда хочет услышать откровенное мнение; расстроенный, выказывает упрек, беря его за руку» [1; 181]. Такое частое обращение к рукам несет в себе идею нормальных человеческих потребностей, тепла. Эта деталь снимает с героев, ведущих словесную игру, маски. Она раскрывает, чего на самом деле хочет их душа.

**Выводы по II главе**

 Во второй главе мы работали с понятием «внутренний человек» и его проявлениями на примере романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

 Мы рассмотрели образ «внутреннего человека» Печорина и способы его изображения, раскрытия. Немаловажным из них является нарушение хронологии повествования событий: по мере продвижения по сюжету главный герой раскрывается нам разных сторон. Сначала мы видим Печорина глазами рассказчика, странствующего офицера, затем Максима Максимыча и наконец рассказ введется от лица самого персонажа. Все это помогает нам понять, каким на самом деле является «герой нашего времени» и сравнить действительность с тем, каким его видят окружающие. Также благодаря фабуле мы можем увидеть, что Печорин везде чужой, он – потерянная душа.

 Еще одним способом изображения «внутреннего человека» Печорина является его противоречивость, поведение. Они показывают, что внутри героя постоянно идет борьба между горячим человеческим нутром и надежной безопасной холодной корой. Они показывают, что портретирование у Лермонтова связанно с попыткой героев скрыть свои чувства и отношение, намерения.

 Также и портретная характеристика способствует изображения «внутреннего человека» Печорина. Жесты рук показывают потребность в человеческом тепле, лорнет раскрывает желания рассмотреть людей, увидеть их или становиться вспомогательной деталью для оценки или понимания других: «…у них есть лорнеты, они менее обращают внимание на мундир, они привыкли и на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум».

Но не только у Печорина есть «внутренний человек». В других героях он тоже присутствует. Например, в Максиме Максимыче, Вернере, Вере, Мэри, Беле, даже в, казалось бы, примитивном и поверхностном Грушинском.

К способам изображения их «внутренних людей» относится рефлексия, особенно у Максима Максимыча, противоречивость в характере и внешнем виде. Как и у Печорина к ним относится своеобразная «оптика души», лорнет, а также руки и имидж, внешний вид героев. И самое последнее, но не по значению - попытка спрятаться и замкнуться, скрыть. Герои часто поворачиваются, оборачиваются, отворачиваются. Не только Печорин выбирает безопасный для себя путь скрытия настоящий чувств и закрытия тепла сердца в холодную, неопределенную «кору».

На принципе сокрытия завязано не только изображение «внутренних людей» художественных образов романа, но взаимодействие между ними. Главной маской героев становится слово, именно его они используют для того, чтобы скрыть свои настоящие эмоции и отношение. Такое поведение персонажей превращает их общение в «большую игру» словами.

Все герои ведут «большую словесную игру», но наиболее она характерна для персонажей светского общества. Его представители часто говорят «эпиграммами», прячут за ними свои истинные чувства. Они высоко ценят остроумие и умение ловко обращаться со словами.

Однако с помощью слов герои не только скрывают, но и раскрывают свои чувства. Простые, «естественные люди» часто общаются песнями и, наоборот, стараются раскрыть свои истинные эмоции, отношение.

Жесты и мимика персонажей также являются не только способами изображения, но и взаимодействия между героями. Например, уже упомянутые нами руки, становятся выражение доверия, тепла или благодарности. Также жесты и мимика героев часто выдают их внутренне состояние. Несоответствие внешнего вида, тембра голоса и мимики с тем, что говорит герой помогает понять, что на самом деле происходит в их голове, что они чувствуют.

**Заключение**

В данном реферативном исследовании мы поставили перед собой цель определить, какими способами и приемами пользуется автор, раскрывая образ Печорина через систему взаимосвязей его «внутреннего человека» с другими персонажами романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Мы сформулировали следующие задачи реферативной работы:

1. Изучить разные точки зрения исследователей, определяющих суть понятия «внутренний герой» литературного персонажа.

