

### «Пластика мысли» в стиле и образной системе М.Ю. Лермонтова

Традиция исследования «изобразительной» стороны словесного искусства восходит к Г. Лессингу. Период конца XVIII – начала XIX веков отмечен небывалым интересом писателей к «предметной», «чувственной» стороне отображаемой в литературе действительности. В XX веке о важности зрительной (пластической) достоверности образов заговорил М. Бахтин. Эта тема затрагивалась в работах А. Белецкого («В мастерской художника слова»), А. Михайлова («О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века») [11], В. Хализева («О пластической словесности образов»), в рамках изучения типологии искусств – В. Альфонсовым, Б. Галановым, Н. Дмитриевой. Она также стала предметом пристального внимания структуралистов Л. Ельмслева («Пролегомены к теории языка»), И. Левого («Значения формы и формы значений»), Р. Якобсона («К вопросу о зрительных и слуховых знаках») [1].

Особый интерес представляет выявление «вещественной» стороны образа и слова в художественном пространстве творчества М.Ю. Лермонтова. «Несоответствие между *мыслью и словом* тяготит более или менее всех великих поэтов: об этом – каждый по-своему – говорят и Гете, и Шиллер, и Тютчев, и Блок. Один лишь Пушкин <...> в своей божественной наивности никогда на это не жалуется. Но Лермонтов жалуется особенным образом: не на слабость только и ограниченность словесных средств, не только на непреодолимость стены, воздвигаемой принципом индивидуации, как Шиллер и Тютчев, но на свойство самих своих переживаний, не поддающихся передаче» [12, 835]. Для нас важно, что исследователь – были приведены слова П.М. Бицилли — «нащупывает» ключевую для определения стиля писателя оппозицию: «зримость» – «бессловесность».

О. Вайнштейн определяет романтический стиль как философский, стиль работающей мысли [5]. Добавим, это еще и стиль «пластической мысли». Проблема творчества, вопрос воплощения художественного, идеального в материальном и аспект восприятия произведения искусства были актуализированы в сознании писателей того времени.

Как можно понимать цитату из лермонтовского «Аула Бастунджи»: «Что дол мне бог, того не уступлю; А что сказал я, то исполню свято. Пророк зрит мысль и слышит речь мою! Меня не тронут ни мольбы, ни злато!..» («Аул Бастунджи») [7, 321], если только не принимать во внимание, что мысль воспринималась телесно.

**Цель нашей работы** – проследить, как в стиле Лермонтова отражены идеи «пластической корреляции» образа, слова и значения; идеи, ставшие знаковыми для его времени в целом и для эстетики романтизма в частности.

***Законы «мышления» и категория «пластического» в эстетике натурфилософии конца XVIII – начала XIX веков***

Одна из «горячих линий» споров в эстетике конца XVIII – начала XIX веков касалась проблемы условности связи знака и значения, взаимосвязи «рассудочного» и «чувственного» постижения мира.

«Лаокоон» Лессинга был одной из наиболее значительных - с точки зрения ее воздействия на современников – работ в эстетике. Идея представить в произведении литературы сосуществующее в пространстве как разворачиваемое во времени была революционной для того периода. И, тем не менее, оказалась вытесненной на второй план. Воздействие эстетических идей Лессинга, как отмечает А.В.Михайлов в своей статье «О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века», нередко было непредсказуемым и касалось иных аспектов, в сравнении с теми, что он затрагивал в своей работе [11,227].

«Непредсказуемым» влияние «Лаокооиа» можно назвать прежде всего потому, что не была воспринята основная его идея: «разграничение живописи и поэзии». Лессинг изначально не разделил формальный и мировоззренческий аспекты проблемы. Освободить поэзию от бремени описательности, реформировать устаревшую риторическую систему, избавить искусство от морально-риторических норм – эти идеи были подхвачены, поскольку освобождали писателей, открывали пространство для новых экспериментов в творчестве. Вместе с тем обобщенная формулировка темы – «изгнать» живопись из поэзии, живопись, которую Лессинг же и называл «областью собственно прекрасного» – сочувствия, как правило, не находила. К примеру, Гете-поэт всегда *«стремится к наглядному, очевидному видению мира и его словесн запечатлению»* [11, 230]. Категории «зримости», «наглядности», «осязаемости образа для него чрезвычайно важны.

