

## НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

А.В. Мансурова, Т.Т. Уразаева

### ЗВУК-ЭЙДОС В ЛИРИКЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Томский государственный педагогический университет

Звуковыми образами, как неоднократно отмечали исследователи, наполнена как юношеская, так и зрелая лирика Лермонтова. Особая и значительная группа образов звучания обозначена в лермонтовских текстах подчеркнута как звуки: «звонков... нестройные звуки», «звуки баркароты», «звуки песен», «звуки речей». В подобных словосочетаниях, репрезентирующих образы звучания, оба слова – с семантикой звучания. Казалось бы, перед нами семантическая избыточность, казалось бы, для понимания смысла достаточно употребить одно слово – звонки, баркароты, песня, речь, – опуская при этом слово «звук». Однако именно оно является принципиальной конструктивной составляющей звукового образа. Намеренное, высокочастотное употребление слова «звук» рядом с другими словами с семантикой звучания приводит нас к выводу о его принципиальной значимости, концептуальности.

Рассмотрим образы, отмеченные в тексте лермонтовских стихотворений с помощью концептуального обозначения «звук чего-либо», число которых достаточно велико – около 80. Это следующие:

1. Физические звуки: «звук военного металла», «звук шагов», «звук мечей», «картечь визжала»...

2. Музыкальные звуки: «звук лиры», «балада-звук народный», «звук цевницы», «звуки баркароты», «звук струн арфы золотой», «звук арфы шотландской», «звуки песен»...

3. Звуки речи: «обыкновенный звук, название», «мерный звук твоих могучих слов», «знакомые звуки имени»...

4. Звуки, которые в художественной системе Лермонтова обретают метафорический, символический смысл. Назовем их «звуки-эйдосы». Например, «звук прощанья» («звук прощанья роковой»), «разлуки первый звук».

Приведем его контексты:

Прости, прости!  
О, сколько мук  
Произвести  
Сей может звук

[1, с. 308].

Итак, прощай! Впервые этот звук  
Тревожит так жестоко грудь мою.  
Прощай! – шесть букв приносят столько мук!  
[1, с. 290].

В приведенных выше примерах воссоздан образ звука прощания. На первый взгляд это всего лишь звучание слов разлуки, звучание б фонем («шесть букв») слова «прощай». Но интересно уже то, что выделенные б звучаний букв в сознании лермонтовского героя сливаются, превращаются в один звук, казалось бы, звук слова. Но нет, это нечто большее, чем звуковая оболочка слова, соотношенная с прямым значением слова «прощай». Так, рождается метафорический образ звука прощания, имеющий два плана выражения смысла, фонематический («шесть букв») и символический («звук прощанья роковой»), звучание которого дано в ощущении душевном («Впервые этот звук / Тревожит так жестоко грудь мою», «сколько мук произвести сей может звук»).

В подтверждение мысли о том, что в художественном сознании Лермонтова слово с его звучанием четко отграничивается от метафорического звука (например звука прощания), приведем строки из стихотворения «К\*» («Печаль в моих песнях, но что за нужда?..»):

К тебе не домчится ни слово, ни звук,  
Отзыв беспокойный неведомых мук  
[1, с. 476].

Как видим, «слово» и «звук» противопоставлены. Звук (метафорический) характеризуется тесной слитностью с состоянием души.

Получается очень интересный метафорический звук – часто без привычного акустически выраженного звучания... А как же его семантическая наполненность?

Смысл «звука прощания» шире значения слова «прощай». Звук-эйдос прощания обретает психологический смысл, выражая душевное состояние лирического героя, являясь знаком его экзистенциального одиночества, горечь которого он должен вновь постичь, осознав иллюзорность любви («тщетно в нас жила любовь») и несбыточность ее надежд. Этот звук воплощает и филолософско-символическое значение: бытийный

смысл Разлуки, обладающей в духовном универсуме Лермонтова, подобно Любви, онтологической реальностью.

В стихотворении <А.Г. Хомутовой>, посвященном слепому поэту И. Козлову, сосуществуют два временных плана: прошлое, «прежних лет восторг священный», и настоящее, «новая встреча» с героиней.

Он вас не зрел, но ваши речи,  
Как отголосок юных дней,  
При первом звуке новой встречи  
Его встревожили сильней

[1, с. 45].

