

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ХАРИТОНЕНКО ОЛЕНА ІВАНІВНА

УДК 821.161.1Лермонтов.08

**ПЛАСТИЧНИЙ ОБРАЗ У ТВОРЧОСТІ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦІЇ**

10.01.02 – російська література

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Київ – 2007

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії російської літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Науковий керівник: доктор філологічних наук, доцент
Заярна Ірина Сергіївна,
професор кафедри історії російської літератури
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук
Звиняцьковський Володимир Янович,
проректор Українсько-американського
гуманітарного інституту «Вісконсинський міжнародний університет
(США) в Україні»

кандидат філологічних наук, доцент
Охріменко Ольга Павлівна,
завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури Національного
педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова

Провідна установа: Полтавський державний педагогічний університет
ім. В.Г.Короленка, кафедра зарубіжної літератури

Захист відбудеться 3 квітня 2007 р. о 13 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради
Д.26.001.39 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних
наук при Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (01033, м. Київ,
бульвар Шевченка, 14; тел. 239-32-34)

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці ім. М.О.Максимовича Київського
національного університету ім. Тараса Шевченка за адресою: 01107, м. Київ, вул.
Володимирська, 58

Автореферат розісланий 2 березня 2007 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради

Н.М. Гаєвська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Проблеми пластичного образу, а також у цьому контексті – категорій наочності, «предметності» в літературі розглядалися на зламі XVIII-XIX ст. у межах трьох знакових на той час дискусій, спровокованих, у першу чергу, роботою Лессінга «Лаокоон», по-друге, культом «живописності» (*le pittoresque*) і, по-третє, теорією символу, провідниками якої виступили П.Леру та Ф.Шіллер. Саме на цьому ґрунті складалася романтична теорія образу Ф.Шеллінга, Л.Тіка, В.Вакенродера, Новаліса, братів Шлегелів, в Росії – В.Одоевського, І.Кронеберга, О.Галича, М.Павлова та ін., які розширили поняття «живописання» та підійшли до вивчення саме «пластичного» феномену в літературі.

Роботи вищезазначених авторів значною мірою вплинули на М.Ю.Лермонтова ще за часів його навчання в Московському пансіоні та пізніше – в університеті. Думки про необхідність пошуку таких образів, які могли б імітувати зображальні засоби пластичних мистецтв у творах літератури, були співзвучні молодому поетові, який активно випробовував свої сили як на теренах літературної творчості, так і в образотворчому мистецтві, і серйозно вплинули на формування його стилю та літературної позиції.

Актуальність дослідження визначається потребою поглибленого вивчення пластичного образу в творчості М.Ю.Лермонтова. Питання специфіки наочної, предметної, зображальної складової в структурі образів письменника у лермонтознавстві не виокремлювалось як самостійна проблема і, відповідно, не мало цілісного і завершеного вирішення. Визначення специфіки, структури, семантики, функцій, генези, способів презентації в тексті пластичних образів дозволяє висвітлити літературну позицію письменника щодо таких актуальних на початку XIX ст. проблем, як синтез та взаємодія різних видів мистецтв, пошук нових можливостей оповіді та опису, способів символізації дійсності в художньому творі, ствердження особливої, пророчої та міфотворчої ролі літератури в житті суспільства.

Вивчення синтезу мистецтв, зокрема літератури та живопису, простеження механізмів їхньої взаємодії – одне з найважливіших завдань сучасного літературознавства. Актуальність пропонованого дослідження зумовлена в тому числі потребою висвітлення проблеми кореляції різних семіотичних систем на матеріалі літературної та живописної спадщини М.Ю.Лермонтова.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане на кафедрі історії російської літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка як складова комплексної наукової теми «Розвиток і взаємодія мов та літератур в умовах глобалізації» (№ 06БФ044-01).

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей пластичних образів у творчості М.Ю.Лермонтова. Досягнення такої мети передбачає розв'язання низки завдань:

- визначення теоретичної бази дослідження пластичного образу та способів його презентації в тексті на засадах різноманітних літературознавчих методологій;
- вивчення генези пластичного образу та окреслення комплексу причин, які обумовили виникнення у творчості М.Ю.Лермонтова форм образності, орієнтованих на засоби вираження пластичних мистецтв і покликаних відтворити візуальне начало в словесному матеріалі;
- аналіз моделей оповіді, за допомогою яких у творі формується пластична образність;
- визначення композиційних прийомів, що створюють ефект візуалізації образів;
- виявлення типології пластичних образів у текстах М.Ю.Лермонтова та опис їхніх детермінант;
- вивчення функцій пластичних образів у творчості М.Ю.Лермонтова;
- характеристика способів «пластичної кореляції» образу, слова та значення, які використовувалися письменником у поетичному мовленні;
- аналіз специфіки міжтекстових зв'язків пластичних образів, що передбачає вивчення в цілому поетично відтворюваного «світу письменника», «сюжету письменника»;
- дослідження взаємозв'язків елементів різних художніх мов у творчості М.Ю.Лермонтова за допомогою порівняння його літературного та живописного доробку;
- означення літературної позиції письменника у його відношенні до проблем втілення пластичної образності в літературі.

Об'єкт дослідження. Специфіка та функції пластичних образів, а також способи їх презентації в тексті аналізуються на матеріалі всього творчого доробку М.Ю.Лермонтова. Окрема увага приділена наступним творам: поезіям «Взгляни на этот лик; искусством он...» («Портрет»), «В полдневный жар в долине Дагестана...» («Сон»), «В уме своем я создал мир иной...» («Русская мелодия»), «Когда волнуется желтеющая нива...», «Когда Рафаэль вдохновенный...» («Поэт»), «Я видел сон: прохладный гаснул день...» («Сон»), «Я видел юношу...» («Сон»); поемам «Аул Бастунджи», «Демон», «Мцыри», «Тамбовская казначейша», «Хаджи Абрек»; драмам «Станный человек», «Маскарад»; а також незакінченим романам «Вадим», «Княгиня Лиговская», роману «Герой нашего времени», незакінченому прозовому твору «У князя В... был музыкальный вечер...», учнівському твору «Панорама Москвы», казці «Ашик-Кериб».

Предмет дослідження – пластичні образи у творчості М.Ю.Лермонтова. Пластичність – важлива складова будь-якого художнього образу, структура якого передбачає відображення абстрактного змісту в конкретній, чуттєвій формі. Суто пластичними образами, які і є предметом дослідження в дисертації, вважаються образи, в яких предметна, зображальна складова особливим чином підкреслюється автором.

Термін «пластичний образ», що співвідноситься із низкою інших термінологічних визначень, таких як живописність, зображальність, іконічність, екфрасичність художнього образу, взято в дисертації за основу, оскільки він корелює з традиційними для естетики романтизму слововживаннями «пластичний образ», «пластичність образу». У лермонтознавстві його було обґрунтовано в роботах О.Соколова, Е.Найдича, Л.Меліхової, у літературознавстві цей термін використовували О.Білецький, Н.Дмитрієва, О.Михайлов, В.Халізов.

Теоретико-методологічна основа. Поставлені мета та завдання дисертації передбачають використання методів типологічного, структуралістського (з опорою на розділи семіотики та наратології) та порівняльно-історичного підходів до аналізу текстів.