Борьба со знаковостью, этим «заданным несовершенством» слова была в это время определяющей для многих. О «познании объектов вообще», не через содержание, но через форму, говорит Кант: «Искусство изображает мысль, но эта мысль не должна быть прочитана, – мы не должны двигаться по отдельным строчкам, логически понимая их, мы не должны логически понимать тот целостный итог, к которому могли бы прийти, нам нельзя рассматривать этот итог в его конкретном расчленении» [1,18].

«Чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, -- пишет Генрих фон Клейст в статье «О театре марионеток», – тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация» [7, 518].

Очень подробно, по сути, уже как «методологическое руководство» к художественному претворению действительности в литературе теория образа и суждения представлена в эстетике Шиллера, и в частности, в его работах «Письма об эстетическом воспитании человека», «О необходимых иреде применения художественных форм», «О возвышенном».

В произведении должны обнаруживаться 1) «тело», «вещная природа», не скованная ничем, кроме как причудливой игрой воображений; 2) рассудочное постижение; 3) постижение разумом, предполагающее наличие сферы игры, иронии. Шиллер полагал, что художественное творчество освобождает воображение: рассудок, хотя и определяет связь идей, все же делает это со столь скрытой закономерностью, что кажется, будто воображение действует совершенно произвольно: «Общее скрыто в частном, и фантазия представляет живой образ» [23, 364]. Под знаком идеи свободы разум сводит в единство мысли и то, что рассудок не может свести в единство познания, и подчиняет себе бесконечную игру явлений.

В переписке с Гете и теоретических статьях этого времени Шиллер постоянно возвращается к *проблеме сочетания спекулятивно-философского и чувственно-созерцательного начала в поэтическом творчестве*. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), он предлагает расширить «относительно многочисленную семью понятий» «до пределов небольшого мирка». Очень сложно в этой связи не вспомнить лермонтовское: «В уме своем я создал мир иной И образов иных существованье. Я цепью их связал между собой, Я дал им вид, но не дал им названья» [8, 1. 150].

С идеями Шиллера, во многом через посредство философии Шеллинга, Лермонтов знакомился в Благородном пансионе. Ученик С.Е. Раича и М.Г. Павлова, почитатель «любомудров» с их «Московским Вестником», он подготовлен был воспринять идеи, касающиеся философии, истории, этики и эстетики. По мнению В. Асмуса, именно к Шиллеру восходит представление Лермонтова о *срединном положении образа между реальностью бытия и идеальностью мысли*. «Трудно допустить, – приведем здесь слова исследователя, – чтобы, изучив так глубоко поэзию Шиллера, Лермонтов остался незнакомым с его эстетическими работами, и прежде всего с «Письмами об эстетическом воспитании», где взгляд на искусство как на своеобразную область «видимости» (Schein), колеблющуюся между реальностью наличного бытия и идеальностью «играющей» поэтической мечты, выражен всего полнее и красноречивее» [10, 130].

Романтизм выработал свое эстетическое отношение к выражению идеи в образе и мысли – на основе единства сознательного и бессознательного. Романтики подчеркивали: идея должна присутствовать в художественном произведении, но она не может быть выражена непосредственно.

«Художник вкладывает в свое произведение, – утверждает Шеллинг, – помимо того, что входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка» [18, 15]. Как и у Шиллера, у Шеллинга сознательное в произведении организует основу, бессознательное же обеспечивает его жизненность, «самодеятельность», латентность.

Романтики видели одну из черт специфики художественного образа в том, что, являясь единством сознательного и бессознательного, он несет идею внутри себя, а не является иллюстрацией наперед заданной, отвлеченной мысли.

Романтическая эстетика в России формировалась в трудах А. Галича, И. Кронеберга, а также в литературных и критических опытах В. Одоевского. М. Павлова, О. Сомова. Главным теоретическим источником был иенский романтизм в лице Новалиса, Тика и Вакенродера, хотя романтическую эстетику немцев в России не отпочковывали и воспринимали вкупе с идеями просветительского реализма Гете и Шиллера.

В русской эстетической мысли начала XIX века одно из важнейших мест отводится анализу именно «пластического» феномена в искусстве и литературе; в его взаимосвязи с проблемой принципиальной невыразимости мира.

Работая над историей философских систем, А. Галич доказывал независимость объективного мира от познавательных сил человека и задачу искусства нового типа видел в пластическом запечатлении жизни, «с ее фантазией, таинственным мерцанием бесплотных ликов» [20, 54]. В «Опыте науки изящного», книге об общей системе ведения, он подытоживал: точно так, как истина основана на согласии между умственным представлением и его предметом, совершеннейшее откровение безусловной красоты возможно только романтической пластике.