Звукообраз речей героини, воспринимаемый слепым поэтом – с его обостренной чуткостью к интонациям речи, музыке голоса – как отголосок юности, возникает в его сознании одновременно со «звуком новой встречи» – светлым, «чудным мгновеньем», которое пробуждает душу героя, снимает «венец мученья с его преклонной головы». Звук-эйдос встречи, противостоящий в художественном мире Лермонтова звуку прощанья, – это символ душевной близости, человеческого единения, осуществления мечты о «душе родной», переданный через ощущение упоения и радости встретившихся:

Тогда признательную руку  
В ответ на ваш приветный взор  
Навстречу радостному звуку  
Он в упоении простер

[1, с. 45].

Примечательно, что звук встречи не только звучит в душе, но и выражен через «приветный взор». Это неслучайно, ибо в христианской антропологии «для души светильник – око».

Следует сказать, что такой радостный звук встречи запечатлен только в одном стихотворении. Звуков прощания намного больше в лирике Лермонтова. Одно из бытийных проявлений разлуки – смерть («вечная разлука»). В стихотворении «Что толку жить!.. Без приключений...» встречаем образ-звук смерти-конца:

Конец! Как звучно это слово,  
Как много-мало мыслей в нем;  
Последний стон – и все готово...

[1, с. 486].

В стихотворении отмечена звучность слова «конец», говорится о последнем стоне умирающего. За этими звучаниями проступает звук смерти-конца, звучание которого не сводимо ни к звучанию слова «конец», ни к звучанию стона. Звук смерти-конца сопровождается этими звучаниями, но его звучание вообще не выявлено. Думается, эта принципиальная невыявленность звучания и есть в данном случае проявление звука смерти-конца как прекращения всего – в том числе и зву-

чания. Действительно, по сравнению с другими звуками-эйдосами, звучание звука смерти-конца не выявлено ни через душевные ощущения, ни через взор. И это неслучайно, ибо в этом стихотворении лирический герой Лермонтова выражает сомнения относительно жизни души после смерти, следовательно, никаких душевных ощущений, проявлений звука смерти-конца, быть не может. Этот звук бесплотен, это чистый звук-эйдос прекращения бытия человека. Очень важно отметить неоднородность семантики звука смерти: «Как много-мало мыслей в нем». Уплотненность смысла может сменяться пустотой, исчезновением смысла – это еще одно проявление «конца» на семантическом уровне. Итак, отметим важную черту лермонтовского звука – подвижность смыслового объема.

В стихотворении <Графине Растопчиной> встречаем «предательский звук»:

Предвидя вечную разлуку,  
Боюсь я сердцу волю дать;  
Боюсь предательскому звуку  
Мечту напрасную верить...

[1, с. 110].

Сложно определенно сказать: что же такое «предательский звук»? Возможно, это звук речей-мечтаний или это стихотворные строки, исполненные мечтаний, или это поселившийся в душе звук надежды на лучшее, о чем боится мечтать лирический герой. «Предательский звук» опять-таки только назван, но не выявлен ни через звучание, ни через состояние души, ни через взор; не определена также и его семантика. Наверное, он потому и назван «предательским», что слишком уж не определен, подвижен, переменчив. Оттого и боязно лирическому герою верить ему свою мечту.

В стихотворении Лермонтова «К\*\*\*» («Когда твой друг с пророческой тоскою...») находим «звук пустой»: семантика пустоты сопряжена в нем с принципиальной невыраженностью звучания: неизвестного происхождения звук с неизвестным звучанием, звук-эйдос пустоты – звук-фантом – и тем не менее необходимая составляющая лермонтовского художественного бытия. Такой звук возникает при умирании человека:

...и жизнь его потонет  
В забвенье, без следа, как звук пустой...

[1, с. 292].

«Звук пустой» – еще одно воплощение звука смерти-конца. Однако в художественном мире Лермонтова не всегда жизнь человека обрывается без следа, «звуком пустым», не звучащим. В стихотворении «Письмо» есть пример того, как после смерти тень умершего из «душной земли утробы» прилетает к возлюбленной «на мрачное

свидание» и проявляет себя как звук: «И звук влетит в твой удивленный слух» [1, с. 154]. Таким образом, перед нами звук – воплощение тени умершего, звучание которого не описывается, не передается. Указывается лишь, что он реально звучит, он слышим. Но как он звучит – покрыто тайной. Тайственность звучания в этом стихотворении обусловлена фантастичностью свидания умершего с возлюбленной.

