

*Моему мужу Сергею Хлыстову,
без которого эта книга не была бы написана*

Введение, которое ни в коем случае не следует пропускать

Михаил Юрьевич Лермонтов до сих пор остается самым загадочным поэтом в истории мировой литературы, «самым непонятым» среди мастеров русского художественного слова. Почему? Причин довольно много. И главная из них — *сложность языка поэта* для восприятия читателя, в особенности — читателя современного.

— *Да что же в нем такого сложного??? — вероятно, возмутится тот самый современный Читатель. — Ведь все его стихи по-русски написаны!*

— Конечно, по-русски, но все же не совсем. Проведем небольшой эксперимент. Прочтите, пожалуйста, внимательно небольшое стихотворение Лермонтова и скажите, *о чем оно*, с вашей точки зрения?

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.*

— *Мне кажется, тут все совершенно понятно. Шел путник, устал, а автор его утешает, советует немного подождать: уже ночь, скоро он отдохнет.*

— Значит, стихотворение звучит оптимистически-обнадеживающе, может быть, даже радостно?

— По идее должно бы, но что-то радости особенной не чувствуется! Да и романс на эти стихи грустно поется...

— Тогда почему нам все-таки грустно, если смысл, подсказанный привычным языком и привычной логикой слов, кажется вполне «веселым»?

— ???

— Все дело в том, что «грустно» — ощущение, которое в момент создания стихотворения автор испытывал сам и стремился передать своему читателю — и, раз мы *грусть все-таки ощутили*, ему это вполне удалось. Но **как? Каким образом?** Мы видим лишь черные буквы на белом листе. Почему же нам становится *грустно*?

Оказывается, в художественной литературе, как и в музыке, как и в живописи, как и в фотографии, есть свои *способы диалога* автора с человеком, воспринимающим его произведение — свои «ноты» и «краски», свой «свет» и свои «тени», одним словом — свой «материал», определенным образом организованный. Именно эти способы и позволяют автору общаться с читателем **за границами своего конкретного пространства и времени**, точнее, *минуя, разрушая* все пространственно-временные ограничения. Удивлены? Попробуем разобраться. Для начала ответим на вопрос: **где** происходит условное действие стихотворения? Есть ли здесь *пространство*?

— Да, конечно. Горы, долины, дорога... Мне кажется, можно было бы легко все это нарисовать!

— А **какое** это пространство? Опишите, пожалуйста, свои ощущения хотя бы в нескольких словах.

— Ну, во-первых, оно очень тихое, потому что сейчас ночь, все спит... Можно и еще кое-что отметить: воздух прохладный, свежий...

— Что же нам помогло не только *увидеть* эту картину, но и *почувствовать* ночную свежесть воздуха?

— Долины тихие, мгла свежая, вершины спят...

— Вот мы и обнаружили «инструменты» поэта. Тихие долины, свежей мглой — это **эпитеты**. Вершины спят, дорога не пылит, листья не дрожат — это **олицетворения**.

— А зачем мне эти термины знать, да еще и запоминать? Напрягает. Ведь и без них все в принципе понятно...

— Что-то, конечно, понятно, но все же — не все и не совсем. Придется вам пока поверить мне на слово, а я постепенно попробую обо всем рассказать.

✱ **ЗАПОМНИМ!** *Эпитет* — это **неожиданный** признак предмета, наиболее важный в данный момент для автора.

Когда автор отмечает, что *долины тихие*, он сравнивает их с успокоившимися, умиротворенными *живыми* существами. *Ту же роль* выполняют и *олицетворения*: они наделяют неживые объекты (предметы или явления) **свойствами объектов живых**: в нашем примере *дорога, листья, горы* — все вокруг словно оживает. Так, значит, какое же в целом пространство перед нами?

— Получается, что одушевленное, живое...