Подробный анализ роли чувственного созерцания и воображения был осуществлен А.И.Галичем в работе «Картина человека. Опыт наставительного чтения о предметах самопознания». С помощью прямого ощущения человек удостоверяется в присутствии вещей. Но чувственное созерцание не формирует образа предмета. Тогда на помощь приходит воображение, переводящее «предмет... из внешнего мира... во внутренний». Как это происходит, остается тайной. Образы не даются нам извне, а получают свое бытие благодаря способности души к «зизждительному» творчеству. Как видим, эти образы наполовину создания духовные, наполовину – телесные.

М. Павлов, профессор Московского университета, преподаватель физики и астрономии, своим студентам, в том числе и Лермонтову был известен как популяризатор идей Шеллинга. В работе «Различие между изящными искусствами и науками» он писал: «Что ж после сего «Илиада», «Одиссея» и все произведения словесности? Мысли, отделившиеся от своего начала – ума и *посредством слова обращенные в предметы.* <...> Если каждое произведение изящных искусств изображает собою мысль или понятие, то что представят нам все произведения, вместе взятые, подведенные умственно под одну точку зрения? Особый мир, мир понятий и мыслей, обращенных в предметы. Мир сей отличен от целой вселенной, принадлежащей к эпохе творения. Это иозднейшее создание, новая природа, зизждитель оной – человек...» [18, 365]

Поэзия, по И. Кронебергу, «отелесившаяся идея», это мир «идей созерцаний», а «фантазия, сила, облакающая бесконечные идеи

индивидуальный образ» [18, 290]. Поскольку идеи не пристало выражать непосредственно, в произведении искусства они предстают в «чувственном выражении».

«Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» В. Одоевского не был опубликован, однако в кругу друзей писателя эта работа была довольно-таки популярна. В области фантазии или искусства для него наиважнейшим моментом был тот, когда «*дух стремится, соделать себя предметом*». Поэзия, сочетающая пластику и музыку, является тем искусством, где «дух делается тождественным с предметом, где конечное борется с бесконечным, определенное с неопределенным <...> Здесь время остановлено пространством, пространство расширено во времени; здесь материал произведения, и дух, и фигура, и внешность, и выражение материи — слово» [18, 174].

«Космограма» В. Одоевского наиболее показательный пример воплощения его идей в художественном материале. Герой, перед которым оказалась приоткрытой дверь в мир потусторонней реальности, сталкивается с ситуацией, когда каждая мысль, чувство, слово имеют «образ живых, безобразных существ, которыми он, как сказать, населил вселенную...» [15, 215] Тут уже со всей определенностью, слово и мысль даны как образ, облечены телесной оболочкой.

Подытожим, *интеллигенция Фихте, интеллектуальное созерцание Шеллинга, рисунок мысли Канга, очевидное виденье мира Гете, свободное постижение истины через виденье смысла Шиллера, романтическая пластика Галича, мысли, обращенные в предметы Павлова, отелесившаяся идея Кроненберга* – это были попытки определения способов порождения в человеке, через его чувственное созерцание, форм его мысли.

#### **«Логоцептричный» характер художественного мира Лермонтова**

«Отрывочные мысли суть созерцания и ощущения – следовательно, тела», – писал Новалис во «Фрагментах». Можно предположить, что это, или любое другое из вышеприведенных высказываний, Лермонтов воспринял буквально. Во многих случаях в его произведениях **слово**, как бы ощущая свою неполноценность, **ищет «пристанища» в теле**: «О, где ты, честь моя!., отдайте это слово»; «Смерть! Смерть! о, это слово здесь Везде, -- я им проникнут весь (словом!)»; «Да маски глупой нет; Молчит...таинственна, заговорит... так мило. Вы можете придать ее словам Улыбку, взор, какие вам угодно...»; «Отчаянье? , Да, есть И это слово в дамском лексиконе <.. .> Дивлюся, как давно не превратят Отчаянье в какой-нибудь наряд» («Маскарад»); «Весь превращуся в слово “нет” («Исповедь»); «Конец! Как звучно это слово Как много-мало мыслей в нем». («Что толку жить!.. Без приключений); «Своих неконченных речей Он оторвать от уст не может» («Измаил-Бей»); «Между сильных плеч пробежал мороз, На раскрытых устах слово замерло...» («Песня...»).