В стихотворении «Арфа» лирический герой после смерти остается жить звуком в устах возлюбленной и тенью в ее воображении:

Когда, простясь с недолгим бытием,  
Я буду только звук в твоих устах,  
Лишь тень в воображении твоём...

[1, с. 201].

Что такое «звук в устах»? Может быть, это имя умершего возлюбленного, но думается, что это нечто большее, чем звуки имени. Повторяя имя умершего, возлюбленная воскрешает воспоминания о нем, свои чувства к нему – их вбирает в себя звук, которым стал умерший. Это звук былой любви, но он не соотносим с полнотой человеческих проявлений при жизни: «Я буду только звук». Звук былой любви на устах возлюбленной после смерти поэта – это только отзвук большого чувства, пережитого ими при жизни героя. И то, что этот звук поселяется не в душе, а на устах – знак того, что любовь уходит из души, угасает.

Теперь обратимся к строкам стихотворения Лермонтова «К\*» («Прости! – мы не встретимся боле...»).

Есть звуки – значенье ничтожно  
И презрено гордой толпой –  
Но их позабыть невозможно:  
Как жизнь они слиты с душой;  
Как в гробе, зарыто былое  
На дне этих звуков святых;  
И в мире поймут их лишь двое,  
И двое лишь вздрогнут от них!

[1, с. 478].

В этой строфе запечатлены звуки любви («И в мире поймут их лишь двое...»). На первый взгляд – это звучание слов, которые любящие говорят друг другу. Но это только первый план выражения звучания. Второй план звучания – в душе героев: «они слиты с душой» и проявляют себя в движениях души: «И двое лишь вздрогнут от них!» Семантика этих звуков многослойна: на поверхности их «значенье ничтожно»; «на дне этих звуков святых» – «зарыто былое». Таким образом, существует «дно» и другие «невывразимые» смысловые слои, понятные лишь двоим.

Тема звуков любви из стихотворения «К\*» («Прости! – мы не встретимся боле...») находит продолжение в стихотворении «Есть речи – зна-

ченье...». Здесь приоткрывается завеса над тайной «былого» – над скрытой семантикой звуков любви:

Как полны их звуки  
Безумством желанья!  
В них слезы разлуки,  
В них трепет свиданья

[1, с. 65].

Принципиально важно то, что в стихотворении разрабатывается значимая для романтической литературы тема отзвука, отзвука в мире:

Не встретит ответа  
Средь шума мирского  
Из пламя и света  
Рожденное слово...

[1, с. 65].

Звуки любви рождены из пламени сердечных чувств и света души – отсвета небесного, божественного света. В художественном мире Лермонтова звуки любви сопряжены с небесными звуками: в стихотворении «К\*» («Прости! – мы не встретимся боле...») звуки любви названы «святыми», в стихотворении «Я видел тень блаженства; но вполне...» находим:

Кто скажет мне, что звук ее речей  
Не отголосок рая? что душа  
Не смотрит из живых очей...

[1, с. 408].

Звуки речей возлюбленной для лирического героя – «отголосок рая». Рай и любящее сердце, душа отзываются друг другу своими звуками; отзываются друг другу и любящие сердца:

Не кончив молитвы,  
На звук тот ответчу,  
И брошусь из битвы  
Ему я навстречу

[1, с. 65].

Но это очень редкие примеры «отзывности» бытия. В обычном потоке жизни царит, как правило, безотзывность, люди живут, «как камни меж камней» [1, с. 235], «шум мирской» не отвечает «из пламя и света / Рожденному слову». Сам же шум мирской создается «сшибкой камней», звук которой не может проникнуть в середину камней-душ окружающих лирического героя людей.

В стихотворении «Молитва» (1829) лирический герой говорит: «...часто звуком грешных песен / Я, боже, не тебе молюсь» [1, с. 191]. Под «звуком грешных песен», возможно, подразумевается воспевание возлюбленной. Действительно, чтобы отозваться на звуки любящего сердца, герой готов, «не кончив молитвы, на звук тот ответить» – предпочесть божественным звукам звуки любви. Но так как звуки любви – «отголосок рая», думается, что это простительный грех, но

все-таки грех. Под «звуком грешных песен», возможно, подразумевается обращение лирического героя к демоническому началу бытия.

