

## ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

---

---

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ХРОНОТОП ПОЭМЫ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЖЮЛИО»

*Анищенко Валентина Владимировна, магистрант, Астраханский государственный университет, 416056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а; преподаватель русского языка и литературы, Астраханский социально-педагогический колледж, 414040, Россия, г. Астрахань, ул. Коммунистическая, 48, e-mail: anisichenko\_v@mail.ru.*

Являясь уникальными феноменами человеческого существования, категории пространства и времени заслуживают особого осмысления как способа организации эстетической действительности произведения. В данной статье рассматривается хронотоп поэмы М.Ю. Лермонтова «Джюлио», написанной в 1830 году. В произведении репрезентируется множество символических топосов и темпоральных концептов, имеющих неоднозначное выражение. Амбивалентность символики актуализирует характерный для творчества М.Ю. Лермонтова приём диссонанса, состоящий как в намеренном, так и неосознанном использовании несоответствий и противоречий в художественной структуре текстов.

**Ключевые слова:** хронотоп, диссонанс, романтизм, художественное пространство и время

### ART CHRONOTOP OF THE POEM «JULIO» BY M.YU. LERMONTOV

*Anishchenko Valentina V., undergraduate student, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishchev St.; teacher of Russian language and literature, Astrakhan Social and Pedagogical College, 414040, Russia, Astrakhan, 48 Kommunisticheskaja st., e-mail: anisichenko\_v@mail.ru.*

Being unique phenomenons of human existence, the categories of space and time deserve a special interpretation as a way to organize aesthetic reality of a literary work. The chronotop of the poem “Julio” which was written by M.Yu. Lermontov in 1830 is being examined in this article. Many symbolic toposes and temporal concepts which have ambiguous manifestation are represented in the literary work. Ambivalence of symbols actualizes a method of dissonance which is typical for creativity by Lermontov and contains both intentional and unconscious using of inconsistencies and contradiction in literary structure of the text.

**Key words:** chronotop, dissonance, romanticism, art space and time

Организация пространственных и временных особенностей в художественном тексте позволяет судить о специфике индивидуальной картины мира автора. В поэме М.Ю. Лермонтова символика пространственных и темпоральных образов неоднозначна. Произведение имеет подзаголовок «повесть» и представляет собой записки героя, прочитанные путешественником, случайно встретившимся с ним на золотых рудниках Швеции, что указывает на достоверность описываемых событий. Действие построено как рассказ героя о своей жизни, её осмысление. Время воспринимается здесь в контексте воспоминаний Джюлио, его обращения к собственному чувственному опыту. Темы невозвратимости потерянного, скорби по ушедшему, придают поэме элегическое звучание и соответствуют романтической концепции героя. Примечательно, что большая часть воспоминаний Джюлио связана с тёмным временем суток – вечером, ночью.

Поэма начинается с описания туманного осеннего вечера на золотых рудниках Швеции: «*Осенний день тихонько угасал / На высоте гранитных шведских скал / Ту-*

ман облек поверхности озер» [7, с. 260]. Известно, что пейзаж является отражением духовной жизни: душевной тоски героя либо идеального существования, составляющего предмет его мечтаний. Кроме того, романтики воспринимают природу как нечто непокорное, первозданное и вечно меняющееся. Так, «романтические поэты воспевали скалы, видя в них природную стихию, подобную океану или пустыне» [6, с. 596]. Описание пейзажей северного края создаёт впечатление покоя и рационального осмысления действительности (в противоположность южной Италии, где проходит юность героя).