Герой зачастую выступает «хранителем» слова (тайны): «Я скажу тебе, православный царь: Я убил его вольной волею, А за что, про что – не скажу тебе, Скажу только богу единому» («Песня»); «Кого любил? Отец святой, Вот что умрет во мне, со мной; За жизнь, за мир, за вечность вам Я тайны этой не продам!» («Исповедь»). Герои «Исповеди», «Боярина Орши», «Мцыри», «Песня» роковую «тайну» норовят унести с собой в могилу, но при этом очень настырно подчеркивают наличие этой самой тайны.

Ю. Манн в этой связи отмечал следующее: «Действия героя “Исповеди” и еще больше Арсения – сопряжены с какой-то тайной. <...> У Мцыри никакой подобной тайны нет... его тайна лишь, как сказал бы В.Одоевский, в “неизглаголанности наших страданий”...» [12, 697]

Во многих случаях герой Лермонтова поведенческие линии понимает как словесные. Для него зачастую действовать – означает говорить: «Дай я буду считать... когда скажу: три... спускай... не могу... чудо! Сердце охладело... слова не льются...» («Menschen und Leidenschaften»); «...одним словом Вадим убил все семейство!» («Вадим»); «Так, так, он будет жить... убийство уж не в моде. Убийц на площадях казнят. Так! В образованном я родился народе Язык и золото... вот наш кинжал и яд!»; «И против ваших слов ответа не имею. Я мигом побежден, обманут я шутя И под топор нагну спокойно шею» («Маскарад»); «– Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок...»; «эпиграммы его часто забавны, по никогда не бывают метки и злы: оп (Грушницкий) никого не уьет одним словом» («Герой нашего времени»). Виды «деятельного» слова, кого мы находим у Лермонтова, это *проклятие, ропот, инвективы, исповедь, молитва* (часто акцентируется внимание на невозможности молиться, как в «Демоне»), небрежное слово («Хоть к черту, только к месту»).

Наиболее яркий пример приема претворения слова в тело и вместе с «грамматической мистики» – Штос. На вопрос «как ваша фамилия» старичок отвечает: «Что-с?». Лугин воспринимает это как буквальный ответ.

Более замаскированный аналог этого приема – имена героев «Маскарада». «Анитропонимическое пространство лермонтовской драмы, полагает А.Б. Пеньковский, особым образом моделирует ее маскарадный мир» [16, 38]. Звездич («звезда»), Штраль (немецк. Strahl – «луч») – это имена-маски, с помощью которых сознание читателя подключается к семантическому полю слова «свет» («Здесь было все, что называют *светом*, Не я ему название это дал»). В этом же ряду имя главной героини. Вспомним, на самом деле ее зовут Настасья Павловна. Хотя в драме упоминание об этом и единично, оговоркой его считать нельзя, поскольку оно неизменно воспроизводится во всех редакциях. Имя *Нина* же вполне может восприниматься как «отзвук» фамилии *Арбенина*.

Таким образом, мы сталкиваемся с приемом, который «буквально» воспроизводит лермонтовское же: «Принимают образ эти звуки» [7, 294]. То

«волшебство», с которым писатель «материализует» начертанное, целиком соответствует «грамматической магии» романтиков.

Согласно Новалису, структура языка оказывается аналогичной структуре бытия, дух и материю душа схватывает во взаимном перетекании, она понимает, именует и вольно овладевает вселенной: «Обозначение звуками и чертами есть изумительная абстракция. Четыре буквы обозначают для меня Бога; несколько черт – тьму вещей. Каким легким становится здесь управление вселенной, какой наглядной – сосредоточенность духовного мира!» [14, 98].

Мир духовный и мир физический, в том числе и вербальный, в сознании романтика – это две стороны одной медали. Поэтому оговорка, к примеру, ничем не лучше преступления. «Предположим, – писал Чаадаев, – что одна единственная молекула вещества один только раз приняла движение произвольное... Что при этом произойдет? Не потрясется ли тотчас весь порядок мироздания? Понимаете ли вы, что это самое делает каждый из нас в каждое мгновение? Мы только и делаем, что вовлекаемся в произвольное действие и всякий раз потрясаем все мироздание. И эти ужасные опустошения в недрах творения мы производим не только внешними действиями, но каждым душевным движением, каждой из сокровеннейших наших мыслей» [22, 376]. Как уже отмечалось, точно так же герой «Косморамы» В.Одоевского в мире духовном все мысли, слова, побуждения видит в их образном воплощении.