— Да, а еще это пространство удивительно *спокойное, гармоничное*. Даже дорога — привычно суетливая, находящаяся в вечном дневном движении, затихает, успокаивается, больше «не пылит». Значит, **именно эти приемы** (эпитет, олицетворение) и создали в нашем воображении *образ пространства лермонтовского стихотворения*. Они *соединили* обычные слова русского языка, существующие отдельно, *сами по себе*, со своими привычными для нас значениями (*тихие; долины; вершины; спят*) в художественный ОБРАЗ. И мы не только видим этот образ, но как будто бы воспринимаем его и другими органами чувств: слышим, чувствуем, ощущаем...

Возникает еще один вопрос: скажите, пожалуйста, а есть ли в *этом пространстве* человек?

— Ну, конечно, ведь это ЕГО автор успокаивает: *подожди немного, ты отдохнешь. Значит, человек устал, ему тяжело идти...*

— Теперь остается самое трудное: понять, **почему** все же нам *грустно*; ведь не только природа засыпает, но и для путника скоро настанет пора *ночлега и отдыха*? Чтобы разобраться, одного текста нам будет недостаточно. Мы возьмем еще два *очень похожих* лер-

монтовских стихотворения, которые были созданы приблизительно в то же самое время. Чем они похожи? Это и будет мой вопрос. Будьте внимательны при чтении!

*Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... **потому что весело тебе.***

(«Отчего», 1840)

*Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.
Они расстались в безмолвном и гордом страданье
И милый образ во сне лишь порою видали.
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.*

(«Они любили друг друга...», 1841)

Думаю, в процессе чтения вы обратили внимание, что «построены» все три стихотворения **одинаково**. В каждом из них есть *две неравноценные по объему части*. Заключительная, явно меньшая, часть (в «Горных вершинах...» — это две строки, в «Отчего» — половина строки, в «Они любили...» — одна строка) отделена **в каждом тексте** от предыдущей — большей по объему — части особым пунктуационным знаком — многоточием.

***ЗАПОМНИМ!** Соотношение частей лирического стихотворения называется его **композицией**. Она, как правило, совпадает со *строфическим* делением текста, но может быть и целенаправленно зафиксирована автором.

Так как же эта «общая» для трех стихотворений *композиция* влияет на понимание нами **смысла** каждого из них? Понаблюдаем вместе.

В первом тексте *грусть* обозначена самим автором: ему грустно, потому что он знает: *молодость, светлые дни, сладкие мгновенья жизни* быстротечны; их неизбежно сменит *тоска, слезы, коварное гоненье молвы*. Для любящего человека подобное состояние вполне естественно: ему искренне *жаль свою возлюбленную*. Но этот «уровень» грусти достаточно поверхностен, *второстепенен* — несмотря на то, что его описанию отдан почти весь текст — кроме **половинки последней строки**. А вот в ней-то все главное и заключено! *Мне грустно... потому что весело тебе*. После многоточия смысл стихотворения как будто переворачивается: оказывается, **причина грусти автора совсем не в жалости** — гораздо глубже, она — *следствие непонимания*. И непонимания возлюбленной того, что ждет ее в недалеком будущем, и — самое важное — непонимания, *разъединенности Его и Ее*, потому что **Он** знает и видит гораздо больше, чем **Она**. Отсюда — *ироничная безнадежность его грусти, которую Она в принципе не способна понять*.

Второй текст читается сходным образом: *первая часть* — это печальная история *земной любви* двух людей, которые так и не решились признаться друг другу в своих чувствах. Возможно, причина заключалась в боязни общественного мнения, возможно — в страхе оказаться непонятыми друг другом. Но вот пришла Смерть; кажется, теперь *ничто* не будет больше тревожить влюбленных, *никто* не будет им больше мешать, они *должны*, наконец, обрести друг друга — и *стать счастливыми*! Однако **после многоточия** ожидаемая развязка вновь не реализуется: *чужие* в земной жизни, в мире *новом* они не смогли *найти, узнать* друг друга, они так и остались одинокими — только теперь уже НАВСЕГДА. Вновь горькая, безнадежная ирония? Безусловно.