Теоретичну основу дисертації складають роботи, в яких розглядаються проблеми 1) взаємодії та синтезу мистецтв (О.Білецький, Н.Дмитрієва, О.Михайлов, Д.Пігарьов, В.Турчин, В.Халізов, В.Силантьєва, Д.Наливайко, І.Заярна); 2) екфрасису в літературі (О.Фрейденберг, С.Аверінцев, Н.Брагінська, В.Бичков, Л.Геллер, М.Рубінс); 3) наратології, зокрема «точки зору» (Б.Корман, Ю.Лотман, Б.Успенський); 4) просторово-часової організації текстів (М.Бахтін, Д.Лихачов, Ю.Лотман, В.Топоров, Ф.Федоров), а також фундаментальні дослідження С.Родзевича, У.Фохта, В.Фішера, Б.Ейхенбаума, Д.Максимова, І.Роднянської, В.Вацура, Е.Найдича, О.Соколова, В.Марковича в галузі лермонтознавства.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертації

- уперше стосовно творчості М.Ю. Лермонтова проблема пластичного образу заявлена як самостійний предмет дослідження, який потребує спеціального теоретичного обґрунтування та системного аналізу;

- уперше здійснено комплексний аналіз втілення пластичної образності у творчості письменника;

- уперше на базі існуючих у літературознавстві теорій визначено комплекс причин та передумов виникнення особливого ставлення до проблеми пластичної образності у творчості М.Ю.Лермонтова;

- уперше на основі існуючих в науці, але не задіяних раніше в лермонтознавстві методологій визначені основні принципи та засоби, за допомогою яких М.Ю.Лермонтов досягав ефекту наочності зображень у словесному матеріалі, здійснена класифікація пластичних образів, обґрунтована специфіка їхніх детермінант та функцій;

- уперше визначено один із творчих принципів письменника, який полягає в тому, щоб подавати зоровий образ драматичної ситуації. Значимість цього принципу для розуміння живописного спадку М.Ю.Лермонтова окреслив К.Григорян. У дисертації доведено, що такий підхід до художнього матеріалу актуальний і для Лермонтова-письменника.

Практична цінність дослідження визначається можливістю використання матеріалів дисертації у процесі викладання курсу історії

російської літератури початку XIX ст., а також при написанні нових посібників та підручників з проблем поетики літератури XIX ст.

Апробація результатів дисертації. Дисертацію обговорено і схвалено на засіданні кафедри історії російської літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Основні її положення викладені у доповідях на міжнародних наукових конференціях: «Достоевський та XX століття» (Київ, 1996), «Російська література напередодні третього тисячоліття» (Київ, 2001), на VI Міжнародному семінарі «Норми та парадокси свідомості та мислення, їх прояви в сучасному суспільстві, культурі та мові» (Луганськ, 2006); наукових конференціях викладачів та студентів Київського національного університету імені Тараса Шевченка (1996-2000 рр.).

Публікації. Основні тези дисертації викладено в дев'яти публікаціях, шість із яких надруковано у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків та списку використаної літератури (299 позицій). Обсяг роботи – 218 сторінок, із них 194 сторінки основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **«Вступі»** обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено предмет та об'єкт дослідження, сформульовано його мету та завдання, окреслено наукову новизну, теоретичну та методологічну основи аналізу літературного матеріалу.

У першому розділі – **«Теоретичні основи та напрями вивчення проблеми пластичного образу в літературі»** – обґрунтовано вибір методології аналізу пластичного образу, що поєднує принципи дослідження, означені в роботах, присвячених вивченню взаємовпливу художніх мов літератури та образотворчого мистецтва, екфрасису в літературі, просторово-часової організації творів, а також у працях з наратології. Здійснено огляд наукових досліджень у лермонтознавстві, в яких проблема пластичного образу розглядалася фрагментарно у зв'язку із вивченням стилю письменника, особливостей оповіді, категорій простору та часу в текстах М.Ю.Лермонтова.

У роботах, присвячених вивченню взаємодії та синтезу різних художніх мов (Ю.Тинянов, О.Білецький, Н.Дмитрієва, В.Халізев, Н.Тамарченко, І.Роднянська, В.Силантьєва, Д.Наливайко, І.Заярна), зокрема мов літератури та живопису, значна увага приділялась аналізу наочності, «зримості», достовірності, пластичності описів та визначенню прийомів, завдяки яким ця «наочність» реалізується в літературі.

У працях О.Фрейденберг, Н.Брагінської, С.Аверинцева, В.Бичкова, Л.Геллера, Р.Ходеля, С. Франк, М.Рубінс обґрунтовано можливість широкого тлумачення терміну «екфрасис», що включає не лише словесне відтворення в літературі зразків образотворчого мистецтва, але й елементи «пластично-об'єктивуючих» (С.Аверинцев), наочних описів, коли будь-яка життєва ситуація подається як «видовище».

Перетин різних видів художньої творчості, а також пластична концепція образу є предметом вивчення у роботах, спрямованих на дослідження «техніки оповіді» (Б.Успенський, Ю.Лотман, Б.Корман, О.Євдокімова). Виявлення єдності засобів композиції у живописі та в літературі, що здійснюється у зв'язку з концепцією «точки зору», пояснює, яким чином у цілому ряді випадків письменник не розповідає, а «показує».

Неабияке значення у дослідженні пластичного образу та «живописного коду» в літературному творі відіграють аспекти вивчення простору в художньому творі (роботи М.Бахтіна, Д.Лихачова, Ю.Лотмана, Б.Успенського, В.Топорова, Б.Мейлаха, М.Кагана, М.Сапарова, Ф.Федорова), пов'язані з вивченням проблеми відтворення в тексті абстрактного, «непросторового» змісту в «просторовій», чуттєво-предметній формі. Можливість такого відтворення закладено в структурі художнього образу, яка й розкриває універсальний характер літератури у порівнянні з іншими видами мистецтв.

Серед наукових праць, присвячених вивченню стилю М.Ю.Лермонтова в дисертації виділено й розглянуто два напрями, що безпосередньо співвідносяться з предметом дослідження в дисертації. Перший стосується взаємодії творчих пошуків Лермонтова-художника та Лермонтова-письменника (цей аспект досліджено в роботах С.Родзевича, Н.Врангеля, Б.Томашевського, Б.Ейхенбаума, В.Виноградова, Л.Гроссмана, Н.Пахомова, К.Григоряна, Е.Найдича, В.Вацуро, Є.Ковалевської, М.Ваняшової, в яких розглядається проблема «рембрандтовського освітлення» та впливу на М.Ю.Лермонтова теорії *le pittoresque*). Другий пов'язаний з аналізом у творчості письменника категорії образу, зокрема його еволюції – переходу від узагальнено-ліричної до предметно-символічної домінанти. Здатність письменника знаходити підкреслено зображальне, предметне, пластичне вираження для внутрішнього, суб'єктивного змісту аналізувалася в працях відомих учених (С.Шувалов, В.Шкловський, Б.Ейхенбаум, В.Асмус, Л.Пумпянський, Е.Найдич, О.Соколов, Є.Пульхритудова, О.Ільїнський).