Процесс говорения в сознании романтика это зачастую творческий акт, предполагающий порождение новых образов, новых смыслов. Один из примеров такой работы мысли – **игра словом**. «У романтика, как правило, всегда включено “боковое зрение”: параллельно развитию мысли идет рефлексия относительно метода познания и способов выражения. Самое простое ее (рефлексии) проявление – уделять внимание языку, “замечать” слова в процессе говорения...» [5, 14-15].

Функции игры словами, по О. Вайнштейн, следующие: остранение (расшатать застывшие выражения, заставить посмотреть по-новому); удивление случаю («В анаграммах, аллитерациях, ассонансах чувствуется некая объективность, лик Судьбы»); выражение духовной свободы играющего; «потенцирование» (выявление возможных связей, испытание значения на способность к саморазвитию; «словесное сходство напоминает о возможном сходстве обозначаемых явлений, что целиком в духе романтической установки видеть все во всем»).

Рассмотрим случаи, когда Лермонтов считает необходимым подключить «боковое зрение»: «Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо “оказия” из Екатерин о града еще не пришла <...>. Что за оказия!..»; «Веди меня куда-нибудь, разбойник! Хоть к черту, только к месту!» – закричал я. «Есть еще одна фатера, – отвечал десятник, почесывая затылок, – только вашему благородию там не понравится; там нечисто!» Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед <...>” («Герой нашего времени»)

(как не вспомнить в этой связи повалисовское: «Всякое слово есть слово заклатья. Какой дух зовет-такой и является. Всюду грамматическая мистика» [14, 159]; «Я к вам лишу случайно; право, Не знаю как и для чего. Я потерял уж это право. И что скажу вам? – ничего! Что помню вас? – но. Боже правый, Вы это знаете давно; И вам, конечно, все равно» («Валерик»)); «Кипел, сиял уж в полном блеске бал; Тут было все, что называют *светом*; Не я ему название это дал»; «Послушай, милый мой, кто нынече не гнется (аналогия с карточной терминологией «гнуть»), Ни до чего тот не добьется» («Маскарад»).

В «Кавказском пленнике» Лермонтов прибегает к традиционному мотиву – эхо: «Кто гроб ее тебе укажет? Беги ищи ее везде!!! Где дочь моя? – и отзыв скажет: Где?» К примеру, в «Тавриде» С.Боброва эхо определялось как «сын камени», «сын древних песней». Игра поэтическими смыслами, например: «вертоград – вечный град», «стремит – гремит» и т.д., была нацелена на обретение утраченного первоязыка. Слух воспринимался как слабейшее и «обманчивейшее» чувство, истинным же языком души считалось созерцание.

В поэме «Рассвет полночи» (одна из частей этой книги «Игры важной Полигимнии») С. Бобров писал: человек «Без проверяющего ока Преемлет Дикости одни, И вносит в мозг мечты нелепы» [3]. Слово хоть и утратило свою силу, поэт способен улавливать гармонию в мироздании в зрительных образах, «проверяющим оком». Несмотря на то и дело появлявшиеся в печати негативные отзывы о затемненном стиле Бибруса, то бишь С. Боброва, можем судить о том, что направление поэтических поисков поэта в целом были понятны современникам. К примеру, появившаяся в 1810 году в «Друге юношества» статья Максима Неврозова «*Животисные* и философские образы из сочинений С. Боброва» тому свидетельство [13].

Как вариант приема игры словом можно расценивать такой «жест», как указание на отсутствие слова, скрытое сообщение: «Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь...» («Герой нашего времени»). Сюда же можно отнести случай, когда Лермонтов явился на маскарад в костюме астролога, намереваясь читать «большую вещь» (на самом деле отрывок «У граф. В... был музыкальный вечер») с толстой, но наполовину пустой книгой в руках.

Еще один традиционный прием, с помощью которого романтики обнаруживают мистическое единство вещей в мире, **этимологизация**.

Шлегель говорит о необходимости применения в творчестве философской *этимологизации*: перед собой надо держать всю эволюцию (биографию) явления. Это дает свободу в отношении него.