Ну что же, мы готовы вернуться к «*Горным вершинам...*».

Итак, прекрасная гармония спокойной, умиротворенной засыпающей природы... далее мы вновь видим уже знакомое нам **многоточие** и вновь наблюдаем **смысловой поворот (versus)**: а каково место человека в окружающей его одухотворенной красоте? Ведь человек уже давно создал свой *собственный мир*, далекий от *естественных законов природы*; мир, который строится на *вечной погоне за призрачным счастьем* — обладанием (*вещами, другими людьми, смыслом своей жизни* — в данном случае неважно) и такой же вечной его недостижимости.

✿ Не могу не заметить «в скобках», что современный человек ушел от естественной жизни еще далее, погрузившись в мир третьей степени удаленности от счастливого бытия Природы — **мир иллюзорный** — виртуальный мир Сети.

Гармонию же с Природой, с Бытием человек, соответственно, **утратил**. Между Природой и человеком (вернее, между человеком и Природой) возникло такое же непонимание, как и между людьми в двух только что прочитанных нами стихотворениях. Именно поэтому обрести **покой снова** человек сможет теперь только *после своей физической смерти, исчезнув, растворившись в Бытии, заснув «холодным сном могилы»*, но о ТАКОМ ли отдыхе он мечтает? Теперь мы достаточно ясно ощущаем, что последние две строки: «Подожди немного, / отдохнешь и ты», — звучат не просто грустно, они звучат горько иронично, ведь ТЫ, к которому обращается поэт, — это не просто одинокий путник, но — любой человек, вообще человек, чужой и чуждый ночной гармонии окружающего мира.

✿ Думаю, вам небезынтересно будет узнать, что «Горные вершины» Лермонтова являются переводом стихотворения Иоганна Вольфганга Гете «Wanderers nachtlied» («Ночная песнь странника», или «Молитва странника» в другом переводе):

Über allen Gipfeln
(над всеми вершинами)
Ist Ruh
(покой)
In allen Wipfeln
(во всех верхушках)
Spürest du
(чувствуешь ты)
Kaum einen Hauch;
(почти нет дуновения)
Die Vögelein schweigen im Walde.
(птички молчат в лесу)
Warte nur, balde
(подожди только, скоро)
Ruhest du auch.
(ты тоже отдохнешь)

Сначала может показаться, что лермонтовский перевод не просто похож на первоисточник, но почти дублирует его (разве что *птичек* у русского поэта нет). И все же — перед нами *свободное переложение*. Лермонтов как будто *отталкивается* от текста Гете — и создает собственную вариацию на заданную тему — со своим, совершенно особенным, смыслом. *Ожидаемый покой странника* (обратите внимание, Лермонтов **отказывается от заглавия оригинала**, ведь его текст совсем не об одиноком путнике, а о человеке как *таковом*) и *возвышенное, нежное* звучание стихотворения Гете оборачиваются *абсолютной невозможностью* достижения этого вожделенного *покоя* и — как следствие — появлением *иронии*. Обратимся к воспоминаниям современника Лермонтова, профессионального переводчика Гете *Александра Струговицкого*:

«На вопрос его (Лермонтова. — Т.И.): не перевел ли я “Молитву странника” Гете? — я отвечал, что с первой половиной сладил, а во второй — недостает мне ее певучести и неуловимого ритма. «А я, напротив, мог только вторую половину перевести», — сказал Лермонтов и тут же, по просьбе моей, набросал мне на клочке бумаги свои “Горные вершины...”».

Думаю, вы тоже отметили, что более интересной — вероятно, *главной* — Лермонтов считает именно *вторую часть стихотворения*, о которой мы только что побеседовали: человеку не дано ощутить *полный покой*, раствориться в гармонии окружающего мира: ведь он слишком далеко ушел от *естественного бытия* Природы.