Особую семантику имеют образы, имеющие отнесённость к вечности: гранит («на высоте *гранитных* шведских скал» [7, с. 260]; «между столпов *гранитных* и аркад» [7, с. 260]) является символом памяти и вечности, лампы, освещающие рудник («Блестит огонь трепещущих *ламп*» [7, с. 260]), как воплощение вечного света. На руднике, где добывают золото, «*вечный стук* тревожит тишину» [7, с. 260], и повествователь называет это место могилой: «О! не завидуйте судьбе такой / Печальна жизнь *в могиле золотой*» [7, с. 260]. Символика золота неоднозначна: наряду с воплощением достатка и материального благополучия оно несет смерть. Топос рудника, таким образом, имеет амбивалентное значение: с одной стороны, отражена вечно популярная общественная реальность – добыча золота, с другой – в романтическом ключе: действия рудокопов соотносятся с постижением тайн жизни и природы. Примечательно с данной точки зрения, что Джюлио не конкретизирует цель пребывания в этих местах, оставляя тайной: «Не для корысти я в стране чужой» [7, с. 261]. По всей вероятности, здесь реализуется распространённый в романтизме мотив бегства к природе как способ ухода от действительности.

Символика осени («Осенний день тихонько угасал» [7, с. 260]), которая традиционно понимается как «период <...> угасания природы» [9, с. 568], и вечера как конца дня, актуализирует мотив увядания, завершения жизненного цикла. По мнению Е.Е. Завьяловой, «сопоставление осени года с закатом человеческой жизни – один из самых распространённых приёмов в искусстве» [5, с. 237]. Темпоральные концепты, выражающие идею завершения, подчёркивают, что будущее уже не так важно для героя, и он обращается к прошлому с целью осмысления жизни: «*Я жил, я жил и много испытал; / Не для корысти я в стране чужой: / Могилы тьма сходна с моей душой, / В которой страсти, лета и мечты / Изрыли бездну вечной пустоты...*» [7, с. 261].

Важная часть повествования Джюлио – воспоминание о любви к юной Лоре. Место действия – Италия, недалеко от Неаполя: «Вблизи Неаполя мой пышный дом / Белеет на берегу морском, / И вокруг него весёлые сады; / Мосты, фонтаны, бюсты и пруды» [7, с. 262]. Топос дома, метонимически связанный с ним тоpos сада, а также упоминание морской стихии формируют мифопоэтическое пространство.

Дом – универсальная модель жилого места, древнейший архетип, объединяющий в сознании представление о защищённости, устойчивости, ограждённости от внешнего мира. Примечательно, что дом Джюлио окружён садами («И вокруг него весёлые сады» [7, с. 262]) – данное обстоятельство усиливает семантику жилища как ограждённого пространства, создаёт впечатление уединённости и покоя. Так, по мнению О.В. Беловой, «круг – один из наиболее значимых мифопоэтических символов, отражающий представления <...> об основных формах структурирования пространства (деление на "своё" и "чужое", где круг выступает как граница замкнутого, охраняемого пространства)» [9, с. 11]. Личное пространство Джюлио (дом, окружённый садами) представлено на фоне «бесконечного» пространства мира. «Сад в традиционной культуре и фольклоре – образ рая, <...> символ безмятежного девичества» [10, с. 530]. Образы весёлых садов, морского берега, прудов, лимонной рощи придают теме любви юных героев идиллическое звучание и воплощают существующий в эстетике романтизма тезис о слиянии человека и природы.

Для воспоминаний героя о любви к Лоре характерны избирательность, связь с пространственными образами и принцип антитезы: дом белеет на морском берегу, сады названы весёлыми, герой затрудняется перечислить все пространственные объ-

екты около дома («Мосты, фонтаны, бюсты и пруды / Я не могу на память перечесть» [7, с. 262]), однако беседка – место прежних встреч с возлюбленной – темна, уединённая и вызывает у героя чувство страха.

Джюлио противопоставляет северную природу Швеции тёплой Италии: «Спокойны вы! На *ваши унылый край* / Навек я променял *сею южный рай*» [7, с. 262], однако места, которые прежде ассоциировались в сознании героя с безмятежной жизнью и любовью, теперь вызывают чувство страха, и соотносятся со смертью: «Ах! Здесь любовь моя погребена; / Здесь *крест, нагнутый временем*, торчит / Над холмиком, где Лоры труп сокрыт» [7, с. 262].