Изучив различные источники, мы смогли сформулировать следующее определение: понятие «внутренний человек» подразумевает целостную совокупность мировоззрения, ощущений, мыслей, эмоций, изображения внутренних конфликтов героя, способствующих раскрытию его внутреннего мира, натуры. Также данное явление включает в себя наличие самопознания и самоанализа, внутренних монологов.

2. Исследовать, какими способами и приёмами пользуется автор романа, изображая «внутреннего человека» Печорина.

Мы заметили, что, прежде всего, автор изображает «внутреннего человека» Печорина, акцентируя внимание читателей на его изменчивости и противоречивости.

Также важную роль в изображении «внутреннего человека» Печорина играет структура сюжета и композиция произведения. Сначала мы смотрим на героя глазами рассказчика и Максима Максимыча, видим его со стороны, а потом же повествование ведётся от лица самого Печорина, и мы наблюдаем ситуации изнутри. Также мы видим героя как среди «естественных людей», так и в светском обществе. Благодаря такому построению произведения, мы не только можем посмотреть на героя через призму разных точек зрения, но и увидеть его в разной социальной среде. Печорин всюду оказывается чужим, всегда несет раздор и страдания.

Разглядеть суть живого человека, жаждущего тепла внутри Печорина, помогают жесты (чаще через изображение рук). С помощью рук герой выражает доверие, симпатию, благодарность. В изображении «внутреннего человека» также важно портретирование. Оно у Лермонтова связано с попыткой героя уклониться от взгляда наблюдателя и не раскрыть свои чувства, отношение к кому или чему-либо. В случае Печорина оно также связано с желанием разглядеть суть другого человека, не случайна использованная автором деталь, характеризующая и дополняющая отстранённую позицию Печорина – простой предмет – лорнет. Он становится своеобразной «оптикой души», способом проявления интереса к другим людям.

3. Изучить вопрос о наличии или отсутствии «внутреннего человека» других персонажей романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

«Внутренние люди» также есть в Максиме Максимыче, Вернере, Вере, Мэри, Беле, даже в, казалось бы, примитивном и поверхностном Грушинском.

К способам изображения их «внутренних людей» относится рефлексия, особенно у Максима Максимыча, противоречивость в характере и внешнем виде. Как и у Печорина к ним относится своеобразная «оптика души», лорнет, а также руки и имидж, внешний вид героев.

И самое последнее, но не по значению, – попытка спрятаться и замкнуться, скрыть свою сущность. Герои часто поворачиваются, оборачиваются, отворачиваются. Не только Печорин выбирает безопасный для себя путь сокрытия настоящих чувств и сокрытия тепла сердца в холодную, неопределенную «кору».

4. Изучить и определить способы и приёмы изображения взаимодействия «внутреннего человека» Печорина с другими персонажами романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

На принципе скрытия завязано не только изображение «внутренних людей», но взаимодействие между ними. Главной маской героев становиться слово, именно его они используют для того, чтобы скрыть свои настоящие эмоции и отношение. Такое поведение персонажей превращает их общение в «большую игру» словами. Все герои ведут «большую словесную игру», но наиболее она характерна для светского общества. Его представители часто говорят «эпиграммами», прячут за ними свои истинные чувства. Однако с помощью слов герои не только скрывают, но и раскрывают свои чувства. Простые, «естественные люди» часто общаются песнями и наоборот стараются раскрыть свои истинные эмоции, отношение.

Жесты и мимика персонажей также являются не только способами изображения, но и взаимодействия между героями. Например, уже упомянутые нами руки, становятся выражение доверия, тепла или благодарности. Также жесты и мимика героев часто выдают их внутренне состояние. Несоответствие внешнего вида, тембра голоса и мимики с тем, что говорит герой помогает понять, что на самом деле происходит в их голове, что они чувствуют.