Дослідники, які розглядали особливості оповідної манери М.Ю.Лермонтова (І.Анненський, В'яч.Іванов, П.Біциллі, В.Фішер, Б.Ейхенбаум, В.Шкловський, С.Дурилін, У.Фохт), відзначали властиві його манері увагу до позиції спостерігача, комбінування різних точок зору і, як наслідок, прагнення до візуалізації оповідних конструкцій.

Особливості просторово-часових відносин у творах М.Ю.Лермонтова, на думку таких дослідників, як С.Ломінадзе, Л.Сенчина, М.Гіршман, З.Мінц, Ю.Лотман, С.Зотов, виступають ключовою характеристикою поезики письменника, оскільки демонструють прагнення відобразити різні життєві ситуації в статичних, захоплених однією миттєвістю станах.

У результаті аналізу всіх зазначених підходів до вивчення проблеми функціонування пластичних образів у літературі визначено ряд критеріїв, згідно з якими такі образи можуть бути охарактеризовані в тексті.

Другий розділ дисертації – **«Оповідні та композиційні способи втілення пластичних образів у творах М.Ю.Лермонтова»** – присвячено вивченню основних способів презентації пластичних образів в текстах письменника.

У підрозділі 2.1. – *««Рамки» та «зняття рамок» як засоби репрезентації пластичного образу в творах М.Ю.Лермонтова»* – проаналізовано засоби введення рамочної конструкції, її ускладнення та зняття.

У деяких випадках (твори «Вадим», «Княгиня Лиговская», «Гамбовская казначейша», «Сашка», «Сказка для детей») М.Ю.Лермонтов наполегливо підкреслює «картинність» сцен-описів, а також натякає на наявність певних «меж», «рамок», що провокують читача до зорового сприйняття реалій, які виокремлені таким чином із загальної оповідної системи. На окремих прикладах продемонстровано здатність поета досягати наочності описів на рівні висловлювання. Особливу увагу приділено випадкам, коли письменник «нав'язує» читачеві точку зору оповідача, в результаті чого останній бачить «картину» не в цілому, а лише деталі, вихоплені завдяки особливому освітленню.

Засіб «ускладнення рамочної конструкції» проаналізовано на матеріалі таких конструкцій, як *«сон уві сні»* («Сон: В полудневный жар в долине Дагестана...»), *«картина в картині»* («Княгиня Лиговская», поезія «Портрет: Взгляни на этот лик...»), де герої не лише розглядають живописне полотно, але й самі при цьому виступають об'єктом спостереження персонажів картини), *погляд з вікна у вікно* (в поемі «Гамбовская казначейша» та поезіях «Сосед», «Соседка» німий діалог героїв ведеться «з вікна у вікно»). Думки, висловлені М.Ю.Лермонтовим в листі до М.Шан-Гірей щодо постановки «Гамлета», а також незмінний інтерес письменника до конструкції «роман у романі» засвідчують його схильність до презентації в тексті подібних засобів «ускладненого бачення».

Традиція зображати сцени-описи як «картини», уподібнювати простір літературного твору до простору, характерного для образотворчого та пластичного мистецтва, у цілому притаманна художньому мисленню доби романтизму. Інтерес до видовищності, «ущільнення», «згущення» події до однієї яскравої сцени, яка повинна сприйматись одномоментно, як картина, був продиктований особливою увагою письменників того часу до міфотворчої природи мистецтва. Художній образ розглядався Ф.Шлегелем, В.Вакенродером, А.Віньї, Ф.Шлейермахером, М.Погодіним, М.Гоголем як такий, що, подібно до статуї, може сфокусувати в собі різноманітність явищ, низку подій, представлених в історичному часі послідовно. Саме у рідчій цих естетичних уявлень формувалась літературна позиція М.Ю.Лермонтова.

Засіб *«зняття рамок»* представлено 1) мотивом портрету, що оживає («У графа В... был музыкальный вечер...»); 2) оповідними ситуаціями, у яких витвір образотворчого мистецтва стає поштовхом для роздумів і, таким чином,

спонукає до домислення сюжету. Зображення розгортається в історію, і ми маємо справу з протилежним по відношенню до попереднього – «введення рамок» – засобом переведення візуального дискурсу в вербальний.

У поезії «На картину Рембрандта» (приводом до її написання стала картина голландського майстра «Молодой монах-капуцин в высоком капюшоне» – вплив деяких її мотивів простежується і в живописі М.Ю.Лермонтова), а також в одному з епізодів роману «Княгиня Лиговская» послідовно перераховуються можливі трактування зображеного на полотні. Одному «іконічному» знаку М.Ю.Лермонтов приписує декілька історій, які можуть бути з ним пов'язані.

Лермонтов-художник намалював багато жанрових сцен, які він обов'язково підписував, доповнюючи зображення на папері словесним коментарем. Він створив чимало ескізів, акварелей, живописних полотен, які в образотворчому мистецтві розвивали теми та ідеї його літературних творів. Письменника постійно хвилювала проблема подолання обмеженості слова та зображення за рахунок їх поєднання та взаємодоповнення.

У дисертації показано, що засіб «зняття рамок» відтворює певні особливості творчого процесу М.Ю.Лермонтова. В основі роботи письменника з матеріалом опиняється не сюжет, а «пластична ідея», образ, на який різні історії можуть нанизуватися за бажанням автора.

Доведено, що властива М.Ю.Лермонтову пріоритетність пластичної ідеї зумовлена 1) впливом на письменника шіллеровського принципу «непривласнюючого» зору, згідно з яким сюжет – носій певного, раз і назавжди заданого змісту – кваліфікувався як «тягар», у той час як образ вважався носієм чистої «предметності», що мав забезпечити тексту «свободу», латентність; 2) загальними естетичними уподобаннями епохи, коли формувалися нові принципи ілюстрування книг і обґрунтовувалися засоби доповнення малюнка текстом і навпаки.

У підрозділі 2.2. – *«Типологія бачення та позиції спостерігача в текстах М.Ю.Лермонтова»* – розглянуто такі засоби створення зображальності оповіді, як *актуалізація спостерігача та зняття спостереження*.

Зазначено, що для М.Ю.Лермонтова дуже важливо зафіксувати погляд байдужого, бездіяльного спостерігача. Його герої, які уважно вдивляються в усе, підглядають, у свою чергу, опиняються під наглядом когось іншого – це підтверджується прикладами з «Литвинки», «Демона», «Маскарада», «Героя нашего времени» та ряду віршів. У деяких випадках, щоб сфокусувати увагу читача на зображуваній сцені, М.Ю.Лермонтов подвоює, дублює позицію спостерігача: одне й те саме ми бачимо з різних боків, з різних точок зору. Неодноразово у творах письменника підкреслюється той факт, що його герой переважно читаюча людина. Як текст сприймаються життя, пам'ять, історія, доля, сама людина, її тіло і, зокрема, обличчя.