Вместе с данной темой в повествование входит мотив ночи, который в контексте светлого чувства героев выражает идею мирного уединения возлюбленных; ночь своей темнотой укрывает их от внешнего мира: «При верной *помощи теней ночных*, / Бывало, мы, укрывшись от родных, / *Туманною озарены луной* / Спешили с ней туда рука с рукой» [7, с. 262]. Часто упоминаемый в романтической поэзии XIX века образ луны символизирует мечтательность и непостоянство, на что указывает также эпитет «туманною». Действительно, вскоре Джюлио оставляет возлюбленную и отправляется в путешествие. На месте прежних свиданий с Лорой – теперь её могильный холм. Символика луны находится в непосредственной связи с ночью, побуждающей романтического героя к размышлению о прошлом: «Хотя щадит луны любезной свет / Как памятник всего, чего уж нет» [7, с. 262]. Однако тень покинутой девушки как тревожное воспоминание преследует его по прошествии лет: «Взгляни *на степь*, куда я убежал, / На снежные *вершины шведских скал*, / На эту *бездну смрадной темноты*, / Где носятся, как дым, твои черты» [7, с. 263]. Бездна – вариант иррационального пространства, порождающего страх перед неведомым; «символ бесформенного, неизвестного, безначального» [6, с. 94]. Образ тёмной бездны наделён символикой гибели. Подтверждением этому служит и то, что в завершении своего рассказа герой предполагает: «И здесь, в *сею бездне*, в северных горах, / Зароют мой изгнанныческий прах» [7, с. 272].

«Вследствие бледности её света, луна связывается с воображением и фантазией» [6, с. 430], что коррелирует в данном контексте с мотивом воспоминаний героя, сожаления о несбывшихся мечтах. В.В. Ванслов подчёркивает, что ночь символизирует «мрачный характер бытия вообще», созвучный «безысходным, пессимистическим переживаниям» [4, с. 93]. Описывая свою жизнь в Париже, Джюлио отмечает: «*Заботы вьются в сумраке ночей* / Вкруг ложа мягкого, златых кистей; / *У изголовья совесть-скорпион* / От вежд засохших гонит сладкий сон» [7, с. 265].

Ночь, таким образом, несёт с собой душевные переживания, муки совести, страх, безысходность. Примечательным оказывается единственное в поэме точное указание рассказчиком на промежуток времени – пять лет, которые герой проводит в Париже: «Пять целых лет провёл в Париже я» [7, с. 265]. На наш взгляд, данное обстоятельство обусловлено тем, что Париж – первое место, где герой пребывает после расставания с Лорой близ Неаполя, в котором он, охваченный чувствами, не задумывается о течении времени. Кроме того, жизнь Джюлио в Париже можно считать праздной и обыденной: «Пять целых лет провел в Париже я, / Шалил, именье с временем губя; <...> Я стал бродить, печален и один; / Меня уверили, что это сплин» [7, с. 265]. Скука и апатия заставляют героя субъективно ощущать длительность времени. Беседы в обществе юных дев, тщетный поиск новой любви лишь на несколько дней меняют расположение его духа: «Я стал искать беседы юных дев; / Когда же охладел к ним, наконец, / Представила мне дружба свой венец; / Повеселив меня немного дней / Распался он на голове моей» [7, с. 265].

Жизнь после того, как он покидает Париж, обозначена фрагментарно – Джюлио называет места, которые посещает, но они не влияют на его чувства и ум: «Отправившись, не зная сам куда, / И с Сеною простившись навсегда!.. Ни диких гор Швейцарии снега, / Ни Рейна вдохновенные берега, / Ничем мой ум наполнить не могли / И сердцу ничего не принесли» [7, с. 265]. Следует отметить, что указанные пространственные образы (горы и реки) являются соответственно статичными и дина-