В стихотворении «Ночь. I» встречаем «два противных диких звука, два отголоска целых природы» [1, с. 209]. Поэт точно не описывает характер их звучания, а только передает «противное» ощущение от них. В стихотворении «Мой демон» (1829) Лермонтов так характеризует демона – одного из центральных героев лирики:

И звук высоких ощущений  
Он давит голосом страстей...

[1, с. 177].

Таким образом, внутри демона звучит «голос страстей» – телесных чувств. Опять-таки звук-«голос» внутри демона передается не через звучание, а через чувства, но не души, а только тела, так как демон «презрел чистую любовь», звук которой – «отголосок рая». Этот «звук высоких ощущений» он сознательно подавляет. Под «высокими ощущениями» может скрываться чистая любовь, возвышенные религиозные чувства, любовь к Богу, вдохновение творчества. В одном семантическом ряду со «звуком высоких ощущений» – звуки божественного начала бытия (диалектической противоположности демоническому началу): «звуки райские», «звуки гармонии вселенной», от Бога-творца исходит «живых речей струя». В этих звуках заключено живое, благодатное и святое начало:

Есть сила благодатная  
В созвучье слов *живых*,  
И дышит непонятная,  
Святая прелесть в них

[1, с. 58].

Звуки «дышат», поселяются в душе, даны через ощущение душой благодати, прелесть (это составляет контраст противоположному ощущению от звуков демонического начала). Именно «созвучье», а не «значенье» слов суггестивно передает детскую чистоту и наивную прелесть «молитвы чудной», не передаваемую языком логики («прелесть непонятная»). Человеку не дано полностью постигнуть звучание и смысл звуков рая, можно только испытывать «высокие ощущения» души от их звучания и тосковать по ним в земной жизни. В стихотворении «Ангел» душе, слышавшей при своем появлении на свет песню ангела, «...звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли» [1, с. 407].

Чтобы стать причастным божественному началу бытия, его звукам лирический герой открывает в своей душе «родник, простых и *сладких* звуков полный» [1, с. 53], – творческое вдохновение:

...кипят на сердце звуки,  
И Байрона достигнуть я б хотел...

[1, с. 255].

Я звук нашел дотоле неизвестный  
И мыслей чистую излил струю

[1, с. 184].

Вдохновение такой силы лирического героя может питаться любовью: «высокие ощущения» чистой любви порождают звуки творчества. Звуки творчества передаются через ощущения души: «Душе от чувств высоких стало тесно». Но часто «неба звуки» даются лирическому герою «ценою муки, ценой томительных забот»:

Он покупает неба звуки,  
Он даром славы не берет

[1, с. 470].

Высокое мастерство исполнения музыкального произведения также пробуждает «звуки рая». В стихотворении «Еврейская мелодия» персты, промчавшиеся по арфе золотой, «пробудят в струнах звуки рая» [1, с. 505]. Эти звуки проникают в «мрачную» душу героя, прогоняют ее «безмолвие», проливаются слезами освобождения от муки. В стихотворении «Звуки» Лермонтов говорит о музыкальных звуках как о живых: «сладких», подобных «капле вод живых», рождающих «сны веселых лет».

Таким образом, в этих стихотворениях божественные музыкальные звуки – живые сущности, имея источник происхождения – музыкальный инструмент, находят себе новую сферу существования – душу, сердца героев; они проявляют себя не только в музыкальном звучании, воспринимаемом ухом, но и в «высоких чувствованиях» души, во взоре через слезы очищения, через «образ, милый мне», хранимый в душе.

Важная характеристика звуков в художественном мире Лермонтова – отзывность. Далеко не все звуки ею обладают. Некоторые звуки принципиально безотзывны:

Не встретит ответа  
Средь шума мирского  
Из пламя и света  
Рожденное слово...

[1, с. 65].

Живу, как камень меж камней...  
Ужель при сшибке камней звук  
Проникнет в середину их?

[1, с. 235].