Світоглядний, філософський підтекст проблеми споглядання, що диктувався епохою і був сприйнятий М.Ю.Лермонтовим, мав кілька складових: 1) визнання різноманітності, мінливості світу та життя, які не можуть бути описані з однієї точки зору: традиція гри з різними перспективами бачення, властива преромантизму, залишилася актуальною й у 20-30-ті роки XIX століття; 2) ствердження принципово нової, активної ролі суб'єкта пізнання, який здатний відсторонитись, оцінити все, що відбувається, з позицій неупередженого спостерігача. Гносеологічне завдання розрізнення «Я» та «Не-Я», поставлене в німецькій філософії І.Кантом та І.Фіхте, знаходило різні варіанти розв'язання і серед теоретиків романтизму. Новалис, В.Вакенродер, В.Одоєвський говорили про споглядання як особливий механізм творчості; 3) підключення глобальних моральних імперативів до життя та діяльності людини (усвідомлення необхідності озирнутися на «Незримого», «Свідка»): роль деяких лермонтовських образів – «сокири в руках долі», «необхідної дійової особи п'ятого акту», «каменя, що впав у гладке джерело» («Герой нашего времени»), зняття помсти (Невідомий із драми «Маскарад») – аналогічна ролі божественного провидіння.

Засіб «зняття» спостереження реалізується в таких оповідних моделях.

А. Демонстрація невиразного, максимально наближеного бачення. Герой бачить строкату, загадкову картину з багатьма яскравими, різнорідними деталями, але ж він не в змозі нічого зрозуміти в ній, в цілому вона справляє на нього неясне, гнітюче враження. Такими є описи божевілья в драмі «Странный человек»; натовпу біля церкви та картин, які постають перед очима головного героя у романі «Вадим»; сцени балу в романі «Княгиня Лиговская»; роздуми в уривку «У графа В... был музыкальный вечер...» про арабески на замерзлому склі. На малюнку титульного аркуша до незакінченого роману «Вадим» М.Ю.Лермонтов дотримується того ж принципу.

Б. Панорамне бачення демонструє співставлення двох точок зору на предмет, який описується, – надзвичайно деталізованої (з постійними вказівками на кшталт «вот», «внизу», «вверху», «на север» та ін.) та такої, яку Б.Успенський назвав точкою зору «пташиного польоту». До таких описів безпосередньо відносяться панорами («Панорама Москвы» та панорами в романі «Герой нашего времени»), картини боїв у поезії «Валерик», поемах «Черкесы» та «Ангел смерти», а також авторські посилання на «не-людський», «глибокий», такий, що обіймає всі події та об'єкти разом, погляд Демона («Демон», «Сказка для детей») і Янгола смерті («Ангел смерти»).

В. Конструкція «абсолютного бачення», про-видіння проаналізована на матеріалі поезії 1826 року «Поэт: Когда Рафаэль вдохновенный...». Вона визначається наявністю актуального для поета-пророка внутрішнього зору та його налаштованістю на богонатхненність, безпосередню допомогу небес.

Дискредитація, усунення героя-спостерігача так само, як і визнання його активної ролі, для письменника-романтика означали додатковий важливий етап у процесі пізнання світу: розум інколи повинен зупинитись у

своєму прагненні вийти за межі себе самого, щоб дати можливість зазирнути вглиб свого ества і таким чином відкрити шлях «передзнанню», «інстинктуальним силам» (типологічно схожі образні рішення характерні для цілої низки творів Д.Байрона, В.Вакенродера, Новаліса, В.Одоевського, М.Погодіна, М.Гоголя), що, в свою чергу, сприяє створенню мистецтва «нового типу» – без будь-яких обмежень у засобах виразності.

Таким чином, в дисертації доведено, що для введення живописного, пластичного «коду» в художню тканину своїх творів М.Ю.Лермонтов застосовував низку композиційних та оповідних прийомів, як-то: введення, ускладнення та зняття «рамочної конструкції», а також актуалізація та усунення елементів фокалізації в оповіді.

У третьому розділі – **«Типологія пластичних образів у творах М.Ю.Лермонтова»** – систематизовано групи образів, які за цілою низкою властивих їм детермінант можуть бути кваліфіковані як пластичні.

У підрозділі 3.1. – *«Символіко-алегоричний підтекст пластичних образів»* – розглядаються пластичні образи, в яких формування предметної, наочної складової значною мірою залежить від характеру іномовного компоненту цього образу.

Підпункт 3.1.1. *«Пластичний образ як «дискурсивна точка» оповіді»* присвячено розгляду таких «образів-картин», які мають наступні характеристики: вони *статичні*, виступають об'єктом *спостереження* будь-кого з героїв, неодноразово відтворюються автором і при цьому функціонально та семантично тотожні один одному. Вони вибудовують певний *вертикальний зріз* прочитання тексту і в цьому сенсі можуть визначатися як «дискурсивні точки» оповіді.

Нерухомість – це один із важливих «інструментів» естетичного впливу в усіх галузях образотворчого мистецтва. Вона являє собою яскравий контраст у відношенні до реальності, що зображується, – «плинної», «безобразної». Романтики, прагнучи урівняти в правах засоби виразності живопису та поезії, порушили прийнятий в естетиці класицизму постулат про неможливість реалізації статичності, одномоментності сприйняття в літературі. Образи застиглого руху в творчості М.Ю.Лермонтова – це Аул Джемат, який сидить на камені (поема «Хаджи Абрек»), застиглий на порозі старий Акбулат у фіналі «Аула Бастунджи», у романі «Герой нашего времени» сліпий хлопчик, якого залишили на березі, мати вбивці, що сидить на призьбі, самотній Максим Максимович, дівчинка Настя, яка чекає Печоріна, ундіна, що вдивляється в морську далечінь, Мері, кімнату якої головний герой роману розглядає, зазираючи у вікно. Всі ці персонажі захоплені в момент зламу своїх сподівань та знехтувані оточенням, вони волею автора виокремлені з контексту і являють собою фінальний, трагічний акорд оповіді, завдяки якому у свідомості читача закарбовуються подібно до символічної статуї – як статичний фрагмент дійсності.

Механізми фокалізації, які М.Ю.Лермонтов застосовував у оповіді, детально розглянуті вище. В даному розділі проаналізовано, як завдяки наявності в тексті героя-спостерігача формується ряд пластичних образів.

Низка поезій («Когда волнуется желтеющая нива...», «Желанье», «1831-го июня 11 дня», «Отрывок: Приметив юной девы грудь...», «Узник», «Родина», «Памяти А.И.Одоевского», «Как часто пестрою толпою окружен...») являють читачеві добірку «картинок» – своєрідних ідилічних топосів, які втілюють мрії ліричного героя. Це незмінно парус, вершник, дім, сад, образи яких постають перед поглядом спостерігача. В романі «Герой нашего времени» теми морської стихії, паруса, корабля, «покинутих», захоплених поглядом Печоріна у своїй самотності героїв пунктиром означені протягом усього роману і для сприйняття являють собою вже цілісну, ніби зібрану з фрагментів картинку.

Романтична філософія фрагменту, а також уявлення письменників того часу про світ як про деяку «скарбничку образів» (з цієї точки зору в дисертації розглядаються «Рене» Ф.Шатобріана, «Сповідь сина часу» А.Мюссе, «Мандри Франца Штернбальда» Л.Тіка, «Генріх фон Офтердінгер» Новаліса, «Косморама» В.Одоевського та ін.) обумовили появу героя, який сприймає навколишній світ фрагментарно – в спонтанно вихоплених з потоку часу «застиглих миттєвостях», «ілюстраціях», «картинках».