мичными, что коррелирует с эмоциями героя, у которого спокойствие сменяется страстью. Так, мрачное состояние души героя развеивается новым чувством – любовью к прекрасной Мелине. Место действия – Венеция, которая представлена неоднозначно: с одной стороны – ночная красота и изящество города, весёлый шум карнавала, с другой – сравнение с мавзолеем: «Венеция, как пышный мавзолей / Среди песков Египта золотых» [7, с. 268]. Данный топос в его динамичности (бурная жизнь города) и статике (сопоставлении с мавзолеем) актуализирует характерную для поэмы оппозицию «жизнь – смерть». Рассказ повествователя о периоде пребывания здесь включают упоминание о прекрасных днях:

Я был любим, сам страстию пылал  
И много дней Мелиной владел,  
Летучих наслаждений властелин.  
Из этих ден я не забыл один:  
Златило утро дальний небосклон,  
И запах роз с берегов был разнесён... [7, с. 268].

Время для Джюлио становится продолжительным. Символика дня и утра выражает его надежды на новую жизнь, идею возрождения, душевного обновления. Джюлио наслаждается обществом возлюбленной «в блеске утренних лучей» [7, с. 268], в его душе впервые появляется надежда забыть тревожащее прошлое. Но утренний свет оказывается обманчивым, а тёмное время суток снова вносит разлад в духовную жизнь героя. Ночью он (повествователь делает на этом акцент), полный любви, радости и умиротворения (на что указывает безмятежное созерцание им мельканья челноков, домов, освещённых сквозь окна), возвращается домой и слышит звук поцелуя, доносящийся из комнаты Мелины.

В данное время суток, таким образом, «спадают обманчивые внешние покровы жизни, исчезает слепящий свет» [6, с. 93]. Примечательно, что разочарованию героя вновь сопутствуют образы луны и тумана. По дороге домой Джюлио обращает внимание на тревожащие знаки (тусклая луна, туман, ночной ветер), но отказывается верить им: «Все предвещало бури; но во мне / Уснули, мнилось, навсегда оне» [7, с. 268]. В поэме актуализируется распространённое в эстетике романтизма представление о ночи как мистическом времени суток, когда появляются духи, нечистая сила, человек испытывает страх перед загадочным, неизвестным. Охваченный ревностью, Джюлио замечает тень, которая оказывается призраком Лоры. Очевидной становится связь туман – призраки.

Символичным представляется место появления привидения – тёмный коридор, являющийся моделью узкого, длинного, полузамкнутого пространства и имеющий семантику границы, перехода. М.М. Бахтин считает, что «время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения» [3, с. 281]. На данное обстоятельство указывает и этимология слова «коридор» – «от лат. *curre* "бежать"» [11, с. 328]. Действительно, действия героя здесь стремительны и резки («Схватив свечу, я в тёмный коридор; дрожащею рукой схватив кинжал; и вот настиг; рука... рука... хочу схватить – гляжу»). Рассказ о случившемся передан динамично и контрастно по отношению к умиротворённому пейзажу, который герой созерцает, возвращаясь, спокойствию дома, когда он входит в него: «К красавице взошёл я; целый дом / Был пуст и тих, как завоеван сном» [7, с. 269].

На обречённость нового чувства Джюлио указывает место и обстоятельства встречи с Мелиной – карнавал, который, как «сама жизнь, оформленная особым игровым образом» [2, с. 178], имеет важную семантическую нагрузку. Рассказ о нём включает мотивы хаотичного движения людей, блеска их нарядов: «Я прихожу в гремящий маскарад, / Нарядов блеск там ослепляет взгляд» [7, с. 266]. Тёмное время усиливает атмосферу таинственности, придаёт особый шарм, когда ночь, традиционно понимаемая как период тишины, замирания дневной суеты, обретает обратную сущность – всеобщее празднование, имитация форм жизни, характерных для светлого времени суток.

