

*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-обнадеживающее, 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 спят... 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, листы 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 немножко, 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 *стирографическим* 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 «уро-*вень»* грусти достаточно поверхностен, *второстепенен* — несмотря на то, что его описанию отдан почти весь текст — кроме **поло-  
винки 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 прозрачным 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 отдыше** 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 Струговщика:

«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 деятельности

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 такого-вого**, то далее... далее намкроется 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 напоминает привычный нам обиденный 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 эксп*

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

*Дыр бул щил  
убещур  
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 чём ты воешь, ветр ночной?  
О чём 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, наброшенное 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, непостижимое 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, цикличного 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 же 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 просмотрим 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 чём, собственно, мы будем сейчас разговаривать?

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

— Да, конечно, в чём-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](http://e-Univers.ru)