У підпункті 3.1.2. «Загадковий образ» проаналізовано дві групи образів: 1) традиційні для літератури доби романтизму описи видінь (на матеріалі записів у щоденнику, віршів М.Ю.Лермонтова «Бой», «Воздушный корабль», чернетки поеми «Мцыри», незакінченого прозового твору «У графа В... был музыкальный вечер...»); 2) парадоксальні образи, за термінологічним визначенням С.Зотова, описи, об'єкт яких незвичайний і являє собою стан спостереження (на матеріалі віршів «Сон: Я видел сон: прохладный гаснул день...», «Русская мелодия», «Поэт: Когда Рафаэль вдохновенный...», «Портрет: Взгляни на этот лик; искусством он...», «1-е января»). В останньому випадку перед читачем розгортається ситуація, коли ліричний герой бачить картини неясно. образи, які постають перед ним, з одного боку, пластично достовірні, з іншого – вони загадкові, нереальні. Глибоке переконання романтиків у спорідненості всіх речей, єдності всіх часів багато в чому виправдовує парадоксальність описів, часо-просторові зміщення та ситуацію неясного бачення: духовний, ідеальний світ і повинен сприйматися інтуїтивно, але – через образи матеріального світу.

У творчості М.Ю.Лермонтова можна відзначити також безумовний інтерес до алегоричного та емблематичного потрактування подібних образів. У ліриці поета традиційно такими вважаються образи цівниці, меча, кинджалу, чаші життя, листка. У поемах «Мцыри» та «Демон» алегоричні образи змії, яка згорнулася кільцем, та меча співвідносяться з образами головних героїв. У романі «Вадим» двічі зустрічається образ шуліки із змією в пазурах. Спочатку він виконує функцію порівняння – при описі кривавої драми, яка

розгортається між героями. Наприкінці розділу ми бачимо таку саму картину, але вже в емблематично-алегоричному потрактуванні – відтворену М.Ю.Лермонтовим у пейзажній замальовці. В цьому ж романі, а також у романі «Княгиня Лиговская» наявна низка пластичних образів, значення яких автор вважає за необхідне визначити доволі-таки однозначно, як-то: злиденність, свобода, натовп, підступність, зрада.

Хиткі межі між усіма видами алегоричної образності у творах письменника, а також еволюція образів від однозначності до полісемії, неодноразово відзначались в лермонтознавстві як суттєві характеристики його поетики. Але деякі факти засвідчують, що інтерес до алегорії та емблеми не слабшав у М.Ю.Лермонтова протягом усієї його творчої діяльності. На користь цього твердження свідчать малюнки письменника (зображуючи різні жанрові сценки, він їх зазвичай підписував і тим самим словесною формулою окреслював ситуацію – «Адоратор», «Там видел он высокий эшафот», «Магнетизм взгляда», «Дипломатия гражданская и военная»), а також його іронічні зауваження щодо алегоричності, висловлені ним у цілій низці творів.

У підрозділі 3.2. – «Екфрастичні образи» – проаналізовано пластичні образи, які не містять яскраво вираженого символічного або ж алегоричного підтексту. Це ті випадки, коли джерелом пластичної ідеї, її осмислення і, нерідко, переосмислення стають персонажі творів образотворчого мистецтва (картин, ілюстрацій, скульптурних груп) або ж підкреслено «картинні» описи.

У четвертому розділі – ««Пластика думки» у творах М.Ю.Лермонтова та стильові особливості її втілення» – розглянуто, яким чином ідеї романтиків щодо «пластичної кореляції» звука, слова та значення вплинули на стиль М.Ю.Лермонтова.

Одна з «гарячих ліній» суперечок в естетиці наприкінці XVIII – початку XIX ст. стосувалася проблеми умовності зв'язку знаку та значення, «абстрактного» та «чуттєвого» розуміння, усвідомлення світу. Прагнення до наочного, очевидного бачення та «закарбування» ідеї стало визначальним критерієм художності для Г.Лессінга, І.Вінкельмана, І.Фіхте, І.Канта, І.Гете, Г.Клейста, Ф.Шіллера, Ф.Шеллінга. Як наслідок – у російській естетичній думці початку XIX ст., зокрема в роботах О.Галича, І.Кронеберга, В.Одоевського, М.Павлова, М.Погодіна, одне з чільних місць посідав аналіз «пластичного» феномену мовлення.

Здатність думку та слово визначати та сприймати у матеріальному «вимірі» характерна і для М.Ю.Лермонтова, й у цьому контексті характер художнього світу письменника правомірно назвати логоцентричним. Його стиль характеризують А) свідоме декларування відчуття «тілесності», матеріальності слова, яке вербалізовано у показовому вислові поета: «Принимают образ эти звуки» («Звуки»); Б) нерозрізнення логосу та праксису, тобто визначення ліній поведінки героїв як словесних та навпаки; В) інтерес до процесу мовлення як процесу утворення нових смислів і образів у тому просторі, який виникає між планами вираження та змісту.

У творах «Маскарад», «Исповедь», «Измаил-Бей», «Песня...», у поезіях «Звуки», «Арфа» М.Ю.Лермонтов підкреслює, що слово має пластичний еквівалент. Іноді його герої виступають «хранителями» слова (якоїсь таємниці), що може бути проілюстровано матеріалом поезії «Памяти А.И.Одоевского», поем «Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри», «Песня...». Письменник нерідко використовує імена героїв для моделювання особливого, антропонімічного простору, зокрема в уривку «У графа В... был музыкальный вечер...» та драмі «Маскарад».

Герой М.Ю.Лермонтова в багатьох випадках визначає лінії поведінки як словесні. Для нього діяти означає говорити (в дисертації наведені приклади з творів «Menschen und Leidenschaften», «Вадим», «Маскарад», «Герой нашего времени»). Конфлікт часто ускладнюється труднощами комунікації між героями: на шляху від дії (думки), жеста до мовлення слово постійно «зміщується» в іншу площину (трагічна ситуація, яка відтворена в переказі чи описі, нерідко сприймається як комічна і навпаки), що підтверджено текстовим матеріалом із творів «Вадим», «Герой нашего времени», «Песня...», «Княгиня Лиговская», «Люди и страсти» та «Два брата». М.Ю.Лермонтов підкреслював умовність будь-якого висловлювання, переказу, опису. Слово не лише не спроможне розкрити драматичну ситуацію максимально повно, але нерідко через «не-співпадіння» з оповідачем, його жестами, мімікою може передавати свідомо «неправильний», перебільшений, гротескний образ цієї ситуації.

У процесі мовлення, на думку письменника доби романтизму, утворюються не лише нові смисли, але й з'являються несподівані, інколи чудернацькі образи. Працюючи над мовою своїх творів, М.Ю.Лермонтов активно користувався такими засобами, як гра словом, етимологізація, «візуалізація» слова у вірші (експерименти з ритмом та римою).

Для письменника протягом усієї його творчої діяльності досить гостро стояла проблема реформування поетичної мови. Романтизм створив свою умовну мову, в якій усі поетичні вислови досить швидко виявились «інвентаризованими» та «законсервованими». Усі зазначені вище засоби М.Ю.Лермонтов використовував із метою уникнути «знецінення» мовних засобів образності. Окрім того, для М.Ю.Лермонтова було важливим філософське підґрунтя різних експериментів зі словом, виявлення нових смислів, ідей, випробування значення на здатність до саморозвитку.