По мнению М.М. Бахтина, «карнавал не созерцают – в нём живут» [2, с. 10], однако герой не сразу становится участником праздника – сначала он скорее наблюдает и размышляет о происходящем. Так, повествователь иронично описывает царящую в карнавале атмосферу обмана: «Здесь не узнает муж жены своей. / Какой-нибудь лукавый чичисбей, / Под маской, близ него проходит с ней; / И муж готов божиться, что жена / Лежит в дому отчаянно больна...» [7, с. 266]; даёт оценку присутствующим: «Лица здесь – как пустые грезы снов пустых» [8, с. 266]; резюмирует: «Так мысля, тихо в зале я блуждал / И разных лиц движенья наблюдал» [7, с. 266].

Будущая возлюбленная предстаёт перед героем в движении неизвестных лиц как незнакомец в маске: «И вижу маску: мне грозит она. / Огонь паров застольного вина / Смугил мой ум, волнуя кровь мою» [8, с. 266]. Образ маски является распространённым в творчестве М.Ю. Лермонтова. Маска – «непременный атрибут костюмированных балов и маскарадов» [6, с. 445], символ сокрытия истины и фальши. Грозящее выражение маски таинственного незнакомца актуализирует мотив тайны, загадочности и является знаком, вызывающим у Джулио интерес, заставляющим начать преследование.

Движение в пространстве карнавала, по мнению Э.А. Орловой, «становится знакомым в результате сложных процедур использования в процессах взаимодействия и межличностной коммуникации» [8, с. 77]. Исследователь относит к ним, например, «воздействие на другого с целью вызвать у него соответствующее жесту представление о передвижении» [8, с. 77]. Важно обратить внимание, что герой намеревается покинуть пространство дома, где происходит праздник, и завершает своё участие в нём символическим жестом – открывает лицо, затем, всё же желая остаться незамеченным, окутывается в костюм в виде длинного плаща с рукавами и капюшоном: «Я домино окутался, встаю» [7, с. 266] и начинает преследование: «Открыл лицо, за тайным чудачком / Стремлюсь и покидаю шумный дом» [7, с. 266]. Однако следует оговориться, что, с точки зрения М.М. Бахтина, «от него (карнавала – В.А.) некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ» [2, с. 10], поэтому действия Джулио (снятие маски, облачение в домино и преследование) могут интерпретироваться как личное желание героя покинуть праздник, представленный сквозь призму его восприятия.

Следование за таинственным незнакомцем приводит в огромные покои, где «с него упал обманчивый наряд» [7, с. 267], и он предстаёт перед Джулио как «женщина единственной красы» [7, с. 267]. Приходу героя в покои предшествует восхождение по лестнице: «Вослед за ним, *хотя и не хотел*, / На *лестницу крутую* я взлетел!» [7, с. 266]. Данный пространственный образ связывает представление о восхождении и нисхождении. Путь вверх по лестнице традиционно символизирует удачу, совершенствование, переход к новому, однако эпитет лестницы «крутая» и замечание Джулио «хотя и не хотел» выражают риск, опасность подобного перехода (будущее разочарование), которые не замечает герой, охваченный чувствами. Джулио именно «взлетает» по ней, что обусловлено, с одной стороны, торопливостью героя, преследующего незнакомца, с другой – символикой полёта, соотносящейся с неограниченным пространством, мечтой, свободой, стремлением к счастью.

Вслед за крутой лестницей открываются обширные покои Мелины, обрисованные фрагментарно, видимо, вследствие душевного волнения героя, которого манят здесь как визуальные впечатления – сияние ярких свеч в углах, живопись на стенах, блеск, – так и обонятельные: сладкий аромат цветов. Убранство комнаты героини уютно и богато, однако Джулио замечает: «Огромные покои предо мной / Отделаны с *искусственной красой*» [7, с. 267]. Искусственности оформления комнаты Мелины противопоставляется естественность природы, на фоне которой ранее проходили встречи Джулио с юной Лорой. Кроме того, подобная «искусственность» может служить намёком на будущее разочарование, неискренние чувства новой возлюбленной.