Отзываются друг другу звуки любящих сердец, а также звуки любящего сердца и «звуки рая». «Звуки рая» находят отзыв в звуках творчества, «кипящих на сердце» героя. Звуки песни ангела находят отзыв в звуках томящейся на земле души. Эти «звуки высоких ощущений» – звук творческого вдохновения поэта и музыканта, звук «чистой любви», звук божественного начала бытия – являются действительно «живыми», «сладкими»; они сравниваются с родником, со слезами; эти звуки «тихо льются», «тают, как поцелуи на ус-

тах», «дышат», «влетают», «кипят», «мчатся», «борются». Еще одним аргументом, подтверждающим, что метафорические звуки-эйдосы – живые сущности, является их смысловая подвижность, переменчивость. Звук может быть «ложным», «предательским», в нем может быть «много-мало мыслей».

Звуки метафорического типа, как правило, не имеют привычного для нас акустически выраженного звучания. Звучание передается через ощущения души (благодать, прелесть, мука), через взор – «светильник души»; возможна принципиальная невыраженность звучания, если это «звук пустой», звук смерти-конца.

Звуки-эйдосы обладают многослойной семантикой: на их *дне* могут скрываться воспоми-

нания былого, и часто весь смысловой объем непонятен душе, ей становится «тесно», она не может выразить в своих чувствах весь смысл живых звуков неба, звуков-эйдосов – самостоятельных сущностей, субстанциальных идей. И здесь мы подошли к одной из центральных в романтической литературе проблеме: выразимо ли невыразимое? Семантика звуков-эйдосов ощущается внимающей им душой как предельная полнота, ее можно отнести к категории невыразимого.

Звук, по замечанию А.Ф. Лосева, «несомненно, обладает мифическими свойствами» [2, с. 71]. В художественном мире Лермонтова звук-эйдос соотносим с признаками мифа, понимаемого как символ [2, с. 48].

## Литература

1. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. М., 1964.
2. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.

А.В. Козлова

## ТРАДИЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОГО ДВОЙНИЧЕСТВА В «ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПУТЕШЕСТВИЯХ» О. СЕНКОВСКОГО

Томский государственный педагогический университет

В 1820–30-х гг. традиция романтического двойничества в русской прозе облеклась в особую поэтическую философию, связанную с целым комплексом идей и поэтических приемов [1]. Одной из форм ее бытования становится пародирование. Создание пародии, обратной версии, текста-двойника считается полноправным способом вхождения в литературу [1–3].

Думается, что именно на этих правах входят в русскую литературу «Фантастические путешествия» Барона Брамбеуса. Объектом пародии Сенковского, что интересно, является не только конкретный текст – «Странник» Вельтмана, – но и традиция романтического двойничества в целом, во всей совокупности ее идейно-художественных элементов.

В европейской литературе философия двойничества часто воплощалась в теософских сюжетах о путешествии в поисках мудрости или внутреннего «Я», «раскрывающегося в субстанциональном двойнике героя или в его утраченной возлюбленной» [4, с. 22]. Жанр путешествия-самопознания характеризуется, как правило, энциклопедичностью, универсализмом, соотношением автора и героя по принципу второго «Я», фрагментарностью, эстетикой «смеси», пестроты, контрастов, особой концепцией романтической любви.

В «Страннике» подобная теософская символика путешествий начинает пародийно преломляться. Странник путешествует в воображении, не выходя из своей комнаты (по географической карте). Это своеобразные странствия ума и сердца по пространствам Вселенной [5, с. 45]. Сенковский доводит эти тенденции до комического абсурда. «Наши жизнь, ум и сердце, составленные из мелких, пестрых, бессвязных отрывков... и оно гораздо лучше, разнообразнее, приятнее для глаз и даже дешевле... Отрывок есть представитель нашей образованности... царь новейшей словесности, верх изящного» [6, с. 37]. Полету воображения Странника противопоставляется принцип: «у всякого Барона своя фантазия», т.е. эстетический произвол, неуправляемая фантазия. Если у Вельтмана – путешествие самопознания, то у Сенковского – «три отрывка моей глупости», ироническое жизнеописание Барона Брамбеуса. «Плод собственного моего пера, мое дитя, моя радость, жизнеописание такого странного, как я, человека не чуждо занимательности и другого рода: я видел много глупостей и сам сделал их много...» [6, с. 33]. Сенковский именует эту поэтическую традицию (прежде всего эстетику романа Вельтмана [7]) «умственно-литературной распутицей», иронизирует над ней и ищет рецепты от нее.