У п'ятому розділі – **«Сюжетотвірна функція пластичних образів у художньому світі М.Ю.Лермонтова»** – розглянута одна з ключових детермінант пластичного образу, а саме – його позатекстова перспектива; здійснено спробу з'ясувати, яке внутрішнє мотивування у «світі Лермонтова» мають подані через призму сприйняття спостерігача «картинні», пластичні образи «покинутої дівчини», «юнака та старого», «паруса» й «вершника».

«Семантика пластичного «образу покинутої дівчини»» – підрозділ 5.1. цієї частини дослідження. У романах «Герой нашего времени», «Княгиня Лиговская», у драмі «Станный человек», поезіях «Видение. Я видел

юношу...», «Сон: Я видел сон. Прохладный гаснул день...», а також на малюнку олівцем, де зображені портрет Варвари Лопухіної та постать юнака біля вікна, відтворюється один і той самий сюжет – сцена випадкової зустрічі молодих людей, які в минулому кохали один одного. Тут домінує постать покинутої дівчини. У дисертації проаналізовано біографічний підтекст цього образу, а також його літературні джерела («Сон» Д.Байрона, «Каїн», «Небо й земля», «Єврейські мелодії» Д.Байрона, «Любов ангелів» Т.Мура, «Елоа» А.Вінї, «Див і Пері» О.Подолінського, «Потоп» А.Муравйова). Популярна на той час у літературі тема «злої жінки» актуалізувала у свідомості читачів три сюжети Старого заповіту, в яких розвинуті мотиви гріховного кохання та покинутої, скорботної жінки: 1) зваблення Єви змієм; 2) зваблення земними жінками «синів неба» (VI кн. Буття); 3) падіння Єрусалиму, руйнація храму як подія, яка в книгах пророків знайшла своє втілення в образі блудниці, покинутої нареченої або матері.

Мотив «покинутості» об'єднує низку пластичних образів у творчості М.Ю.Лермонтова та забезпечує зв'язок любовної та історичної тем. Розглянуті образи повинні були підкреслити дві, виписані багато в чому з урахуванням позиції Ф.Шіллера («Листи про естетичне виховання людства»), лінії поведінки героя, які можна охарактеризувати як «не люблю» та «нічого змінити не можу» і які дозволяли йому зберігати позицію відстороненого, бездіяльного спостерігача, здатного лише здалека сприймати картини сучасного йому, але далекого від досконалості світу.

У підрозділі 5.2. – «*Емблематична формула «старий та юнак» в поемі М.Ю.Лермонтова «Мцири»*» – предметом аналізу стали образи юнака (Мцирі) та старого, якому він сповідується. Емблематичний характер пари – «юнак та старий» – підтверджується малюнками М.Ю.Лермонтова «Два мужских лица рядом – молодость и старость», «Старуха и молодая женщина». До того ж, завдяки певній літературній традиції (в цьому контексті в роботі розглядаються твори І.Юнга-Штиллінга, Новаліса, Л.Тіка, Ж.Санд, В.Жуковського, Ф.Глинки, В.Кюхельбекера, С.Боброва) пара «старий та юнак» була обов'язковим атрибутом сюжету про алегоричну подорож героя за знанням та мала чітко визначену ідеологічну функцію: досвідчений вчитель повчає юнака. В дисертації показано: М.Ю.Лермонтов змістив смислові акценти, але емблематичну формулу – старий та юнак, які мирно розмовляють, – відтворив точно у відповідності до вищеназваних зразків.

Підрозділ 5.3. – «*«Статуарні» образи руху в творчості М.Ю.Лермонтова (образ паруса та мотив вершника)*». Метафоричне визначення «статуарні образи руху» було запропоновано С.Ломінадзе, який відзначав інтерес письменника до образів застиглого руху, неприродної нерухомості. Найбільш показові з них – камінь Росламбека, що зупинився в мить падіння («Измаил-Бей»), «онімілі вітри» («Мой демон»), заціпенілий із піднятими хвилями океан, мертвий вершник та падіння під час руху верхи.

Пластична доміманта образу паруса, зокрема в однойменному вірші, визначається, по-перше, принципами просторово-часової організації вірша (чітко окреслені рамки – верх та низ, минуле та майбутнє – обумовлюють особливу логіку сприйняття: опис закарбовується у пам'яті як статична «картина»); по-друге, його орієнтацією на зразки образотворчого мистецтва (в театральних декораціях, а також на одному з малюнків М.Ю.Лермонтова представлено образ океану, що замерз із піднятими хвилями); по-третє, впливом «пластичної думки» (визначення Л.Гінзбург) поетичної формули «спокій в бурю».

Динамічний рух верхи – один із найбільш поширених та яскравих мотивів М.Ю.Лермонтова, в якому в повній мірі відобразилось його ставлення до філософської проблеми часу та тимчасовості людського буття. В дисертації проаналізовано випадки, коли поет вважав за можливе цей час «зупинити» і показати трагічний контраст між рухом та нерухомістю, між життям та смертю: 1) короткочасна (на мить) перерва в русі, на якій акцентується увага читача («Гіаouri»); 2) перегони з мертвим вершником («Демон», «Аул Бастунджи», «Герой нашего времени»); 3) мотив падіння і, як варіант, мотив розчавленої конем людини («Герой нашего времени», «Княгиня Лиговская»); 4) сакральний час перегонів: за коротку мить долаються величезні відстані («Ашик Кериб»); 5) зупинка часу в чудернацьких картинах, в яких мотив руху верхи тісно переплітається з фрагментами інших мотивів та сюжетів (титульний аркуш «Вадима», опис натовпу в цьому ж романі).

Отже, візуалізація, створення пластичних образів становлять принципи поезики, «внутрішню форму», своєрідну мову художнього світу М.Ю.Лермонтова. Письменник прагне створювати образи, які уособлювали б собою ідею вічності, у відношенні до яких герой міг би почувати себе бездіяльним спостерігачем. У цьому контексті старозаповітне мотивування образу «покинутої нареченої», алегорична традиція інтерпретації пари «старий та юнак» або паруса, мільтоновські алюзії («онімлі вітри») у зв'язку з розробкою образу Демона можуть кваліфікуватися як заявка на здійснення такої позачасовості в образі.

У **«Висновках»** узагальнено результати дослідження.

1. Проблема пластичного образу тісно пов'язана з багатьма іншими, а саме: проблемами синтезу мистецтв, техніки візуалізації оповідних конструкцій, створення екфрастичних, просторових та часових моделей в літературному творі. В дисертації узагальнено ті визначені в межах різних методологічних практик критерії, у відповідності до яких певні художні образи можуть кваліфікуватися як пластичні: 1) наявність пластичної ідеї; 2) активізація ролі персонажу-спостерігача, експерименти з різними формами дистанціювання суб'єкту та об'єкту спостереження; 3) наявність «статичності» як важливого «виміру» образу; 4) пряма вказівка на джерело опису – твір образотворчого мистецтва; 5) увага до деталі, ефект одивнення (зосередженість

на одиничних, тимчасових «станах» матеріального, тілесного світу); б) наявність предметних порівнянь, світло-кольорова символіка; 7) актуалізація проблеми недовіри до слова невимовності змісту, і як наслідок – прагнення до наочності, предметності, зображальності.