После того как призрак бывшей возлюбленной встаёт на пути героя, желающего расправиться с неверной Мелиной, Джулио теряет сознание и заболевает: «Я был при смерти. Ни единый друг / Не приходил проведать о больном» [7, с. 270]. Герою неизвестны обстоятельства его спасения, из-за болезни время данного жизненного этапа не конкретизировано им, известно лишь только, что это продолжительный пе-

риод: «Лежал я *долго*; кто принёс меня / Домой не мог узнать я. *День ото дня* / Рассудок мой свежей и тверже был» [7, с. 270]. «Томительный недуг» героя привносит в поэму мотив безумия. По мнению Л.К. Антошук, в романтическую эпоху «в форму безумия <...> выливается <...> вопрос о смысле бытия» [1, с. 4]. Так, ночью в пору болезни Джюлио пытается осмыслить свою жизнь: «Как часто *в душном сумраке ночном* / Со страхом *пробежал я жизнь мою*» [7, с. 270]. Сумрак наделен эпитетом «душный». Ночь в данном контексте не выступает как время размеренного постижения философских проблем бытия или мирного уединения, напротив, в это время герой, размышляя о собственном существовании, испытывает тревогу.

Джюлио отмечает продолжительность своих страданий: «*долго* я томился» [7, с. 270]. Вернувшись в родные края, герой видит беседку, напоминающую о былых встречах с возлюбленной, ходит, задумавшись, в большом саду. «Устойчивая связь сада с раем и "тем светом" находит продолжение в том, что сад как локус стал ассоциироваться с представлениями о смерти» [10, с. 530]. Так, здесь герой посещает могилу Лоры: «Вхожу, и что ж бродящий взгляд узрел? / *Могилу!* – *свежий летний ветерок* / Порою нёс *увялый* к ней *листок*» [7, с. 270]. В данном описании прослеживаются горькая ирония – могила юной девушки представлена в пору лета – «время расцвета природы» [9, с. 101] – и антитеза «свежий – увялый». Рассказ построен в духе кладбищенской элегии: повествование сопровождается мотивы увядания, смерти, памяти, сожаления о прошлом и его невозвратимости. Повествование здесь завершается мотивами вечной памяти (венец из незабудок) и скорби (слёзы родителей): «И блещут, дева, *незабудки пред тобой*, / Хотя забвенья стали пеленой; / Сплела тебе земля из них *венец*... / Их вырастили мать и отец, / На дерн *роняя слезы каждый день*» [7, с. 271]. В описании могилы юной девушки ужасное («Дышала сыростью и мглой она» [7, 270], «роняя слезы каждый день» [7, с. 271]) поэтизируется («И, незабудками испещрена» [7, с. 270], «И блещут, дева, *незабудки пред тобой*» [7, с. 271]), повествованию вновь придаётся контрастность.

По принципу антитезы (день – ночь) в данном контексте в поэму снова входит мотив тёмного времени суток: родители девушки посещают могилу каждый день, плачут по ушедшей навсегда дочери и не уходят, «Пока, *туманная*, ложась *тьень* / С *холодной сладкою росой ночей* / Не освежала старых их очей» [7, с. 271]. Ночь синонимична вечному покою, одиночеству, темноте. Следует обратить внимание на то, что слёзы (плач) в народной традиции не только естественное выражение горя, печали, боли, обиды, но и форма ритуального поведения. Обязательным считается оплакивание умершего, однако оно регламентируется во времени и пространстве: запрещается, например, плакать ночью (после захода солнца). День и ночь как формы циклического времени привносят в описание мотив постоянной скорби: с дневным плачем родителей соотносится «ночной плач» природы: «С *холодной сладкою росой ночей*» [7, с. 271]. Известно, что для росы характерно «сходство с телесной "влагой" человека – слезами» [10, с. 470].