Исходя из заявленной темы и цели, мы сформулировали ключевой исследовательский вопрос: каковы способы и приёмы изображения взаимоотношений «внутреннего героя» Печорина с другими персонажами произведения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать вывод о том, что самым главным является способ взаимодействия «внутренних людей» персонажей является речь. Также к ним можно отнести мимику и жесты.

**Список использованной литературы:**

1. Башкеева, В.В., Жорникова, М.Н. Разгадать человека: особенности портретирования в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» [Электронный ресурс] /В.В. Башкеева, М.Н. Жорникова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razgadat-cheloveka-osobennosti-portretirovaniya-v-romane-m-yu-lermontova-geroy-nashego-vremeni>
2. Большой словарь иностранных слов [Текст] / Сост. А. Ю. Москвин. - М.: ЗАО Цетрополиграф, 2006.
3. Есин, А.Б. Художественный психологизм как теоретическая проблема [Текст] / А.Б. Есин // Вестник Московского университета, 1982. Серия 9. Филология. – №1. – С. 17-24.
4. Золотухина, О.Б. Психологизм в литературе. [Электронный ресурс] / О.Б.Золотухина. – Режим доступа: <http://ebooks.grsu.by/psihologism_lit/5-poetika-psikhologizma-osobennosti-psikhologicheskogo-pisma-v-proze-khkh-veka.htm>
5. Кормилов, С.И. «Внутренний человек» в литературе [Текст] / С.И. Кормилов // Вопросы литературы – 2000. – №4. – C. 349-364
6. Лермонтовская энциклопедия [Текст] / М.: Советская энциклопедия, 1981 г.
7. Максимов, Д.Е. Поэзия Лермонтова [Текст] / Д. Е. Максимов; [отв. ред. Г. М. Фридлендер]. - М.; Л.: Наука, 1964. – 266 с.
8. Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова [Текст] / [Отв. ред. С. А. Андреев-Кривич]. — М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. – 383 с.
9. Психологический словарь. [Текст] / 2-е изд. перераб.и доп. - М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 438 с.
10. Ренов, Д.И. Проблема «внутреннего человека» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» [Электронный ресурс] /Д.И. Ренов. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/problema-vnutrennego-cheloveka-v-romane-myu-lermontova-geroi-nashego-vremeni>
11. Толковый словарь русского языка [Текст] / [Под ред. Д.Н. Ушакова]. – М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац.слов., 1935 – 1940. (4 т.)
12. Удодов Б. Т.: Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Гл.5. Герой в системе образов романа [Текст]: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1989. – 191 с.
13. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Интернет-версия издания: / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд;

Председатель научно-редакционного совета В.С. Степин. – М.: Мысль, 2000–2001. 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. [Электронный ресурс] /Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about>

1. Халикова, М. Х. Печорин – вечный герой нашего времени [Текст] / М. Х. Халикова. // Молодой ученый. – 2016. – № 3. – С. 1104 – 1105.
2. Чернышевский, Н. Г. Детство и Отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. [Текст] СПб. 1856.
3. Чернышевский, Н.Г. Полн. собр. соч. [Текст] – М., 1947. – Т. 3. – С. 425.
4. Эйхенбаум, Б. М. Статьи о Лермонтове. [Текст] – М., 1961. – 373 с.
5. Социология: Энциклопедия. [Текст]/ Сост: А.А.Грицанов, В.Л.Абушенко, Г.М.Евелькин, Г.Н.Соколова, О.В.Терещенко. / Мн.: Книжный Дом. – 2003. – 1312 с.
6. Эткинд, Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII—XIX вв. [Текст] / М.: Языки русской культуры. 1998. – 446 с.
7. Юхнова, И.С. Проблема общения и поэтика диалога в прозе М.Ю. Лермонтова [Электронный ресурс] / И.С. Юхнова. – Режим доступа: <http://www.unn.ru/site/images/docs/monography/2009/uhnova.pdf>