2. Виникнення у творчості М.Ю.Лермонтова специфічного відношення до проблеми пластичної образності в літературі обумовлено рядом причин. До них відносяться 1) *теоретико-методологічні*, які окреслюють інтерес письменників того часу до питань а) взаємовпливу методів різних видів мистецтва – живопису, літератури, театру; б) позиції відстороненого спостерігання як в житті, так і у творчості; сприйняття шіллеровського принципу «непривласнюючого» зору, у відповідності до якого письменник повинен створювати «видимість», що не потребує ніякого тлумачення; в) пророчої, міфотворчої місії літератури; 2) *власне естетичні*, до яких належать а) пошук нових способів художнього вираження, які підкреслюють предметну, чуттєву, пластичну складові образу. Цей пошук здійснювався у дискусіях про «межі живопису та літератури» (Г.Лессінг); «живописність» описів (теорія *le pittoresque* А. де Вінї, В.Гюго, Ш.Сент-Бева, Ф.Шатобріана); новий, символічний стиль (П.Леру, Ф.Шіллер, Ф.Шеллінг); б) пошук нових оповідних форм, що відбувався в умовах зміни літературних стилів; в) специфічне відношення до мови та художнього мовлення, які здатні відобразити зоровий, чуттєвий еквівалент думки.

3. Один із основних принципів роботи М.Ю.Лермонтова з художнім матеріалом пов'язаний із спробами подати зоровий образ драматичної ситуації, показати подію як чітко згруповану сцену, «картину». Для цього письменник використовує низку **композиційних та оповідних засобів**:

– застосування «рамочної конструкції» реалізується завдяки 1) наявності в текстах прямої авторської вказівки на те, що образ повинен сприйматися читачем «як картина»; 2) появі особливої точки зору персонажа на предмет, що може порівнюватись з уявленням про ракурс у живописі та дозволяє читачеві сприймати образ лише в цьому певному ракурсі;

– «ускладнення рамочної конструкції», тобто застосування композиційних елементів, які передбачають збільшення перспектив бачення. До них віднесені конструкції «сон уві сні», «картина в картині», «роман в романі», погляд із вікна у вікно;

– «зняття рамок» (цей засіб проаналізовано на матеріалі мотиву портрету, що оживає, а також прикладів тлумачного екфрасису. Останній засіб демонструє особливості творчого процесу М.Ю.Лермонтова: переважно основу його роботи з матеріалом становить «пластична ідея», пластичний образ, пов'язані не з одним, а з багатьма можливими сюжетними лініями);

– використання механізмів актуалізації спостереження та зняття спостереження, завдяки яким ми можемо вирізнити декілька типів бачення, найхарактерніших для його героїв: імперативне (обґрунтовує обов'язкову активність позиції персонажа в якості спостерігача, героя, який сприймає

історію, послідовність подій не цілісно, а фрагментарно); «невизначене» («наближене»), що означає погляд не навколо, «у світ», а в себе самого, – характерне для ситуацій сну, божевілля, творчого натхнення); панорамне (поєднує деталізовану та максимально віддалену точки зору); «абсолютне» бачення (передбачає ситуацію пророцтва).

4. У поетичному мовленні М.Ю.Лермонтов досить часто зосереджує увагу читача на можливості «чуттєвого», «зримого» осягнення ідеї. У відповідності до естетичних поглядів того часу письменник демонструє своє ставлення до ідей тілесності, пластичності думки та слова за допомогою таких засобів: наявність безпосередньої авторської вказівки на «матеріальність», «тілесність» слова; визначення героя як «носія слова», таємниці, що не може бути висловлена; «матеріалізація» слова як вияв фантастичного елемента в оповіді; використання імен героїв у якості певної «проекції» по відношенню до реальності (антропонімічний простір «Маскараду»); гра словом, етимологізація, «візуалізація» віршованого слова.

5. Визначені детермінанти пластичних образів. Такі образи містять у собі «пластичну ідею» та створюють у тексті «зримий» відбиток драматичної ситуації; характеризуються як статичні; виступають об'єктом спостереження; здатні моделювати певний вертикальний зріз прочитання лермонтовських творів у цілому, оскільки є емблематичним вираженням «невимовлених» історій, які, в свою чергу, можна реконструювати, спираючись на широкий контекстуальний аналіз їхніх реалізацій у текстах письменника; вони співвідносяться з аналогічними образами в образотворчому мистецтві; мають аналоги в живописному спадку М.Ю.Лермонтова.

Проведено типологічний аналіз пластичних образів, серед яких вирізняє такі, що містять алегоричний та символічний підтекст, тобто такі, в яких коло інтерпретацій абстрактної ідеї або чітко визначене автором, або принципово відкрите. Окремо виділена група власне екфразистичних образів, що не містять в собі компонента іномовності і є описом творів образотворчого мистецтва або епізодів, поданих автором «як картина», «видовище».

6. Основні функції пластичних образів наступні: 1) пластичні образи виступають інструментом особливого естетичного впливу на читача, оскільки їх нерухомість, статичність становить контраст до плинної, «безобразної» реальності, що зображена; 2) сприяють семіотизації оповіді, яка передбачає, з одного боку, демонстрацію змістової невизначеності подій та явищ, які описуються, з другого ж боку – «подвоєння», символізацію змісту; 3) здатні моделювати певний над-сюжет у творчості М.Ю.Лермонтова: пластичні образи «покинутої дівчини», «юнака та старого», «паруса» та «вершника» визначають розвиток історичної та любовної тем, а також теми недосконалості світу, короткочасності людського буття.

7. Аналіз пластичних образів у творчості М.Ю.Лермонтова дозволяє говорити про наявність певної літературної позиції письменника щодо проблем споглядабельного ставлення до дійсності, синтезу мистецтв, недовіри до

слова, ролі мистецтва в історії, його здатності протиставити плинність буття вічності чуттєво вираженого, пластично достовірного образу.

Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:

Харитоненко О.І. „Слово» як змістотвірна категорія в драматургії М.Лермонтова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. Випуск 10. – К.: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет», 2001. – С.28-31.

Харитоненко Е.И. Эмблематика образа и эмблематика смысла в лирике М.Ю.Лермонтова // Русская литература. Исследования [Русская литература накануне третьего тысячелетия: Итоги развития и проблемы изучения]. – К.: Логос. Вып. 3. – 2002. – С. 245-257.

Харитоненко Е.И. Экфразические модели повествования: поэтика М.Ю.Лермонтова // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. – К.: Логос, 2006. Вып.9. – 2006. – С. 45-79.

Харитоненко Е.И. Пластический образ как структурный компонент романа М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. – К.: Логос, 2006. Вып.8. – С. 100-120

Харитоненко Е.И. «Пластика мысли» в стиле и образной системе М.Ю.Лермонтова // Наукові записки Харківського педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. Серія літературознавство. Випуск 2 (46). Частина перша. – Х.: ППВ «Нове слово», 2006. – С. 17-30.