В заключительной части повествование возвращается в Швецию – на золотые рудники. Примечательно, что поэма начинается с описания путешественником своего пребывания в этом месте, и исповедь Джюлио, которая становится известной ему из свитка, завершается здесь же. Таким образом, данный топос объединяет рассказы путешественника и Джюлио, в этом месте происходит в начале поэмы их встреча. Действие в заключительной части переходит в настоящее (герой использует глаголы в настоящем времени), однако большая часть повествования Джюлио охватывает прошлое.

Следует обратить внимание, что Джюлио, рассказывая о своей жизни здесь, подводит итог и подчёркивает обыденность своего существования: «Так я живу. *Подземный мрак и хлад*, / *Однообразный стук, огни лампад* / *Мне нравятся*. Товарищей толпу / Презреннее себя всегда я чту...» [7, с. 272]. В данном описании присутствуют образы, которые в начале поэмы замечает путешественник, – однообразный стук, огни лампад. Подземный мрак и холод, огни лампад соотносятся с образом могилы (в начале поэмы Джюлио сопоставляет свою работу на рудниках с жизнью в «золотой могиле»). Данное обстоятельство указывает на преждевременную душевную гибель героя.

Нередко герой сидит, задумавшись, «Над дикою стремниной» [7, с. 273] и смотрит «В туманные поля <...>, / Отдохнувшие под свежеею росой» [7, с. 273]. Оссиановские образы в пейзаже придают отрывку характерную эмоциональную тональность – меланхолию, сожаление о прошлом, сменяющееся отчаянием: «Тогда, как я, воскликнешь к небесам, / Ломая руки: "Дайте прежним дням / Воскреснуть!" – но ничто их не найдёт, / И молодость вторично не придёт!» [7, с. 273].

Путешественник, получивший рукопись героя, читает её поздним вечером и ночью. На данное обстоятельство указывают начало (случайная встреча осенним вечером с Джюлио и получение свитка) и конец поэмы: когда он завершает чтение, вновь появляются образы лампы и ночи: «Ах! много чувств и мрачных и живых / Открыть хотел бы Джюлио. Но их / Пускай обнимет ночь, как и меня!.. Уже в лампаде нет почти огня...» [7, с. 273]. Ночное время суток в данном контексте привносит в произведение мотив тайны, недосказанности. Угасающая в ночи лампада выражает идею завершения. Однако последние строки: «Страница кончена – и (хоть чудна) / С ней повесть жизни, прежде чем она...» [7, с. 273] актуализируют распространённый в эстетике романтизма мотив незавершённости. Здесь же прослеживается противопоставление: повествователь подчёркивает, что произведение закончено («страница кончена»), но жизнь продолжается («С ней повесть жизни, прежде чем она...»). Незавершёность в романтизме – это намеренная недосказанность, обусловленная неисчерпаемостью предмета художественного осмысления. Подобная фрагментарность отчасти является следствием неизбежной субъективности романтической исповеди. Кроме того, история главного героя представлена сквозь призму восприятия путешественника, который, по собственному замечанию, быстро читает полученные записки: «Но, пробегая свиток (видит бог), / Я много слёз остановить не мог» [7, с. 261]. С данной эстетической установкой могут быть связаны многочисленные знаки пропуска текста.

Подведём итоги. В поэме М.Ю. Лермонтова «Джюлио» рассказывается о судьбе человека, который становится странником, пытается найти своё место в жизни. Мотив путешествия определяет разнообразие пространственной и временной организации произведения, при этом большинство пространственных топосов и темпоральных концептов представлены в контексте воспоминаний романтического героя, осмысления им собственного существования. Данное обстоятельство можно считать одной из причин неоднозначности рассматриваемых образов. Так, южная солнечная Италия, где проходит безмятежная юность Джюлио, противопоставляется суровой природе Швеции, в которой он пытается забыть тревожащее прошлое; красота Венеции, в которой герой находит новую любовь, развеивает его меланхолию, но уподобляется «пышному мавзолею», а обстоятельства встречи с новой возлюбленной – маскарад – актуализируют мотив будущего обмана и разочарования.