Уже в «Бэле», к примеру, читаем: «...мы спускались с Гуд-горы в Чертову долину... Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, – не тут то было: название Чертовой долины происходит от слова “черта”, а не “черт”, ибо здесь когда-то была граница Грузии» [8, 4, 29]. Виноградов улавливает здесь параллель с



«Путешествием в Арзрум»: «Против Дариала на крутой скале видно разваленную крепость. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария... Сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота» [10, 580].

Рискованный пример: в лермонтовском «Маскараде», или, как угодно было автору наперекор орфографическим нормам того времени – «Маскераде», все ключевые слова дробятся (маске-рад-ад-яд, игрок-рок, судьба-суд и уже упоминавшееся имя – Нина Арбе-нина). И вопрос не в том, намеренно ли, или в силу случая и в угоду рифме это могло подчеркиваться. Просто Лермонтов не мог, снова-таки из-за того же процесса поиска новой рифмы, этого не замечать.

Ю. Тынянов полагал, что в подобных «каламбурах» (в частности, он говорит об игре со словом у А. Белого: «человек» – «чело-века») происходит «как бы перераспределение частей вещественной и формальной и семасиологизация их <...> перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга» [21, 60].

Невозможно определить, относился поэт к этому, как к игровому моменту, или «словесной магии», но «магическое единство вещей» и грамматическую мистику в лих примерах ему обнаружить удалось.

#### ***Пластическая инерция стихового слова***

Д. Мережковский оставил интересные воспоминания о своем восприятии лермонтовского стиха: «Помню, когда мне было лет 7-8, я учил наизусть «Ангела» из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: “По небу полуночи”, не понимая, что “полуночи” родительный падеж от “полночь”; мне казалось, что это два слова: “по” и “луночь”. Я видел картинку, изображавшую ангела, который летит по темнолицему, лунному небу: это и была для меня “луночь”. Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: “по небу, *по луночи*”, бессмысленно, как детскую молитву [12, 348].

П. Вайль и А. Генис эмоционально-философский стиль раннего Лермонтова характеризуют как бойкую скороговорку, которая могла приводить поэта к «зловеще-комической мультипликации: “Голове, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет”. Если идти от приоритета стиха, то гуляющая голова – норма, потому что сначала имеются в виду рамки (стих), а потом уже содержимое (мысль)» [4].

Из вышеприведенных примеров понятно, что в восприятии предпочитается визионерская интенция слова его семантике. Глагол – в данном случае «идет» – доминирует над существительным, что бы то ни означало. Важным оказывается момент перехода от одного состояния к другому, «монтажность», стремление проследить этапы движения.

Стилистические эксперименты современников Лермонтова часто нацелены на подобную гротескную игру со словом, к примеру: «Слышал я много раз название городской головы. Желательно мне было увидеть, как ходит

голова, воображаемая мною огромною, без рук, без лог» [19, 469]; «Я сел возле письменного стола, бросил взоры на карту, глаза разбежались, что же мне бы делать без глаз?» [6, 66 ].

По мнению Эйхенбаума, 30-е годы – это период общих исканий в области литературного языка и новых форм повествования [24, 478]. Лермонтов был также занят *«поисками неожиданных и непредсказуемых семантических возможностей слова»*. Задолго до выхода в свет нашумевшего сборника стихов В.Г. Бенедиктова (1835), – полагает Е.М. Пульхритудова, – юный поэт пытается обрести свой голос, свою стилистическую тональность на пути «совмещения несовместимого – несовместимых традиций, тем, слов»: «Вот кибитка подъезжает.../ на высокое крыльцо / Из кибитки вылезает / Незнакомое лиц (“Гость”, 1830). Если не знать, что этот отрывок принадлежит Лермонтову, можно принять его за фрагмент бенедиктовского стихотворения – так определена, доведена до «пародического» (Ю. Тынянов) предела, за которым – уже не Лермонтов, даже не Бенедиктов, а Козьма Прутков, – его стилистическая установка» [17, 530].

Ю. Тынянов [21], рассматривая ритм и рифму как факторы, влияющие в стихе на появление «колеблющихся признаков», приводит еще один пример: «Но не с тобой Я сердцем говорю». Резкая цезура вызвала здесь вторичную семасиологизацию: Но не с тобой, – Я с сердцем говорю. Именно так было набрано в «Отечественных записках» в 1843 году.