Настало время сравнить новое понимание стихотворения с нашим первым ощущением. Согласитесь, оно стало не просто более глубоким, оно стало **АБСОЛЮТНО ИНЫМ**. Почему? Потому что мы опирались на знание некоторых законов, по которым живет *язык художественной литературы*, в том числе и *язык поэзии Лермонтова*.

— *Что же получается, у нас два русских языка? Обычный и художественный?*

— Получается, что так, хотя... приоткрою завесу еще над одной тайной: язык художественной литературы — это понятие, скорее, теоретическое. В процессе же конкретной творческой деятельно-

сти каждый писатель, каждый поэт создает **свой вариант** художественного языка, именно поэтому обычно говорят о языке *Пушкина, языке Тургенева, Есенина, Бунина, Булгакова ...*

(Затянувшаяся пауза)

— *Ну не стоит так переживать! Если мы поймем главные принципы «устройства» языка художественной литературы как такового, то далее... далее нам откроется удивительная, уникальная возможность: мы сможем не только прочувствовать своеобразие языка каждого отдельного художника, но и насладиться своим пониманием этого языка, диалогом с Автором:*

*ночь дождь
и Мандельштам рядом*

поговорим

(Александр Макаров-Кротков)

Разобраться в закономерностях существования языка художественной литературы не так уж и сложно. Все дело в том, что язык любого поэта или писателя **лишь внешне напоминает привычный нам обывденный язык**, именно так: только внешне, потому что в основании его лежит не просто СЛОВО (строительный *кирпичик* любого национального языка), а СЛОВО-ОБРАЗ, и это **совершенно разные величины**. Как же происходит *рождение образа, превращение слова в образ*? Можно ли постичь разумом это волшебство, проверить логикой ТАЙНУ художественной литературы? Представьте себе, в определённой степени все-таки можно.

Думаю, вы согласитесь с тем, что главная задача *языка нашего повседневного общения* заключается в том, чтобы получить от собеседника (в самом широком смысле) определенную информацию и/или определенную же информацию ему передать. Чтобы быть при этом *понятыми и понять другого* человека, мы должны использовать слова **в основных, общепринятых, общепонятных их значениях**, иначе может повториться история *Алексея Крученых*, создателя *заумного языка* — языка, так и оставшегося на уровне *очень смелого экс-*

перимента. Ну кому в самом деле **понятно**, О ЧЕМ говорит автор, скажем, в этом тексте?

*Дыр бул щил
убеищур
скум
вы со бу
р л эз*

При обмене информацией мы должны помнить и еще об одном важном законе нашего повседневного языка: о передаче как можно большего объема информации за как можно меньший отрезок времени. Это **закон экономии языковых средств**. Он предполагает не только применение упрощенных синтаксических конструкций, исключение повторов. Развитие средств телефонной и компьютерной коммуникации добавило в этот перечень использование жанра SMS-сообщений с устойчивыми сокращениями многих слов, эмоциональных пиктограмм и тому подобное.

Язык художественной литературы демонстративно нарушает оба эти закона. Ведь его задача — не обменяться с кем-то информацией, а **выразить уникальное, неповторимое, авторское** видение окружающего мира, авторское *ощущение* этого мира, т.е. понимание автором *сущности* Бытия и места в нем человека. Однако, **как** запечатлеть *неповторимость*, используя обычные, привычные для всех, «затертые» слова? Согласитесь, на первый взгляд кажется, что эта задача в принципе невыполнима! Как может *общее для всех слово* выразить неповторимую индивидуальность нашей мысли, уникальность нашего чувства? Если же мы начнем **придумывать абсолютно новые слова** (кстати, по этому пути как раз и пошли *футуристы* во главе с *Алексеем Крученых*), то никто не поймет, ЧТО мы, собственно, хотели сказать, — и вновь получится *дыр бул щил*.

Именно из этого противоречия и рождается первое «*нарушение правил*» в языке художественной литературы; оно связано с *особенным использованием слов национального языка в литературном тексте*: **автор, отталкиваясь от основного, общепринятого и общепонятного значения слова, создает значение свое, неповторимо-индивидуальное.**

Вам кажется, что это невозможно? Тогда давайте вместе понаблюдаем, КАК это происходит. Почитаем вместе.