Как и пространство, время в поэме осмысливается сквозь призму эмоционального опыта героя, при этом в поэме присутствуют как точное указание на время («Пять целых лет провёл в Париже я» [7, с. 265], «Осенний день тихонько угасал» [7, с. 260]), так и имплицитное («И долго я томился» [7, с. 270], «Шалил, именье с временем губя» [7, с. 265], «И много дней ...» [7, с. 268]). Доминирование второго связано с мотивами воспоминания, исповеди. Романтическая личность осмысливает жизнь через собственный эмоциональный опыт: однообразная жизнь в Париже вызывает у героя скуку, поэтому он точно помнит, какой период прошёл, однако новое чувственное увлечение в Венеции позволяет ему не задумываться о течении времени.

Большая часть воспоминаний героя относится к тёмному периоду суток – вечеру, ночи, которые также находят в поэме неоднозначное воплощение. Так, в начале произведения ночь выражает мирное единение Джюлио и Лоры; ночью герой, покинувший возлюбленную, испытывает страдания, тревогу, муки совести; ночью Джюлио является призрак покинутой возлюбленной. Подобная неоднозначность может быть объяснена традиционным осмыслением ночи не только как времени господства зла, необъяснимого страха всего живого и появления призраков, но и периода постижения тайн бытия, философского осмысления действительности.

**Список литературы**

1. Антошук Л. К. Концепция и поэтика безумия в русской литературе и культуре 20–30-х гг. XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. К. Антошук. – Томск, 1996. – 18 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 544 с.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
4. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – Москва : Искусство, 1966. – 403 с.
5. Завьялова Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов : монография / Е. Е. Завьялова. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – 350 с.
6. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. – Москва : Астрель : АСТ, 2007. – 723 с.
7. Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 2 т. / М. Ю. Лермонтов / сост. и комм. И. С. Чистовой. – Москва : Правда, 1988. – Т. 1. – 720 с.
8. Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию / Э. А. Орлова. – Москва, 1994. – 215 с.
9. Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5 т. / РАН. Ин-т славяноведения. – Москва : Международные отношения, 2004. – Т. 3: К (Круг) – П (Перепелка). – 704 с.
10. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. – Москва : Международные отношения, 2009. – Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито). – 649 с.
11. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стереотип. – Москва : Прогресс, 1986. – Т. 2 (Е – Муж). – 672 с.

**References**

1. Antoshchuk L. K. Kontseptsiya i poetika bezumiya v russkoy literature i kulture 20–30-kh gg. XIX v. Tomsk, 1996. 18 p.
2. Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i renessansa. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1990. 544 p.
3. Bakhtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike // Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1975, pp. 234–407.
4. Vanslov V. V. Estetika romantizma. Moscow, Iskusstvo, 1966. 403 p.
5. Zavyalova Ye. Ye. Zhanrovye modifikatsii v russkoy lirike 1880–1890-kh godov. Astrakhan, Publishing House “Astrakhan University”, 2006. 350 p.
6. Illyustrirovannaya entsiklopediya simvolov. Moscow, Astrel, AST, 2007. 723 p.
7. Lermontov M. Yu. Sochineniya : in 2 vol. – T. 1 / sost. i komm. I. S. Chistovoy. – Moscow, M.: Pravda, 1988. – 720 p.
8. Orlova, E. A. Vvedeniye v sotsialnuyu i kulturnuyu antropologiyu. – Moscow, 1994. 215 p.
9. Slavyanskiye drevnosti: etnolingvistichesky slovar : in 5 vol. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya, 2004. Vol. 3: K (Krug) – P (Perpelka). 704 p.
10. Slavyanskiye drevnosti: etnolingvistichesky slovar: : in 5 vol. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya, 2009. Vol. 4: P (Pereprava cherez vodu) – S (Sito). 649 p.
11. Fasmer M. Etimologichesky slovar russkogo yazyka : in 4 vol. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Progress, 1986. Vol. 2 (E – Muzh). 672 p.