Любопытна также лермонтовская реминисценция из пушкинского «Евгения Онегина» в наполеоновском цикле его стихотворений. Поэт руководствовался описанием куклы императора («14 столбик с куклою чугунной под шляпой с пасмурным челом, с руками, сжатыми крестом»). Свидетельство тому – почти дословное совпадение: «Сей острый взгляд с возвышенным челом И две руки, сложенные крестом», и в конце этого же стихотворения «Наполеон (Дума)» уже почти цитата: «Под шляпою, с нахмуренным челом, И две руки, сложенные крестом». В 1830 году в «Предсказании» – то же самое: «И было все ужасно мрачно в нем, Как плащ его с возвышенным челом». Мы совершенно спокойно могли бы не акцентировать внимание в этой статье на этих потрясающих алогизмах – «взгляд с челом», «плащ с челом», родственных пушкинскому «шляпа с челом», и прочих примерах, если бы не было в творчестве Лермонтова таких примеров, как вышеприведенные «Что-с?» – Штос, «Чертова долина», «весь превращуся в слово “нет”».

*Образ* в поэзии, говорит Ю. Тынянов, часто специфичен из-за несовпадения границ ряда, периода с границами синтаксического единства. Благодаря появлению «колеблющихся» признаков, дополнительных значений он становится «иепредметным» и «неопределенным».

Приведенные нами примеры восприятия стихового слова свидетельствуют о том, что в результате семантических колебаний может создаваться и новая предметность. «Полуночь», «гуляющая голова» или «плащ

с челом» тому подтверждения. Слух подчиняется зрению, а семантика – визионерской, лаптевской интенции слова.

Выводы, к которым мы приходим, можно сформулировать следующим образом: 1) о стиле М.Ю. Лермонтова можно говорить как о стиле «пластической мысли»: на протяжении всей своей творческой деятельности писатель акцентирует внимание читателя на возможности «чувственного», «зримого» постижения идеи; 2) попытки «пластической корреляции» знака и значения предпринимаются М.Ю. Лермонтовым всецело в соответствии с «требованиями», продиктованными эстетикой того времени, в частности работами Лессинга, Гете, Шиллера, Шеллинга, Новалиса, Галича, Павлова, Кронеберга, В. Одоевского и др.; 3) «речевая пластика» воплощается в произведениях М.Ю. Лермонтова с помощью таких приемов, как игра словом, этимологизация, а также актуализация ряда специфических образов, которые смогут расцениваться как «телесный эквивалент мысли».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979; Белецкий А.И. В мастерской художника слова («Изображение внешности лиц», «Изображение живой и мертвой природы») // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. - М, 1964; Хализев В.Е. О пластичности словесных образов // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1980, № 2. С. 14-22; Альфонсов В.Н. Слова и краски. - М.; Л, 1966; Галанов Б, Живопись словом. - М., 1974; Дмитриева Н. Изображение и слово. - М, 1962; Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып.1. - М, 1960. С.305-318; Левый И. Значения формы и формы значений // Семиотика и искусствоведение. Современные зарубежные исследования. - М., 1972. С. 88-107; Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствоведение. Современные зарубежные исследования. - М., 1972. С. 82-87.
2. Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы под редакцией, со вступительной статьей и комментариями Н.Я. Берковского. - Л.: Издательство писателей в Ленинграде, - 336 с.
3. Бобров С.С. Игры важной Полигимнии, забавы нежной Каллиопы. Часть третья Рассвета полночи. - СПб., 1804
4. Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности / А.Синявский (авт. Предисловия). - М.: Независимая газета, 1999. - 272 с.
5. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. - М., 1994 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6) – 80с.
6. Ефимова З.С. Начальный период литературной деятельности А.Ф. Вельтмана // Русский романтизм. Сб. статей под ред. А.И. Белецкого. - Л.: Academia, 1927. - С.51 -79

7. Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. – М.: Художественная литература, 1977. – 544 с.
8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4-х томах. Вступительная статья и примеч. И.Л. Андроникова. М., 1975
9. Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Гос. Изд. Худ. Лит., 1953.– 640 с.
10. Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю.Лермонтов. Ч.1.–М.: Изд. Акад.; Наук СССР, 1941
11. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. – Л.: Наука. Ленингр. Отд., 1982. – 288 с.
12. М.Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г. Е. Потапов: вступ. Ст. В.М. Марковича, коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. – СПб.; РХГИ, 2002. – 1080 с. – (Русский путь).
13. Неврозов М. Живописные и философские образы из сочинений С. Боброва // Друг юношества, 1810, № 6. С. 10-42
14. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. – СПб, 1995
15. Одоевский В. Косморама // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века/ Сост., послесл. И прим. Ю.М.Медведева. – М.: Правда, 1989. – 480 с.
16. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Издательство «Индрик», 2003. – 640 с.
17. Е. М. Пульхритудова. Стилистика // Лермонтовская энциклопедия. Гл. Ред. В.А.Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. С. 529-533
18. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1974
19. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» «Культура», 1995 – 624 с.
20. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX в. Очерк. – М.: «Искусство», 1981 – 550 с.
21. Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В.И. Новикова; сост. О.И.Новиковой. – М.: Высш. Шк., 1993. – 319 с. – (Классика литературной науки).
22. Чаадаев П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Т.1. – М.: «Наука», 1991
23. Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т.6, статьи по эстетике. – М., 1957
- 24.. Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. – М.Л.: Академия наук СССР, 1961

## АНОТАЦІЯ

У статті простежується, яким чином на стиль М.Ю. Лермонтова вплинули ідеї „пластичної кореляції” образу, слова та значення, актуалізовані у творах Лессінга, Гете, Шіллера, Шеллінга, Новалиса, Галича, Павлова, Кронеберга, Одоєвського. „Мовленнєва пластика” в текстах письменника виявлена на рівнях етимологізації, гри зі словом та експерименту з образом.

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет  
ім. Г.С. Сковороди



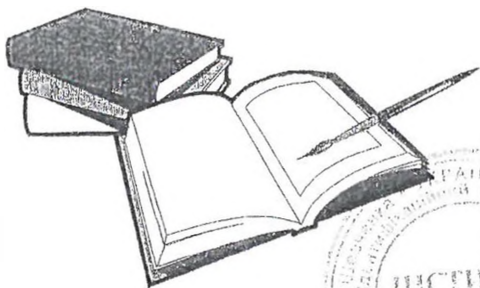
# НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Харківського національного педагогічного  
університету ім. Г.С. Сковороди

*серія*  
*літературознавство*

2006

**Випуск 2 (46)**  
*Частина перша*



Харків 2006  
ППВ «Нове слово»



## Зміст

З.Б.Лановик (Тернопіль). Літературний аналіз новозавітних епістолярій: до проблеми біблійної генології.....	3
М.Э.Шульгун (Горловка). А.Н.Нахимов – баснописец.....	9
Е.И.Харитоненко (Київ). «Пластика мысли» в стилі і образній системі М.Ю.Лермонтова.....	17
С.С.Мельник. Взаимодействие между различными видами описательных контекстов (портрет+интерьер, портрет+пейзаж, пейзаж+интерьер) в произведениях Л.Н.Толстого.....	30
Л.В.Мацапура. И.С.Тургенев и П.В.Анненков.....	38
О.В.Каданер. Творчество Б.М.Маркевича в критических оценках современников.....	45
Н.Є.Коломієць, С.В.Щербак (Кривий Ріг). Художнє осмислення теми народного життя у поетичних творах Б.Грінченка та П.Грабовського.....	49
Н.Г.Мельник (Кривий Ріг). Функції фольклорних елементів у історичній праці Д.Яворницького «Історія запорозьких козаків»..	55
Л.Б.Басюк (Кривий Ріг). Естетична концепція людини у поемі О.Маковея «Новик».....	60
О.А.Троцик (Полтава). Художня структура роману Дж.Джойса «Уліс» в контексті деяких античних і християнських ідей.....	70
А.К.Крамаровская. Проза В.Брюсова в откликах современников..	76
Е.Л.Лаврова. Концепция любви в творческом мироощущении Марины Цветаевой.....	81
Н.В.Яременко (Кривий Ріг). Художнє осмислення проблеми «втраченого покоління» в романі Ю.Яновського «Чотири шаблі».	91
Н.С.Алексеева. М.Булгаков и У.Г'олдинг: поэтика как эсхатология.....	98
М.А.Зайцева. Лингвистические аспекты перевода фрагментов спора в трилогии Дж.Толкиена «Властелин колец».....	108
В.Л.Черная. Египтологические исследования Барбары Мертц и романы Элизабет Питерс об Амелии Пибоди.....	113
Г.В.Щербакова (Дніпропетровськ). Парадигми усвідомлення авторства: Дімаров і Нагібін.....	120