Харитоненко Е.И. Традиция эмблематического мышления в поэме М.Ю.Лермонтова «Мцыри» (Эмблематическая формула «старик-юноша») // Наукові записки Луганського педагогічного університету. Вип. 7. Серія «Філологічні науки»: Зб. наук. праць [Норми та парадокси свідомості й мислення, їх відображення в мовній картині світу] / Луган. нац. пед. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Луганськ: «Альма-матер», 2006. – С. 208-217.

Додаткові публікації:

Харитоненко Е.И. Лермонтовские реминисценции в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 1996, № 3. – С. 9-11.

Харитоненко Е.И. В поисках синтеза. Мифопоэтический анализ раннего творчества Лермонтова // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: Збірник наукових праць. – К.: ІЗМН, 1998. – С. 83-89.

Харитоненко Е.И. Лермонтовский претекст в нарративной структуре «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. Випуск II. [Достоевский и XX век]. – Киев: Логос, 2000. – С. 60-65.

АНОТАЦІЯ

Харитоненко О.І. Пластичний образ у творчості М.Ю.Лермонтова: структура, семантика, функції. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.02 – російська література. – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2007

У дисертації здійснено всебічний аналіз пластичного образу в творчості М.Ю.Лермонтова. Терміном «пластичний» визначається такий тип художнього образу, в якому предметна, зображальна сторона особливим чином підкреслюється автором. Дисертант описує передумови формування на початку ХІХ століття особливого ставлення до таких характеристик образу, як наочність, предметність, пластичність; досліджує прийоми, за допомогою яких М.Ю.Лермонтов досягає ефекту візуалізації в своїх творах і які дозволяють сприймати описане автором як «картину»; визначає систему детермінант пластичного образу в творчості письменника та здійснює класифікацію таких образів у відповідності до того, які предмети чи явища вони відображають. Особливу увагу приділено вивченню впливу на М.Ю.Лермонтова актуальних на той час ідей матеріальності, «тілесності» слова та думки. Доведено, що окремі пластичні образи виступають провідниками наскрізних мотивів у творчості письменника. Розкриття заявленої теми допомагає з'ясувати літературну позицію М.Ю.Лермонтова щодо питань синтезу мистецтв, специфіки художнього образу.

Ключові слова: пластичний образ, художній образ, символ, екфразис, точка зору, романтизм, синтез мистецтв.

АННОТАЦИЯ

Харитоненко Е.И. Пластический образ в творчестве М.Ю.Лермонтова: структура, семантика, функции. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.02 – русская литература. – Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко. – Киев, 2007

В диссертации осуществлен всесторонний анализ пластического образа в творчестве М.Ю.Лермонтова. Термином «пластический» обозначен такой тип художественного образа, в котором предметное, изобразительное начало особо подчеркивается автором.

Изучение данной проблемы в истории литературоведения и лермонтоведения проводилось в рамках различных направлений, что обусловило необходимость выработки комплексного подхода к определению теоретико-методологической основы исследования пластического образа. Научную базу диссертации составили работы о взаимодействии художественных языков различных искусств, об экфразисе, пространственно-временной организации произведений, специфике повествования.

Описаны историко-литературные предпосылки возникновения в начале XIX века специфического отношения к таким характеристикам художественного образа, как наглядность, предметность, изобразительность, пластичность. К ним отнесены: интерес писателей того времени к вопросам взаимовлияния методов различных искусств; осознание важности созерцательной позиции человека по отношению к миру; обсуждение шиллеровского принципа «неприсваивающего» зрения, признание особой миссии литературы в ее отношении к проблемам невыразимого, возможности в искусстве преодоления временности бытия и утверждения особой роли художника-пророка; выработка новых способов художественной изобразительности, подчеркивающих предметную, чувственную, пластическую составляющие образа, обусловленная особым вниманием к проблемам символического стиля и «живописности» описаний в литературе; поиск новых повествовательных форм, реализуемый в условиях смены литературных стилей; обозначенное в романтизме специфическое отношение к языку и художественной речи, способным отразить, запечатлеть зримый, чувственный эквивалент мысли.

Установлено, что один из основных принципов работы М.Ю.Лермонтова с художественным материалом связан с попытками представить зрительный образ драматической ситуации. Для этого писателем используется ряд приемов: введение «рамочной конструкции» (прямое указание автора на то, что описываемые им реалии следует воспринимать как «картину»); «усложнение рамочной композиции» (использование писателем таких конструкций, как «сон во сне», «картина в картине», «роман в романе», демонстрирующих умножение перспектив видения); «снятие рамок» (данный прием проиллюстрирован мотивом оживающего портрета, а также примерами толковательного экфрасиса – когда сюжеты картин становятся объектами догадок и домыслов героев); использование механизмов актуализации наблюдения и снятия наблюдения.

Изучено, как на уровне поэтической речи М.Ю.Лермонтов, в соответствии с «требованиями», продиктованными эстетикой его времени, проявляет свое отношение к идеям пластичности мысли и слова с помощью таких приемов: подчеркивание «телесности» слова, определение героя как «носителя слова», «материализация» слова как проявление фантастического в повествовании, использование имени героев в качестве определенной «проекции» по отношению к реальности, игра словом, этимологизация, «визуализация» стихового слова.

Определены основные детерминанты пластических образов, такие как наличие «пластической идеи», статичность, способность выступать объектами наблюдения, соотносимость с аналогичными образами в изобразительном искусстве, способность моделировать определенный вертикальный срез прочтения лермонтовских произведений. Проанализированы пластические образы, имеющие аллегорический и символический подтекст, отдельно

выделена группа собственно экфрасических описаний, не содержащих в себе компонента иносказания и являющихся описанием произведений изобразительных искусств.

Анализ пластических образов, а также приемов их презентации и функций в текстах М.Ю.Лермонтова позволил определить литературную позицию писателя в отношении к вопросам взаимовлияния искусств и специфики пластического образа в литературе.

Ключевые слова: пластический образ, художественный образ, символ, экфрасис, точка зрения, романтизм, синтез искусств.

SUMMARY

E.I. Kharitonenko. Figurative image in works of M.Yu.Lermontov: structure, semantics, functions. – Manuscript.

Thesis in competition for academic degree of candidate of philological sciences. Speciality 10.01.02 – Russian Literature. – Kiev Taras Shevchenko National University. – Kiev, 2007

The comprehensive analysis of figurative image in works of M.Yu.Lermontov is accomplished in the thesis. A term ‘figurative’ stands for the sort of literature image where an author especially emphasizes a physical, visual origin of the image.

The candidate for a degree describes prerequisites for the rise of specific attitude to such parameters of the image as visualization, corporeal existence, figuration at the beginning of the XIX century; analyzes techniques used by M.Yu.Lermontov to create an effect of artistic vision in his works which allow a reader to perceive author’s descriptions as a ‘picture’; defines a system of determinants of figurative image in works of the writer and classifies the images depending on the objects or phenomena which underlie them. Particular attention is paid for the investigation of an influence that ideas of material, ‘corporeal’ nature of words and thoughts, which were actual for that time period, exerted upon works of M.Yu.Lermontov. The thesis proves that some figurative images act as ‘carriers’ of through motives in the works of the writer. On the whole the subject investigated in the thesis contributes to discovery of creative position of M.Yu. Lermontov on the problems of synthesis of arts, specific character of literature image.

Key words: figurative image, literature image, symbol, ekphrasis, viewpoint, romanticism, synthesis of arts.