Предположим, все мы знаем, что *ветер* — это *движение, поток воздуха в горизонтальном направлении*. Данное значение закреплено во всех толковых словарях русского языка, поэтому, когда мы говорим: «*Сегодня сильный ветер*», — наш собеседник прекрасно нас понимает. В стихотворных же текстах поэтов разных литературных эпох мы легко можем увидеть возникновение бесконечного множества измененных вариантов этого основного лексического значения:

*О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?..*

Мы чувствуем, что в стихотворении Федора Тютчева перед нами не просто «*поток воздуха*», хотя «*ядро*» этого основного значения, безусловно, сохраняется. Вой *ветра* становится для автора звуковым заместителем чего-то непонятного и потому страшного для человека (отсюда эпитеты: *безумно, странный, жалобный*). На своем языке, доступном лишь *сердцу* человека, ветер рассказывает ему о том, что дневная жизнь — это лишь тончайшее покрывало, брошенное на реальность. Сама же **реальность**, обнажающаяся *ночью*, есть изначальный Хаос, *Первостихия*, понять смысл и логику существования которой слабый человеческий разум оказывается не в состоянии.

✱ «Темная бездна лишь слегка прикрыта золотистым «дневным покровом». «*Вот почему нам ночь страшна*» (Тютчев). Неведомое, постижимое окружает мирное озеро жизни, островок в бескрайнем океане тьмы» — так описывает свои впечатления от картины Сальвадора Дали «Христос Св. Иоанна на кресте» отец Александр Мень; и опирается он в своих рассуждениях именно на тютчевские образы.

*Чистый ветер ели колышет,
Чистый снег заметает поля.
Больше вражьего шага не слышит,
Отдыхает моя земля.*

В стихотворении *Анны Ахматовой*, напротив, *ветер* благодатный, освежающий, потому что он ощущается автором и нами, читателями, как **знак Победы над врагом**, долгожданного *освобождения родной земли*, не случайно рядом с ним — эпитет *чистый*.

*Ветер, туман и снег —
Мы одни в этом доме.
Не бойся стука в окно, это ко мне;
Это северный ветер,
Мы у него в ладонях.*

Ветер, который стучит в дом этого стихотворения («*Аделаида*» *Бориса Гребенщикова*), не является *врагом*, не представляет собой опасности. В сознании автора он становится воплощением *Дао* — непрерывного, циклического потока жизни; в него в равной степени вовлечены человек, звезды, камни, растения и насекомые — все Мироздание в целом, без разделения на *высшие и низшие* элементы, без какого бы то ни было преимущества в этом потоке для *человеческого сознания*. *Ветер* — это образ, означающий размыкание границ обособленного, индивидуального существования человека, включение его в *общий поток Бытия*, поэтому он вызывает у автора совсем не страх, а напротив, чувство *покоя и защиты* (сравните это *спокойствие* с *тютчевским ужасом* перед Неведомым!):

Мы у него в ладонях.

Человек, принявший *ветер*, доверившийся ему, растворившийся в нем, становится по-настоящему *свободным и мудрым*, потому что он избавляется от прежних заблуждений, осознает свое истинное место в окружающем его мире:

*Но северный ветер — мой друг,
Он хранит то, что скрыто.
Он сделает так,
Что небо будет свободно от туч.*

Нетрудно теперь сделать первый вывод: слово **в художественном тексте** *изменяет свое основное значение, дополняя его индивидуально-*

авторскими неповторимыми смысловыми ассоциациями. Как же конкретно это происходит? Вот теперь будьте предельно внимательны!

Обычное слово привычного языка вовлекается в *сложную систему взаимодействий с другими обычными, окружающими его словами, и в результате этого взаимодействия* смысл *каждого слова в отдельности как бы перестает существовать.* Зато рождается абсолютно новое явление — СЛОВО-ОБРАЗ с совершенно *новым смыслом*, который невозможно свести к сумме смыслов отдельных слов, его составляющих, *невозможно пересказать*, исчерпать вполне, т.е. **перевести на привычный, обыденный язык.**

Именно в этом превращении СЛОВА в ОБРАЗ и заключается *обыкновенное чудо* языка художественного произведения, волшебство словесного искусства. Сразу отмечу: *объединения слов* в художественной литературе отнюдь не случайны, напротив, они подчиняются вполне определенной логике, *своим внутренним закономерностям.*

✳ **ЗАПОМНИМ!** Закономерные соединения слов, создающие словесный образ, называют в науке о литературе *художественными приемами* — *тропами и фигурами.*

Теперь можно сделать второй вывод: об *экономии изобразительно-выразительных средств* в языке художественной литературы не может идти и речи, напротив, слова, соединяясь, взаимодействуя друг с другом, формируя бесконечно многообразные варианты и вариации тропов и фигур, принципиально *увеличивают долготу* нашего восприятия и *усиливают трудность* восприятия нами художественного произведения.

— *Вот это да! Что ж получается: авторы специально нас запутывают?! Почему они не хотят выразить свои мысли ПРОСТО? Зачем усложняют жизнь тому, кто их читает?*

— Уважаемый недоумевающий Скептик, давайте вернемся ненадолго на первую страницу и перечитаем коротенькое стихотворение Лермонтова, в котором он использует два *эпитета* и четыре *олицетворения*, отметим еще *иронию* и особый тип *композиции*. Затем снова посмотрим наш с вами разговор о смысле этого стихотворения; мы вели его на обычно-привычном языке, вернее, пытались осу-

ществить перевод с языка Лермонтова на наш обыденный, повседневный, общий для всех язык. Сколько страниц насчитали? А ведь мы еще не обо всем поговорили! Осталось ощущение, что смысл стихотворения мы так до конца и не исчерпали.

Значит, получается, что художественные приемы, которые использует автор, с одной стороны, увеличивают трудность и долготу нашего восприятия художественного текста (его приходится *«расшифровывать»*, над ним приходится *думать, размышлять*), но зато, с другой стороны, они помогают автору передать **такой колоссальный объем информации**, который недоступен обыденному языку в принципе. Добавим сюда *эстетическое наслаждение* музыкой стихотворения, его неповторимым звучанием...

— *Получается, чтобы ПОНЯТЬ стихи Лермонтова, нужно сначала выучить язык, на котором он с нами разговаривает?*

— Именно так, уважаемый Читатель!

Часть первая

ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА

Начнем нашу беседу с вопроса: скажите, пожалуйста, какой смысл вы вкладываете в понятие *лирика Лермонтова*? О чем, собственно, мы будем сейчас разговаривать?

— *Точно не знаю, но думаю, это все его стихи.*

— Да, конечно, в чем-то вы правы. Однако *стихотворная форма* — это лишь верхняя часть айсберга. **Суть лирики все-таки не в форме.** Нам просто необходимо сделать здесь небольшую *теоретическую* остановку.

✱ Если мы обратимся к нашему читательскому опыту, то обнаружим, что читали мы не только *стихи*, но и *поэмы, сказки, пьесы, рассказы, повести, романы* и даже... может быть, *эпопеи*! Однако все это бесконечно пестрое многообразие литературных форм можно довольно легко разделить на *три большие группы*:

ЭПОС
ЛИРИКА
ДРАМА

Знакомьтесь, перед нами *три рода литературы*, со времен *Аристотеля* сохраняющие не только *древнегреческий* колорит своих имен, но и свои главные — *опорные* — признаки.

Думаю, вам известно, что любая классификация (любое деление на определенные группы) всегда проводится *по какому-то основанию* (по *форме* предметов, например, или по *внешним признакам* растений, или, скажем, по *плотности вещества* — и так далее); *наше* деление

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru