

**МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН**

**НАВОЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ**

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

На правах рукописи

УДК 821.161.1.

Темирова КамолаЮлдашевна

**ИСТОРИЗМ И ФОЛЬКЛОРНОЕ НАЧАЛО
В ТВОРЧЕСТВЕ
МИХАИЛА ЮРЬЕВИЧА ЛЕРМОНТОВА**

Диссертация на соискание академической степени магистра

5А111301 – Русский язык и литература

Научный руководитель: доц. Азмиева Э.Э.

НАВОИ – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....

ГЛАВА 1. РОЛЬ ИСТОРИЗМА И ФОЛЬКЛОРА В ЛИТЕРАТУРЕ.....

1.1. Историзм в литературе (к истории вопроса).....

1.2. фольклор и литература – два вида словесного искусства.....

ГЛАВА 2.РАННЯЯ ЛИРИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ.....

2.1. Интерес М. Ю. Лермонтова к русской народной песне

2.2. Мотив народной песни в раннем творчестве поэта.

ГЛАВА 3.ИЗУЧЕНИЕ И ИССЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИЗМА И ФОЛЬКЛОРА НА ОСНОВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА.....

3.1. Историческая тематика в произведениях «Песнь про Купца
Калашникова» и «Измаил–Бей».....

3.2. Отношение поэта к историческому событию и современнику (на
примере стихотворения «Бородино»).....

3.3. Элементы кавказского фольклора в творчестве Лермонтова (на
примере поэм «Демон» и «Мцыри»).....

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....

ВВЕДЕНИЕ

Государственная политика независимости и реформы, проводимые в Узбекистане, нацелены на формирование новых ценностных ориентаций в общественном сознании, приобщение к общечеловеческим ценностям как в области экономики, политики, так и в духовной жизни. Успех осуществления крупных и сложных преобразований в нашей стране, активное международное сотрудничество требует усвоения духовных богатств, накопленных народами.

«Утверждение в обществе высоких ценностей, формирование национальной идеологии, воспитание молодежи в духе уважения к богатому культурному наследию, историческим традициям являются определяющими факторами во всех реформах, осуществляемых в нашей стране»¹ – отмечает в этой связи Президент Республики Узбекистан И. А. Каримов. Национальная идея, выдвинутая И.А.Каримовым, относится как к возрождению национальных ценностей узбекского, так и других народов: «Национальная идея ... должна стать источником мудрости и силы в благородном деле воспитания молодого поколения» ... И далее, подчеркивает Президент, важно, «чтобы все граждане были охвачены возрожденными национальными ценностями»².

В государственной образовательной политике приобщение обучающихся к национально–культурному наследию народа ставится в ряд первостепенных задач образования.

В Национальной программе по подготовке кадров акцентируется необходимость внедрения в сознание учащейся молодежи национальной культуры, активизации интереса к ней – с апелляцией к эмоциональному, познавательному, интеллектуально–творческому и коммуникативному потенциалу обучающихся. Так обозначается проблема интереса

¹Каримов И.А. По пути созидания. Т.4. – Т.: Узбекистон. 1996. – 348 с.

²Каримов И.А. Узбекистан – национальная независимость, экономика, политика, идеология. Т.1. – Т.: Узбекистон, 1996. – 302с.

современного поколения к народному наследию на основе познавательной и, конечно, – профессионально–личностной потребности.

Национальная программа требует разработки и внедрения эффективных организационных и педагогических форм, средств использования национально–культурного наследия, традиций, обычаев народа, прежде всего – в целях духовного развития обучающихся – будущих специалистов. Национально–культурные ценности рассматриваются в Программе как источник полноценного воспитания и целостного развития личности. Программа ориентирует работников образования на обновление и совершенствование содержания на гуманистической, гуманитарной, национальной основах (прежде всего, на прогрессивных народных, духовно–культурных ценностях). В Программе провозглашается: необходимость поиска новых технологий, инновационных находок в педагогике, методике обучения – воспитания (особенно на основе интереса обучающихся). В Программе акцентируется необходимость создания условий и действенных механизмов активизации, удовлетворения и реализации интересов обучающихся, особенно познавательно–образовательных, прежде всего, к культурному наследию народа. А в этих целях, требует Программа, – повысить квалификацию педагогических кадров. Таким образом, ставится проблема более качественной подготовки педагогических кадров, а следовательно, и повышения уровня профессионально–личностного воспитания будущих преподавателей, прежде всего на основе использования народно–культурных ценностей.³

Историзм это – соответствие идей и чувств, а также соответствие выражения их строго определенной исторической эпохе. Историзм предполагает, что ничто не является на пустом месте, а выступает результатом развития, что ход последующих событий вытекает из предыдущих. Историзм утверждает, что ничто в истории не повторяется в

³Азмиева Э.Э. Педагогические основы активизации будущих учителей к русской народной культуре. (Автореферат диссертации к.п.н. Ташкент-2009. С.4).

точно таком же виде, как оно произошло раньше. Минувший век не воскресает вновь.

Историзм в литературе – это понятие, обозначающее одно из важных свойств художественной литературы – ее способность в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах передавать облик той или иной исторической эпохи. При этом термин «историзм» применяется в двух смыслах. В широком смысле историзм присущ всем истинно художественным произведениям, независимо от того, изображают ли они современность или далекое прошлое.

Историзм в литературе это художественное освоение конкретно – исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита. Проблема историзма приобретает особый характер, когда речь идет об историческом жанре, т.е. о романе, поэме, драме, в которых ставится цель воссоздать человеческую жизнь прошедших времен. В этом случае писатель неизбежно сталкивается с требованиями историзма и сознательно стремится их осуществить. Но в более скрытом и часто неосознанном виде историзм выступает как неотъемлемое свойство любого подлинно художественного произведения, ибо он есть, прежде всего, способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах. Подлинно художественное произведение всегда глубоко современно; оно воссоздает существеннейшие черты своего времени вне зависимости от того, какой теме посвящено – большим историческим событиям своей эпохи, интимной жизни личности или даже бытию человека среди природы. Но органичная современность истинного искусства есть не что иное, как выражение историзма художественного освоения жизни, способности художника охватить жизнь в ее движении и развитии, изобразить ее как превращение прошлого в будущее, – иначе и нельзя воплотить настоящее.

Фольклор и литература – виды словесного искусства. Однако фольклор – это не только искусство слова, но и составная часть народного быта, тесно

переплетающаяся с другими его элементами, и в этом существенное различие между фольклором и литературой. Но и как искусство слова фольклор отличается от литературы. Эти различия не остаются незыблемыми на различных этапах исторического развития, и все же основные, устойчивые признаки каждого из видов словесного искусства отметить можно. Литература – искусство индивидуальное, фольклор – коллективное. В литературе новаторство, а в фольклоре традиция выступает на первый план. Литература бытует в письменном виде, средством хранения и передачи художественного текста, посредником между автором и его адресатом служит книга, тогда как произведение фольклора воспроизводится устно и хранится в памяти народа и передающее из поколения к поколению выдающимися сказителями. Произведение фольклора живет во множестве вариантов, при каждом исполнении оно воспроизводится как бы заново, при прямом контакте исполнителя–импровизатора с аудиторией, которая не только непосредственно воздействует на исполнителя (обратная связь), но подчас и сама подключается к исполнению.

Фольклор каждого народа неповторим, как и его история, обычаи, культура. Былины, частушки присущи только русскому фольклору, думы – украинском, дастаны же восточному и т. д. Самобытны лирические песни каждого народа. Даже самые краткие произведения фольклора – пословицы и поговорки – одну и ту же мысль выражают у каждого народа по–своему, и там, где мы говорим: «Молчанье – золото», японцы с их культом цветов скажут: «Молчанье – цветы».

Имя Михаила Юрьевича Лермонтова принадлежит к числу самых дорогих и любимых имен поэтов и писателей, принесших мировую известность и славу русской литературе. Каждый заново для себя открывает Лермонтова. Гений его настолько всеобъемлющ и многосторонен, что эти открытия будут продолжаться без конца. Однако океан лермонтовской поэзии трудно расстается с тайнами, запрятанными в его глубинах. И настоящие

открытия лермонтовского мира приходят тогда, когда они подготовлены знанием его поэзии, одухотворены любовью и интересом к его творчеству.

В своих произведениях М. Ю. Лермонтов обращался к прошлому своей страны, своей Родины неоднократно, черпая там средства для утверждения высоких идеалов, непреходящих ценностей возвеличивания родины и даже просвещения в области истории некоторой категории читателей. В исторических произведениях Лермонтова большую роль играют обычные люди, их поступки, подвиги, а, исторические личности отчасти лишаются того величия и безмерного возвышения над «простыми смертными», которым их наделили многие писатели. Да и историзм Лермонтова необычен. Он имеет сугубо индивидуальную, личную окраску и в этом отношении историзм Лермонтова условен. Так например, история Мцыри является эпизодом из истории русско–кавказских отношений, но это заметно только вначале. По ходу действия история отходит на второй план уступая судьбе и личным переживаниям главного героя. Таким образом в произведениях Лермонтова исторические детали служат только для прояснения внутреннего мира героев.

Другая черта присущая лермонтовскому историзму, это постоянные сравнения минувшего и времени в котором жил поэт. Разочарованный в настоящем, Лермонтов не видел в окружающей его действительности места подвигам и великим свершениям. Даже люди в его эпоху, по мнению поэта, изменились в худшую сторону: «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя: богатыри – не вы» («Бородино»). Вспоминая великие битвы, события русской истории, Лермонтов исполнен гордости, но одновременно читатель чувствует глубокое чувство горечи в стихотворении «Бородино» по поводу того, что великое осталось в прошлом. А в настоящем поэта окружают люди, не способные не только на подвиг, но они даже не способны защитить себя. За это Лермонтов упрекает современное поколение.

Ему больно осознавать, что «в бездействии состарится оно»⁴. История в произведениях Лермонтова тесно перекликается с современностью. Именно в этом заключается особенность «народного» творчества русского гения.

Сознательное обращение Лермонтова поэта к фольклору начинается в Пансионе и Московском университете, где существовал повышенный интерес к русскому фольклору; учителя Лермонтова ориентировались на него в собственном творчестве и занимались проблемами народности стиха и поэтики.

Серьезное внимание фольклору уделял и журнал «Московский вестник», который Лермонтов усердно читал; здесь помещались как тексты народных песен, так и теоретические. В наибольшей мере Лермонтова привлекает в это время лирическая песня.

СТЕПЕНЬ ИЗУЧЕННОСТИ ПРОБЛЕМЫ. Вопрос об отношении Лермонтова к фольклору и историзму, которое занимает народная поэзия в его творчестве, давно привлекает внимание исследователей. Современные принципы изучения проблемы «историзм, литература и фольклор», сформулированные в осуществленном многотомном труде «Русская литература и фольклор», исследовались литературоведами и фольклористами: П. Висковатовым, В.П. Адриановой-Перетц, М.К. Азадовским; А.М. Астаховой, В.Э. Вацуру, У.Б. Далгат, В.И. Коровиным, Д.С. Лихачевым, И.П. Лупановой, А.М. Новиковой, Л.П. Семеновым и др. Уже первый биограф и исследователь Лермонтова, П. Висковатов, неоднократно обращался к этой теме, но прочное начало его изучению положил П. Владимиров своей статьей «Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова». Старое литературоведение обычно объясняло эту тягу Лермонтова к народной поэзии так же, как оно объясняло и аналогичное явление в творчестве Пушкина, - исключительно биографическими моментами. Так, Висковатов, Владимиров, Мендельсон, Давидовский отмечают влияние дворовой среды, песен крепостных девушек,

детских игр «в разбойники». Видное место в развитии лермонтовского фольклоризма биографы отводят влиянию домашнего учителя Орлова, а позже и университетских профессоров и лекторов, причем, как было отмечено еще и прежними исследователями.

В современном литературоведении крайне мало интереса проявляется к историзму и фольклору в творчестве Лермонтова, на наш взгляд, заслуживающей всестороннего пристального внимания.

Историческая тематика интересовала писателей во все времена. Не обошел ее в своем творчестве и такой выдающийся мастер, как М.Ю. Лермонтов. Он в своих произведениях обращался к прошлому своей страны, своей Родины неоднократно, черпая там средства для утверждения высоких идеалов, непреходящих ценностей возвеличивания родины и даже просвещения в области истории некоторой категории читателей. В исторических произведениях Лермонтова большую роль играют обычные люди, их поступки, подвиги, а исторические личности отчасти лишаются того величия и безмерного возвышения над «простыми смертными», которым их наделили многие писатели. Да и историзм, и фольклоризм Лермонтова необычен. Он имеет сугубо индивидуальную, личную окраску и в этом отношении историзм Лермонтова условен. Таким образом в произведениях Лермонтова исторические детали служат только для прояснения внутреннего мира героев.

Мы думаем, что при обращении к исторической тематике и фольклору открылась еще одна грань таланта поистине великого русского классика – М.Ю. Лермонтова. Таким образом, поставленная задача – рассмотреть роль фольклорно – мифологических элементов в художественной структуре лироэпоса, их содержательный смысл – непосредственно связывается с основополагающими идеями творчества Лермонтова, а ее решение поможет уточнить художественно – историческую концепцию лермонтовского романтизма.

Кроме того, тема диссертационной работы сориентирована к 200-летию со дня рождения поэта. Несмотря на то, что прошло 2 столетия, но проблемы затрагиваемые поэтом в своих произведения до сих пор актуальны для читателей и исследователей.

Тема исследования «**Историзм и фольклорное начало в творчестве М.Ю. Лермонтова**» избрана исходя из методологической актуальности проблемы, недостаточного ее освещения в теории и практике.

ОБЪЕКТОМ ИССЛЕДОВАНИЯ служат произведения М.Ю. Лермонтова, имеющие историческую тематику и фольклорные элементы.

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ: использование художественного историзма и фольклора в творчестве М.Ю. Лермонтова.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ. Цель диссертации состоит в определении типа фольклоризма и историзма М.Ю. Лермонтова посредством вычисления ряда его специфических особенностей и прежде всего связь с историзмом в произведениях на фольклорно – исторической основе, характеристики разнообразных способов интерпретации фольклорных образов, мотивов тем, поэтики. В соответствии с целью определены следующие **Задачи:**

1. Выявить и охарактеризовать исторические и фольклористические интересы и взгляды поэта.
2. Составить возможные классификации использования М.Ю. Лермонтовым песенного фольклора и его функционирования, позволяющих с разных сторон подробно проанализировать все случаи обращения поэта к народным песням, мотивам, образам и темам, поэтике и конкретизировать тип фольклоризма.
3. Проанализировать соотношенность лермонтовского фольклоризма с историзмом, учитывая как фольклористические, взгляды поэта, так и исторические и историко – философские.

4. Вопрос о своеобразии подхода М.Ю. Лермонтова к источникам: фольклорным, документально – историческим и литературным.
5. Изучить учебно-методическую литературу.

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ заключается в том, что наше исследование посвящено анализу бытования и функций фольклора и историзма в лироэпосе М.Ю. Лермонтова. Накопленный современной фольклористикой и лермонтоведением материал делает возможным переход от анализа источников из народной поэзии к целостному, рассмотрению фольклорных и исторических жанров с точки зрения их динамики, способа интерпретации, метода творческого использования историзма и фольклорного начала в творчестве Лермонтова.

Фольклорное начало в творчестве М.Ю. Лермонтова мы видим в том, что те или иные стороны фольклоризма и историзма были предметом внимания исследователей. Не претендуя на исчерпывающий анализ фольклоризма и историзма поэта, мы пытаемся решить ряд проблем, позволяющих с новых позиций и на более глубокой основе уточнить и пересмотреть характер обращения Лермонтова к истории и устному народному творчеству.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА. Впервые в работе предпринята попытка возможно полного анализа изучение и исследование историзма и фольклора на основе произведений Лермонтова характеризующих взгляд Лермонтова на природу и сущность творчества, специфику творческого процесса и его результаты. Подобные попытки в литературоведении не предпринимались. До сих пор данной темы исследователи касались лишь попутно, она не становилась объектом специального литературоведческого анализа. Интерес к Лермонтову в последнее десятилетие значительно повысился и за счет обогащения литературоведения новыми работами о его творчестве, содержащими новые концепции, публикаций ранее недоступных по идеологическим соображениям исследований, а также за счет более

внимательного, углубленного изучения трудов классического лермонтоведения.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ– теоретического, эмпирического и теоретико-практического характера, культурно – исторический:

-изучение методологически нормативных источников, директивных документов о педагогических кадрах;

-теоретический анализ, психологической, педагогической, дидактической и методической литературы.

-изучение учебников, пособий и учебно-методической литературы.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ РАБОТЫ заключается в том, что ее результаты могут быть использованы при дальнейшей разработке теоретико-практических аспектов русской литературы. Результаты исследования и выводы, полученные в ходе анализа произведений, могут найти применение в курсах лекций по теории и истории литературы, в составлении спецкурсов по проблемам изучения творчества М.Ю. Лермонтова.

Цели и задачи диссертации, а также способы и средства решения поставленных проблем определили **структуру работы**. Она состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, научная новизна, определяются цели и задачи исследования, его объект, предмет, формулируются основные положения, выносимые на защиту, аргументируется научно-практическая значимость исследования.

Решение поставленных в диссертации задач потребовало рассмотрения теоретических аспектов проблемы историзма и фольклорного начала в творчестве М. Ю. Лермонтова. Этому посвящена **первая глава работы «Роль историзма и фольклора в литературе»**, где рассматриваются вопросы возникновения историзма и фольклора, а также функционирование и их роль в художественной литературе.

Во второй главе «Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова и русские народные песни» исследуется мотив и интерес народной песни в раннем творчестве поэта.

В третьей главе «Изучение и исследование историзма и фольклора на основе произведений Лермонтова» раскрывается историческая тематика в произведениях «Песнь про Купца Калашникова» и «Измаил-Бей», отношение поэта к историческому событию и современнику (на примере стихотворения «Бородино»), элементы кавказского фольклора как своеобразная черта произведений Лермонтова (на примере поэм «Демон» и «Мцыри»).

Апробация основных положений исследования осуществлялась в виде докладов и сообщений, методического пособия на международных и республиканских конференциях и семинарах Навоийского государственного педагогического института, в Московском **а также в публикациях по теме диссертации (список прилагается).**

ГЛАВА 1. РОЛЬ ИСТОРИЗМА И ФОЛЬКЛОРА В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. ИСТОРИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)

Любое художественное произведение существует во времени и тесно прикреплено к истории общества, страны, народа, нации, всего человечества. Такая сопряженность литературы и с историей позволяет поставить проблему историзма как одну из основных в науке о литературе. Она выдвинута самой историей, т. е. историческим опытом человечества на протяжении тысячелетий.

Ученые, изучавшие мировую историю, заметили, что нынешнее состояние мира складывалось постепенно, что мышление и чувства, «язык», которым пользовались древние люди, имели как общие с теперешними качества, так и глубокие различия. В древности люди тоже думали, размышляли, любили, негодовали, мечтали. И в этом они не отличались от нас. Но содержание их мыслей, чувств, «языковое» выражение были другими, непохожими на содержание и выражение наших мыслей и чувств... К давно прошедшим историческим событиям нельзя применять современные понятия и представления⁵.

Под историзмом понимают соответствие идей и чувств, а также соответствие выражения их строго определенной исторической эпохе. Историзм предполагает, что ничто не является на пустом месте, а выступает результатом развития, что ход последующих событий вытекает из предыдущих. Историзм утверждает, что ничто в истории не повторяется в точно таком же виде, как оно произошло раньше. Минувший век не воскресает вновь.

Историзм в литературе – это понятие, обозначающее одно из важных свойств художественной литературы – ее способность в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах передавать облик той или иной исторической эпохи. При этом термин «историзм» применяется в двух смыслах. В широком смысле историзм присущ всем истинно

художественным произведениям, независимо от того, изображают ли они современность или далекое прошлое. Примером могут служить баллада «Песнь о вещем Олеге» и роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В «Песни...», основанной на летописном предании о смерти первого киевского князя Олега, передан колорит седой русской старины: тут и языческие верования в судьбу, в волхвов, и суровый дружинный быт, и величавость характеров людей той эпохи, закаленных в боях и походах. Уже в языке («пращ», «тризна», «кудесник» и др.) А. С. Пушкин воссоздает дух далекого времени.⁶

Совершенно к иным изобразительным средствам поэт прибегает в «Евгении Онегине». Роман в стихах позволяет свободно сочетать широкие картины общественной и духовной жизни России 20–х гг. XIX в. с могучей лирической стихией, со страстной авторской оценкой описываемого. Столь ярко выраженная субъективность была одним из характерных исторических признаков той эпохи, когда личное, индивидуальное заявляло о себе с невиданной силой. Поэтому для нас, отделенных от того времени большой дистанцией, «Евгений Онегин», как и «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, сохраняет значение правдивейшего исторического свидетельства: в нем верно схвачены характерные признаки времени. В этом смысле историзмом обладают великие произведения разных эпох – будь то «Илиада» Гомера, «Слово о полку Игореве», былины, «Гамлет» и «Король Лир» У. Шекспира, «Дон Кихот» М. Сервантеса и др.⁷

Кроме того, историзм – понятие, сложившееся в литературе XIX в. для обозначения нового подхода к изображению прошлого, когда писатель хочет понять и показать своеобразие более или менее отдаленной эпохи, особенности характеров и поступков людей. Иначе говоря, писатель стремится подойти к прошлому исторически. Этот новый подход проявляется в создании так называемых исторических жанров: романов,

6

7

драм, поэма исторические сюжеты. Исторический жанр возник в литературе конца XVIII – начала XIX в. и связан в первую очередь с эстетикой романтизма. Важнейшим признаком историзма в романтизме считалось воссоздание местного колорита, своеобразие национальных характеров, героического облика персонажей. Высшее художественное воплощение принципы романтического историзма нашли в творчестве В. Скотта (1771 – 1832), знаменитого «шотландского чародея», поражавшего современников умением схватывать характерные признаки минувших эпох и воплощать живые картины.

К В. Скотту с величайшим уважением относился А. С. Пушкин, основоположник исторического жанра в русской литературе. А. С. Пушкин дал новую, реалистическую трактовку проблемы историзма: это не просто красочный местный колорит и широкая панорамность изображения («срез» эпохи в разных социальных сферах), но и внимание к социальной борьбе, понимание народа как важнейшей исторической силы. В этом отношении особенно важна «Капитанская дочка», где характеры героев мотивируются логикой их классовых интересов, где с глубочайшей симпатией нарисован вождь восставшего народа Емельян Пугачев.⁸

Традиции пушкинской исторической прозы были развиты и обогащены в романе–эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». Л. Н. Толстой свободно соединяет судьбы вымышленных героев (Пьер Безухов, Андрей Болконский) с историческими лицами, которые, в свою очередь, вписаны в панораму огромных по масштабу исторических событий. При этом актуальные проблемы современной Л. Н. Толстому духовной жизни (искания Пьера, князя Андрея) естественно сочетаются с разнообразными картинами русской действительности первой четверти XIX в. – возникает, одним словом, органический синтез прошлого и настоящего, истории и современности, свидетельствующий о глубине исторического художественного мышления писателей.

Историзм связан с тем, насколько верно художник понимает смысл изображаемых им исторических событий, в какой степени он вооружен знанием законов общественного развития.

Историзм в литературе это художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита. Проблема историзма приобретает особый характер, когда речь идет об историческом жанре, т.е. о романе, поэме, драме, в которых ставится цель воссоздать человеческую жизнь прошедших времен. В этом случае писатель неизбежно сталкивается с требованиями историзма и сознательно стремится их осуществить. Но в более скрытом и часто неосознанном виде историзм выступает как неотъемлемое свойство любого подлинно художественного произведения, ибо он есть, прежде всего, способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах. Подлинно художественное произведение всегда глубоко современно; оно воссоздает существеннейшие черты своего времени вне зависимости от того, какой теме посвящено – большими историческими событиями своей эпохи, интимной жизни личности или даже бытию человека среди природы. Но органичная современность истинного искусства есть не что иное, как выражение историзма художественного освоения жизни, способности художника охватить жизнь в ее движении и развитии, изобразить ее как превращение прошлого в будущее, – иначе и нельзя воплотить настоящее.

Художественный историзм качественно отличается от историзма в науке. Задача художника состоит не в том, чтобы сформулировать закономерности исторического развития, а в том, чтобы запечатлеть тончайшие отражения общего хода истории в поведении и сознании людей. Показать внешнее воздействие исторических событий на человеческие судьбы можно в простом документальном очерке; роман, ограничивающийся этой задачей, не будет подлинно художественным, ибо искусство призвано воплотить конкретно-историческое содержание в целостном образе

человека. Для этого вовсе не обязательно изображение больших событий эпохи.

Подлинно художественные произведения, начиная с древнейших эпопей, всегда передает исторический смысл своего времени. Даже мифологические образы гомеровского эпоса, в которых отношение человека к природе и обществу отразилось в иллюзорной форме, вовсе не исключают художественного освоения исторического содержания эпохи. Вместе с тем, почти вся литература – за исключением комических и «низких» жанров (комедия, фарс, сатира и др.) – вплоть до 18 века обращена преимущественно в прошлое, основывается на преданиях предшествующих эпох. Античная трагедия, средневековый эпос, поэма и драматургия Возрождения и классицизма немыслимы без эстетического требования «эпической (или трагической) дистанции»⁹ и, как правило, воссоздают события давно прошедших времен. Но это вовсе не значит, что они могут быть поняты как исторические жанры в современном смысле этого слова. Вплоть до Нового времени человечество не обладало подлинно историческим мышлением и знанием. Даже гений У. Шекспир не мог воссоздать в трагедиях, написанных на материале «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха и средневековых хроник, подлинные конкретно–исторические коллизии рабовладельческого и феодально–родового общества; точно так же не следует искать в этих трагедиях изображения реального облика далеких времен, хотя многие отдельные черты и сам ход событий они воспроизводили верно.

Обращение литературы к прошлому было обусловлено прежде всего принципиально возвышенным и «поэтическим» характером искусства слова в до–буржуазную эпоху: создание высокой поэзии начиналось с выбора «высокого», освященного временем и преданием, предмета. Обращение к прошлому не имело целью верно изобразить это прошлое; теоретики и поэты

9

спорили лишь о том, в какой степени можно изменять известный (нередко из легенды) ход события.

Вместе с тем поверхностна вульгарно–социологическая формула, согласно которой классицисты, например, попросту «переодевали» современников в древние костюмы. Конечно, Корнель и Ж.Расин осваивали в своих «исторических» трагедиях коллизии современности. Но обращение к прошлому было не простым «переодеванием». Оно давало определенную перспективу, позволяло подняться над мелочами и частностями и увидеть стержневой поток современного общественного развития. И если классицизму присуща художественная абстрактность, т.е. недостаточность историзма, то это обусловлено не перенесением действия в прошлое, а самой природой классицистического искусства. Это ясно выступает при сопоставлении классицистической драмы с шекспировской. Обращаясь к преданиям прошлого, Шекспир не столько «переодевает» своих современников, сколько выводит их на широкий простор истории. Он не воссоздает прошлое, но все же в полной мере связывает настоящее с прошлым и, схватив, таким образом, само движение истории, заглядывает в грядущее, обнажает скрытые в современном человеке и обществе возможности. Поэтому творчество Шекспира проникнуто глубочайшим историзмом. В то же время черты реальной жизни Англии рубежа 16–17 веков только проступают сквозь лики его трагических героев.

Через два столетия проблема историзма предстанет в английской литературе совершенно в ином виде. Выделится собственно исторический жанр – прежде всего в творчестве В.Скотта.. Большую роль в становлении историзма сыграла литература романтизма, остро поставившая проблемы национального своеобразия исторического развития. Наиболее отчетливо он формируется в творчестве Скотта. Переход к буржуазному образу жизни, ранее всего совершившийся в Англии, дал писателю возможность ощутить смену эпох, кардинальное различие социальных отношений, быта, психологии Средневековья и Нового времени. После Скотта начинается

интенсивное развитие действительно исторической литературы; создаются исторические повествования и драмы Пушкина, П.Мериме, Н.В.Гоголя, У.Теккерея, Г.Флобера, Ш. Де Костера, действительно воссоздавших прошлое и в его историческом содержании, и в его неповторимом облике. Становление исторического жанра имело значение для литературы в целом, ибо привело к осознанию самого понятия историзма. Его идея является главной идеей предисловия О.Бальзака к его «Человеческой комедии», где говорится, что именно «Скотт возвысил роман до степени философии истории...». «В наше время, – писал Пушкин, – под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», 1830).

Не следует думать, что это торжество историзма в литературе о прошлом и о современности означало полное «превосходство» (с данной точки зрения) писателей 19 века над Шекспиром. Шекспировский историзм сохранил «превосходство» в том смысле, что Шекспир как бы слил воедино прошлое и современность; это определяло непревзойденную историческую грандиозность его образов. Между тем в литературе 19 века осуществилась типичная для этого времени «специализация». Чтобы «сравняться» с Шекспиром, необходим был новый синтез; в 19 веке уникальным образцом явилась в этом отношении эпопея Л.Н.Толстого «Война и мир» (1863–69). Прошлое и современность выступают здесь также в нераздельном единстве. Характерно, что исходным пунктом «Войны и мира» явился замысел романа о современности, о вернувшемся из Сибири декабристе; лишь потом художник погрузился в события начала века. Повествование Толстого «конгениально» Шекспиру по размаху историзма.

1.2. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА – ДВА ВИДА СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА

Фольклор и литература – виды словесного искусства. Однако фольклор – это не только искусство слова, но и составная часть народного быта, тесно

переплетающаяся с другими его элементами, и в этом существенное различие между фольклором и литературой. Но и как искусство слова фольклор отличается от литературы. Эти различия не остаются незыблемыми на различных этапах исторического развития, и все же основные, устойчивые признаки каждого из видов словесного искусства отметить можно. Литература – искусство индивидуальное, фольклор – коллективное. В литературе новаторство, а в фольклоре традиция выступает на первый план. Литература бытует в письменном виде, средством хранения и передачи художественного текста, посредником между автором и его адресатом служит книга, тогда как произведение фольклора воспроизводится устно и хранится в памяти народа. Произведение фольклора живет во множестве вариантов, при каждом исполнении оно воспроизводится как бы заново, при прямом контакте исполнителя–импровизатора с аудиторией, которая не только непосредственно воздействует на исполнителя (обратная связь), но подчас и сама подключается к исполнению.

Термин «фольклор», который в 1846 г. ввел в науку английский ученый У. Дж. Томс, в переводе означает «народная мудрость». В отличие от многих западноевропейских ученых, которые к фольклору относят самые различные стороны народного быта (вплоть до кулинарных рецептов), включая сюда также и элементы материальной культуры (жилье, одежда), отечественные ученые и их единомышленники в других странах фольклором считают устное народное творчество – поэтические произведения, создаваемые народом и бытующие в широких народных массах, наряду с фольклором музыкальным и танцевальным. Такой подход учитывает художественную природу фольклора как искусства слова. Изучением фольклора занимается фольклористика.

История фольклора уходит в глубокое прошлое человечества. М. Горький определил фольклор как устное творчество трудового народа. Действительно, фольклор возник в процессе труда, всегда выражал взгляды и интересы главным образом людей труда, в нем в самых различных формах

проявлялось стремление человека облегчить свой труд, сделать его радостным и свободным.

Первобытный человек все свое время расходовал на труд или на подготовку к нему. Действия, посредством которых он стремился повлиять на силы природы, сопровождались словами: произносились заклинания, заговоры, к силам природы обращались с просьбой, угрозой или благодарностью. Эта нерасчлененность различных видов по существу уже художественной деятельности (хотя сами творцы–исполнители ставили перед собой сугубо практические цели) – единство слова, музыки, танца, декоративного искусства – известна в науке как «первобытный синкретизм», следы его и сейчас заметны в фольклоре. По мере того как у человека накапливался все более значительный жизненный опыт, который необходимо было передать следующим поколениям, увеличивалась роль словесной информации: ведь именно слово могло наиболее успешно сообщить не только о происходящем *здесь и сейчас*, но и о том, что случилось или случится *где-то* и *когда-то* или *когда-нибудь*. Выделение словесного творчества в самостоятельный вид искусства – важнейший шаг в предыстории фольклора, в его самостоятельном, хотя и в связанном с мифологическим сознанием, состоянии. Решающим событием, проложившим рубеж между мифологией и собственно фольклором, явилось появление сказки.

С формированием наций, а затем и государств складывался героический эпос: индийская «Махабхарата», ирландские саги, киргизский «Манас», русские былины у нас «Алпомыш» и др. Лирика, не связанная с обрядом, возникла еще позже: в ней проявился интерес к человеческой личности, к переживаниям простого человека. Народные песни периода феодализма рассказывают о крепостной неволе, о тяжелой женской доле, о народных защитниках, таких, как Кармелюк в Украине, Яношик в Словакии, Степан Разин на Руси.

Изучая народное творчество, следует постоянно иметь в виду, что народ – понятие не однородное и исторически изменчивое. Господствующие классы стремились всеми средствами внедрять в народные массы мысли, настроения, произведения, противоречащие интересам трудящихся, – верноподданнические по отношению к царизму песни, «духовные стихи» и т. п. К тому же и в самом народе века угнетения накопили не только ненависть к эксплуататорам, но и невежество, забитость. История фольклора – это одновременно и процесс постоянного роста самосознания народа, и преодоление того, в чем выражались его предрассудки.

По характеру связи с народным бытом различают фольклор обрядовый и необрядовый. Сами исполнители фольклора придерживаются иной классификации. Для них существенно, что одни произведения поются, другие – сказываются. Ученые–филологи все произведения фольклора относят к одному из трех родов – к эпосу, лирике или драме, как это принято и в литературоведении.¹⁰

Некоторые фольклорные жанры связаны между собой общей сферой бытования. Если дореволюционный фольклор весьма четко различался по социальной принадлежности его носителей (крестьянский, рабочий), то теперь более существенны возрастные отличия. Особый раздел народного поэтического творчества составляет детский фольклор – игровой (жеребьевки, считалки, различные игровые песенки) и неигровой (скороговорки, страшилки, перевертыши). Основным жанром современного молодежного фольклора стала самодеятельная, так называемая бардовская песня.

Фольклор каждого народа неповторим, как и его история, обычаи, культура. Былины, частушки присущи только русскому фольклору, думы – украинскому и т. д. Самобытны лирические песни каждого народа. Даже самые краткие произведения фольклора – пословицы и поговорки – одну и ту же мысль выражают у каждого народа по–своему, и там, где мы говорим:

10

«Молчанье – золото», японцы с их культом цветов скажут: «Молчанье – цветы».

Однако уже первые ученые–фольклористы были поражены сходством сказок, песен, преданий, принадлежащих различным народам. Сначала это объясняли общим происхождением родственных (например, индоевропейских) народов, затем заимствованием: один народ перенимал у другого сюжеты, мотивы, образы.

Последовательное и убедительное объяснение всех явлений сходства дает только исторический материализм. Опираясь на богатейший фактический материал, ученые–марксисты объяснили, что сходные сюжеты, мотивы, образы возникали у народов, находившихся на одних и тех же этапах социально–культурного развития, даже если народы эти жили на разных континентах и не встречались между собой. Так, волшебная сказка – это утопия, мечта о справедливости, которая складывалась у различных народов по мере появления у них частной собственности, а вместе с ней и социального неравенства. Первобытное общество не знало волшебной сказки ни на одном из материков.

Сказки, героический эпос, баллады, пословицы, поговорки, загадки, лирические песни разных народов, отличаясь национальной самобытностью как по форме, так и по содержанию, в то же время создаются на основе общих для определенного уровня художественного мышления и закреплённых традицией законов. Вот один из «естественных экспериментов», который подтверждает это положение. Французский поэт

П. Ж. Беранже написал стихотворение «Старый капрал», используя в качестве основы (и при этом существенно ее переработав) «жалобу» – особого рода французскую народную балладу. Поэт В. С. Курочкин перевел стихотворение на русский язык, и благодаря музыке А. С. Даргомыжского песня проникла в русский фольклорный репертуар. А когда, много лет спустя, ее записали на Дону, обнаружилось, что народные певцы произвели значительные изменения текста (кстати, и музыки), как бы восстанавливая в

главном первоначальную форму французской «жалобы», которую донские казаки конечно же никогда не слышали. В этом сказались общие законы народно–песенного творчества.

Литература появилась позже, чем фольклор, и всегда, хотя и по–разному, использовала его опыт. В то же время литературные произведения издавна проникали в фольклор и оказывали воздействие на его развитие.

Характер взаимодействия двух поэтических систем исторически обусловлен и потому неодинаков на различных этапах художественного развития. На этом пути чрезвычайно важен тот совершающийся на крутых поворотах истории процесс перераспределения социальных сфер действия литературы и фольклора, который на материале русской культуры XVII в. отмечен академиком Д. С. Лихачевым. Если еще в XVI в. сказочников держали даже при царском дворе, то столетие – полтора спустя фольклор уходит из жизни и быта господствующих классов, теперь устная поэзия – достояние почти исключительно народных масс, а литература – господствующих классов. Так позднейшее развитие может подчас изменить наметившиеся тенденции взаимодействия литературы и фольклора, и порою самым существенным образом. Однако пройденные этапы не предаются забвению. То, что завязалось в народном творчестве времени Колумба и Афанасия Никитина, неповторимо отозвалось в исканиях М. Сервантеса и Г. Лорки, А. С. Пушкина и А. Т. Твардовского.

При взаимодействии народного творчества с реалистической литературой полнее, чем когда бы то ни было, обнаруживается неисчерпаемость фольклора как вечного источника непрерывно развивающегося искусства. Литература реализма, как никакая другая, опирается не только на опыт непосредственных предшественников, но и на все лучшее, что характеризует литературный процесс на всем его протяжении, и на фольклор во всем его неисчерпаемом богатстве. Таким образом, творческая природа фольклора – коллективная. В нем вкусы, интересы, мечты, быт народа. Это – величайшее достояние национальной

культуры каждого народа. Могучее средство воспитания и обучения. К специфическим свойствам русского фольклора относится его вариативность и возможность версий.

Выводы по первой главе

1. Государственная политика Узбекистана нацелена на возрождение культурного наследия народа, в том числе на возрождение культуры других народов. В связи с этим в вузах республики, в педагогических, **в частности, у будущих специалистов необходимо активизировать интерес историзму и фольклору как из основных в науке о литературе.**
2. Любое художественное произведение существует во времени и тесно прикреплено к истории общества, страны, народа, нации, всего человечества. Историзм в литературе – это понятие, обозначающее одно из важных свойств художественной литературы – ее способность в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах передавать облик той или иной исторической эпохи.
3. Важнейшим признаком историзма в романтизме считалось воссоздание местного колорита, своеобразие национальных характеров, героического облика персонажей.
4. **Наиболее значимое явление фольклор и литература – как вид словесного искусства.** Наиболее значимое выявление фольклора и литературы как вид словесного искусства. **Однако фольклор – это не только искусство слова, но и составная часть народного быта, тесно переплетающаяся с** другими его элементами, и в этом существенное различие между фольклором и литературой.
5. Таким образом, творческая природа фольклора – коллективная. В нем вкусы, интересы, мечты, быт народа. Это – величайшее достояние национальной культуры каждого народа. Могучее средство воспитания

и обучения. К специфическим свойствам русского фольклора относится его вариативность и возможность версий.

ГЛАВА 2. РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ

М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

2.1. ИНТЕРЕС М. Ю. ЛЕРМОНТОВА К РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

С детства Лермонтов был знаком с народным поэтическим творчеством. В имении бабушки он вместе с дворней участвовал в традиционных деревенских развлечениях, слушал песни и сказки о диковинных волжских разбойниках, приключения которых, по воспоминаниям поэта, наполняли его воображение «чудесами дикой храбрости» и «понятиями противообщественными»¹¹. Эти непосредственные детские впечатления позднее углублялись и превращались в сознательный интерес к народному поэтическому искусству. В Московском благородном пансионе Лермонтов был учеником Д. Н. Дубенского, большого знатока русских народных песен. На уроках по литературе Дубенский широко цитировал песни, анализировал их стиль, прививая тем самым своим воспитанникам любовь к народной поэзии, способность понимать ее идейные и художественные ценности. Другим наставником Лермонтова был А. Ф. Мерзляков. В биографии Лермонтова можно найти и другие важные факты, подтверждающие его интерес к народным песням. Так, в Средниково юноша Лермонтов охотно слушал пение семинариста Орлова, подружившись с ним именно на этой почве.

Очевидно, еще в ранний период своей жизни Лермонтов собственноручно записал народную песню «Татарский полон» («Что в поле за пыль пылит»). Поскольку лермонтовский вариант не совпадает полностью с записями других собирателей, сделанными в XIX веке, можно без всяких сомнений считать, что Лермонтову, воспитанному в дворянской деревенской усадьбе, поэтическое творчество народа было доступно и вызывало в нем самый живой интерес и отклик.

Интерес Лермонтова к фольклору Азадовский связывает с общим интересом эпохи 30–х годов к устному народному творчеству.

Тарханские впечатления послужили поэту одним из возможных источников сюжетов, фабульных перипетий не только при создании стихотворений – песен, но и «Песни про купца Калашникова», в чем мы убедились в процессе детального рассмотрения большого количества текстуальных фрагментов. Близость к тарханским источникам видна и в освещении тем, героев, обстановки, в которой они живут и действуют, а также в композиционно – поэтических и ритмико – интонационных особенностях.

Таким образом, пусть и не единственным, но, несомненно, важным источником поэтического вдохновения Лермонтова был фольклор пензенского края, опора на который поспособствовала общему росту художественного мастерства поэта. А главное, она свидетельствовала о том, что М.Ю. Лермонтов с огромнейшим интересом прислушивался к песням, сказкам, преданиям, которые существовали на родной его сердцу пензенской земле, к их неповторимому поэтическому ладу и использовал их в качестве первоисточников.

Нам мало известно о круге чтения и впечатлений Лермонтова–ребенка. В дореволюционной литературе, начиная с работы Висковатова, установилось мнение, что воспоминания о Тарханах, о сказках, песнях и преданиях, слышанных в детстве, об играх, частью обрядового характера, – неизбежных атрибутах быта русской деревни, могли пробудить в будущем поэте влечение к народному творчеству. Такой генезис лермонтовского фольклоризма встре-

тил вполне оправданные сомнения в работах советского времени (М. П. Штокмар, М. К. Азадовский): между пассивным знакомством с народным творчеством и активным претворением его в собственном творчестве довольно большая дистанция. Обращение писателя к фольклору не есть процесс стихийный и бессознательный: оно предполагает некую литературно-эстетическую позицию, которой не могло быть еще у мальчика Лермонтова. Об элементах ее мы можем говорить, рассматривая годы его обучения в Московском университетском благородном пансионе и Московском университете, где Лермонтов действительно попадает в обстановку повышенного интереса к народному творчеству. Его непосредственными учителями оказываются А. Ф. Мерзляков, А. З. Зиновьев, Д. Н. Дубенский; первый из них уже приобрел широкую известность как автор стилизаций народных песен, другие занимались проблемами народного стиха и поэтики фольклора. В конце 1820-х–начале 1830-х годов народная лирическая песня привлекает к себе почти всеобщее внимание как своего рода квинтэссенция национального поэтического духа; ее ритмо-мелодический строй и поэтический язык становятся предметом изучения и подражания. Совершенно естественно поэтому, что лирическая песня оказывается первым из фольклорных жанров, привлечших к себе внимание юного Лермонтова. Происходит это в 1830 году.

Активный интерес к народному творчеству появился у Лермонтова после изучения фольклорных жанров. Превосходное знание народного эпоса – и не только по сборнику Кирши Данилова – блестяще проявилось в его замечательной поэме «Песня про купца Калашникова», в ряде его кавказских поэм. Многие связывало творчество Лермонтова и с русской народной песней, близкой по своей сути к лирическим стихотворениям, наиболее важным для понимания творчества поэта в целом.

Именно народной песне посвящена запись, сделанная Лермонтовым в юношеском дневнике: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать; в 15 лет же ум не так быстро принимает впечатления, как

в детстве; но тогда я почти ничего не читал. Однако же, если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях... в них, верно, больше поэзии, чем во французской словесности»¹². В этой дневниковой записи ясно высказана не только любовь Лермонтова к русской народной песне, но и понимание ее значения для национальной культуры в целом и для литературы в частности, самая «бедность» которой, по его мнению, вызвана ее недостаточным сближением с народным творчеством.

В некоторых юношеских стихотворениях Лермонтов действительно пытается внешне имитировать народные песни, в связи с чем он и дает некоторым произведениям песенные названия. Таким были, например, его «песни» «Желтый лист о стебель бьется», «Колокол стонет», «Клоками белый снег валится», написанные в начале тридцатых годов. Народный стиль имитировался в стихотворениях «Баллада» и «Воля». Заслуживает внимания и свободное переложение Лермонтовым народного предания о Степане Разине и персидской княжне в романтическом стихотворении «Атаман». В этом отношении Лермонтов следовал Пушкину, одна из разинских песен которого была поэтической переработкой текста того же народного предания.

В ранних произведениях (конец 20 – начало 30-х гг.) Лермонтов имитировал фольклор и других народов. Так, песни «Грузинская...», «Как сильною грозою» (из «Кавказского пленника»), «Ветер гудет» (из «Азраила»), «Месяц плывет» (из «Измаил – Бея») были написаны им непосредственно по мотивам устной поэзии народов Кавказа. Характерно, что все эти произведения, оригинальные по стилю, несмотря на отдельные черты народной песенной поэтики, явно «не укладывались» ни в традиционные формы подлинно народной лирики, ни в рамки литературных русских песен.

В дальнейшем Лермонтов сохранил связь с народной песней и использовал в своем творчестве различные стили народного песенного искусства в таких произведениях, как «Казачья колыбельная песня», «Как по вольной волюшке» (из повести «Тамань», в которой звучат народные мотивы); при этом он всегда оставался самобытным поэтом.

Таким образом, Лермонтов занял особое место среди поэтов второй четверти XIX века, обращавшихся к фольклору. Новаторство Лермонтова проявилось в том содержании, которым наполнялись у него даже традиционные поэтические формы. Гордое одиночество и бунтарство, ненависть к "стеснительным оковам бытия", стойкость и непримиримость в борьбе за свой жизненный идеал, соединенные с мотивами глубочайшей грусти и нежнейшими интимными чувствами, – вся эта неповторимость «лермонтовского элемента» (Белинский) в лирике нашла свое выражение в многообразии жанров и образной символики.

2.2. МОТИВ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА

Обращаясь к ранним стихотворениям Лермонтова, которые связаны с фольклором, мы не можем не коснуться вопроса о песенности, как важнейшем свойстве их поэтического строя.

Творчество М. Ю. Лермонтова развивалось в период обострения царской реакции, вызванной восстанием декабристов. Несмотря на все попытки правящих кругов оградить передовую русскую литературу от «возмутительных» идей декабристской эпохи, установить жестокий контроль за творчеством прогрессивно настроенных деятелей литературы и искусства, несмотря на рост политических преследований и запретов цензуры, литература развивалась под существенным воздействием идейного и художественного наследия Пушкина и декабристов. Одним из ее лучших представителей был М. Ю. Лермонтов, в творчестве которого отразились основные идеи предшествующей эпохи: гражданственность, страстная

ненависть к деспотизму и угнетению. Лермонтов продолжил пушкинские традиции демократизации литературы. Как и Пушкин, Лермонтов был близок к народной поэзии, однако, в отличие от современных ему поэтов–песенников, он не создал произведений типа русских песен и не заимствовал прямо у народа ни песенных тем, ни традиционных фольклорных образов, не пользовался народной поэтикой в выборе песенных размеров и ритмов. Тем не менее такое демонстративное «невнимание» Лермонтова к народной песне и широко утвердившимся в это время формам ее литературной имитации, конечно, нельзя объяснить тем, что он плохо знал или «недооценивал» ее идейное и поэтическое значение.

В поэзии Лермонтов был выразителем противоречивых настроений, характерных для того времени, когда, по словам А. И. Герцена, «надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову». В этих исторических условиях Лермонтова больше всего занимает проблема личности, глубокий анализ «человеческой души» – вопреки нажиму реакции, угнетению человека. Утверждая свободу личности, Лермонтов развивает тему «воли», которая смыкается с извечными социальными стремлениями народа. Поэтому многие стихотворения и поэмы Лермонтова («Узник», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Мцыри», «Демон»), страстная «мятежность» его лирики были созвучны времени. Близкими народу были и другие высокие идеалы лермонтовской поэзии: поиск правды, взаимной любви, верной дружбы и т. д. Свободолюбивые черты поэзии Лермонтова и обусловили, в свою очередь, ее влияние на народный песенный репертуар. Глубоко прав был Белинский, который писал, что имя Лермонтова в будущем станет подлинно «народным именем, и гармонические звуки его поэзии будут слышными в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах». К сожалению, вопрос о фольклоризации лермонтовских стихотворений почти не затрагивался ни исследователями его творчества, ни фольклористами–собирающими, поэтому

процесс распространения и характер фольклорного бытования произведений Лермонтова может быть изучен в настоящее время далеко не во всей полноте. Единственной специальной работой на эту тему в советской фольклористике является статья Г. Виноградова, опубликованная им в 1941 году. Стихотворения Лермонтова, несомненно, были доступны народу и вошли в его песенный репертуар уже в начале 40-х годов XIX века. Н. Г. Чернышевский в своих автобиографических заметках указывал, что в детстве он и его товарищи, катаясь с гор, между шутками и играми занимались и «пением лермонтовских, кольцовских и простонародных песен». Широкому распространению стихотворений Лермонтова способствовала и их постоянная публикация. Наряду с большим количеством изданий сочинений Лермонтова, начиная с 1840 года его стихотворения включались в песенники. Эту популярность Лермонтова в дореволюционных лубочных изданиях подтверждает и А. Якуб. В своей работе о песенниках она перечислила девятнадцать стихотворений поэта, особенно популярных в народе: «Выхожу один я на дорогу», «Тамара», «В минуту жизни трудную», «В полдневный жар», «Много красавиц в аулах у нас», «Горные вершины», «На севере диком», «И скучно и грустно», «Русалка», «Ангел», «Нищий», «Не плачь, не плачь, мое дитя», «Завещание», «Утес», «Бородино» и другие известные стихотворения. И это несмотря на то, что в лубочных листах стихотворения Лермонтова печатались довольно ограниченно, так как почти все они были бессюжетными и иллюстрировать их было очень трудно. Обычно лубочные картинки сопровождали только «Тамару» и «Песню про... купца Калашникова». Устному распространению лермонтовских произведений способствовала и деятельность русских композиторов, положивших на музыку большое количество стихотворений поэта. Многие произведения стали широко известными романсами. Можно с уверенностью предположить, что значительное воздействие на песенный репертуар города и деревни оказали такие широко распространенные романсы на слова Лермонтова, как «Горные вершины», «На севере диком» (Балакирева, Титова и др.), «По небу

полуночи» (Римского – Корсакова), «Ночевала тучка золотая» (Балакирева, Римского–Корсакова, Даргомыжского и др.), «Когда волнуется желтеющая нива» (Балакирева), «Мне грустно потому, что я тебя люблю» (Даргомыжского, Балакирева) и другие. Однако в некоторых местах России, как это было зафиксировано после октябрьской революции 1917 года, лермонтовские стихотворения «Русалка», «Горные вершины», «Тучки небесные» исполнялись и под своеобразные народные мелодии. Стихотворения Лермонтова, ставшие народными песнями, отличались от обычных народных песен, исполнявшихся народными хорами на гуляньях и праздниках. Они, как и многие другие песни литературного происхождения, часто пелись под гитару, как романс, в более узком домашнем кругу, что объяснялось их своеобразной, интимно–лирической интонацией. Широко распространены были стихотворения Лермонтова на любовные темы: «Тростник», «Уж за горой дремучею», «Тамара», «В полдневный жар», «Соседка», «Много красавиц в аулах у нас». Баллада «Тростник» – единственное стихотворение Лермонтова, вошедшее в фольклор из его ранней лирики, – была создана на материале русских народных сказок в тот период, когда он пытался, по его словам, «вдаться в поэзию народную» и потому обратился к известному сказочному сюжету – к сказке о чудесной дудочке, выросшей на могиле девушки, убитой своей сестрой. Лермонтов только осложнил и романтизировал этот народный сюжет. Такой же известной народной песней, своеобразным народным романсом стала и баллада Лермонтова «Тамара». Кроме стихотворений на любовную тему, в фольклор вошли произведения и другого характера – «Воздушный корабль», «Выхожу один я на дорогу», «В минуту жизни трудную», «Казачья колыбельная песня» и «Узник», написанные поэтом в разное время. Хорошо было известно и знаменитое стихотворение Лермонтова «Бородино». Постоянно печатавшееся в песенниках и в лубочных листах, оно нашло отзвук и в песенном репертуаре народа на протяжении всего XIX века. Встречается «Бородино» и в советских записях народных песен.

Известностью пользовались стихотворения Лермонтова «В минуту жизни трудную» и «Выхожу один я на дорогу». Песенное бытование последнего в XIX веке было отмечено писателями, в том числе Горьким в «Деле Артамоновых». Интересной была судьба стихотворения «Узник». И. Н. Розанов писал, что «наиболее проник в фольклор, вызвав ряд переделок, его «Узник». В этом отношении Лермонтов разделяет участь Пушкина». Действительно, авторские варианты «Узника» двух великих поэтов можно сопоставить не только по форме и содержанию, но и по отношению к ним народных масс, чутко воспринявших призывы поэтов к свободе. Из лермонтовского «Узника» была воспринята только первая половина стихотворения, наиболее оптимистическая, с ярко выраженными в ней призывами к свободе и к жизненным радостям (трансформированные исполнителями образы «чернобровой девицы» и «сивогривого коня»). Особенно прочно «Узник» Лермонтова был усвоен в тюремной среде. А в народной драме «Шайка разбойников» песня эта пелась в сцене, когда атаман велит заковать «непокорного рыцаря»:

А т а м а н. Есаул, отвести рыцаря в темницу!

Р ы ц а р ь (*поет из сеней*):

Отворите мне темницу,

Дайте мне свободу, сиянье дня,

Черноокою девицу, Черногривого коня!

Большой популярностью и любовью в народе пользовалась «Казачья колыбельная песня» («Спи, младенец мой прекрасный»). Это стихотворение написано в народно–песенном стиле и свидетельствует о знакомстве Лермонтова с казачьим бытом и песнями казаков. Песня быстро стала известна всей России. Музыку к ней сочиняли многие русские композиторы. По сообщению И. Н. Розанова, в настоящее время известно до 25 композиторских мелодий на этот текст, в том числе Гречанинова, Направника, Ребикова и других. К тому же стихотворение это еще в дореволюционное время печаталось в песенниках, в учебных хрестоматиях, в

антологиях поэзии и было широко доступно для массового исполнителя. Как и в других случаях, собиратели из-за большой популярности стихотворения известного автора не записывали в народе варианты текста "Колыбельной", тем более что она и пелась часто «по Лермонтову». Поэтому известные науке варианты песни имеют особенный интерес. Так, по сообщению А. Догадина, «Колыбельная песня» была известна в казачьей среде. Любопытно, что это стихотворение было воспринято народом именно в качестве колыбельной. Так, например, Г. Виноградов писал, что он слышал эту песню в казачьей среде в Читинском округе Иркутской губернии как «колыбельную». В других местах песня включалась в ряд народных бытовых песен. А. Балов по поводу ее бытования в Ярославской области в конце XIX века писал: «Поется как протяжная песня. Довольно распространенная». Насколько можно судить по данным современного бытования песни, текст Лермонтова остался неизменным, за исключением небольших вариаций в названии ребенка:

«Спи, мой *мальчик*» вместо «Спи, мой *ангел*»; «Спи, *дитя мое родное*» вместо «Спи, *малютка, будь спокоен*» и т. д. Причиной этой стабильности, конечно, является не отсутствие широкой народной известности песни, а высокие поэтические и музыкальные достоинства лермонтовского стихотворения, благодаря чему детальное изменение его текста не требовалось. Сюжет «Колыбельной песни» послужил основой для создания множества новых стихотворений, построенных на контрасте с жанром колыбельной, – больше обличительного, сатирического характера, которые создавались в среде революционной интеллигенции и рабочими поэтами. Начало этого явления лежит еще в пародийно – сатирических подражаниях «Колыбельной песне» Лермонтова Н. Огарева («Спи, *потомок благородья*») и Н. А. Некрасова («Спи, *пострел, пока безвредный*»). Возможно, что по примеру этих произведений в революционных песнях второй половины XIX века и более позднего периода постоянно «обыгрывался» жанр «колыбельной песни», что придавало им остро злободневный сатирический и даже агитационный характер. К лермонтовскому оригиналу обращались

народнические поэты как к художественной канве своей агитации. Например, в издании «Земля и воля» в 1870 году была напечатана такая «Колыбельная песня» матери:

-Спи, малютка, спи, мой милый,
Баюшки–баю,
Набирай здоровья, силу
Укрепляй свою.
Много силы будет надо
Для тебя в бою...
Спи ж пока, моя отрада,
Баюшки–баю.
Мы давно одни с тобою:
Умер твой отец!
Молодец он был собою,
Честный был боец.
Был в нем крепкий дух свободный,
Было много сил;
Да вдали, в стране холодной,
Кости он сложил.

Из всех стихотворений Лермонтова широкое песенное распространение получили, за немногими исключениями, лишь произведения зрелого периода его творчества, наиболее ценные и по содержанию, и по форме. Тематически все эти стихотворения были достаточно разнородными и почти не имели черт стиливого сходства с современными Лермонтову народными песнями. Среди них были такие, которые по своему характеру были очень далеки от привычной для народа действительности, – «Тамара», «Уж за горой дремучею», «Много красавиц в аулах у нас», «По синим волнам океана» и другие. Однако все они получили широкую песенную известность и были более или менее глубоко восприняты народом. Таким образом, Лермонтов, как и Пушкин, не подражая в творчестве народным песням, сумел угадать

эстетические потребности широких народных масс. Как великий народный поэт, он оказался способным создать такие стихотворения, которые смогли обновить и расширить народный песенный репертуар и указать народу творческие пути дальнейшего развития песенной поэзии. Творчество Лермонтова, обогатившее идейное и эстетическое сознание народных масс, внесшее крупный вклад в духовное развитие народа, может по праву считаться наиболее ярким в истории взаимоотношений книжной поэзии и народной песни в первой половине XIX века. Важно отметить, что песенное творчество Лермонтова во многом удовлетворяло народные массы и своей идейно–содержательной и художественно–эстетической направленностью. Усвоенные народом лирические стихотворения, объективно изображавшие жизненные сцены, события, поступки героев, в первую очередь соответствовали тем принципам, которыми руководствовался народ в своем отборе для использования их в песенном творчестве –по признаку их наибольшей жизненности и типичности. Поэтому народную песенную известность получили стихотворения Лермонтова балладного типа, с тем или иным сюжетом в своей основе: «Тростник», «Тамара», «Уж за горой дремучею», «В полдневный жар», «По синим волнам океана» и другие. Как правило, это были стихотворения, герои которых имели не случайные и частные, а широко распространенные, типичные черты, близкие типической обобщенности героев самих народных песен: *узник* в «Соседке» и «Узнике», *ветеран–солдат* в «Бородино», *казачка–мать* в «Казачьей колыбельной песне». Стихотворения Лермонтова, более «расплывчатые» в передаче эмоционально–лирических настроений, посвященные субъективным переживаниям поэта, остались народом почти неувоенными, несмотря на их высокие художественные достоинства –стихотворения–монологи, лирические аллегории и т.д. Однако заслугой Лермонтова было то, что в его разнообразном и богатом поэтическом творчестве массы в разных исторических и житейских ситуациях могли найти достаточно таких произведений, которые могли удовлетворить их и со стороны содержания и

формы, и со стороны их пригодности к новой жизни в качестве устных народных песен. Особенно замечательным свойством всех лермонтовских стихотворений, вошедших в число народных песен, было то, что все они были необычайно устойчивыми в отношении своих текстов и их напевности. Подвергая каждое стихотворение музыкальной шлифовке, проверке на слух, на пение, исполнители почти не могли улучшить звучания лермонтовских стихотворений, что во многих других случаях имеет место даже и тогда, когда стихотворение принимается целиком. Все народные «улучшения» текстов Лермонтова почти всегда шли только по линии «словаря», уточнения смысла слов или отдельных выражений. Напевная же, ритмическая сторона оставалась почти всегда без всяких изменений. В творческом «соревновании» книжной поэзии с народной песней народная песня предъявляла особенные требования к музыкальному, напевному звучанию строк стихотворений поэтов, и в этом соревновании Лермонтов оставался неуязвимым и совершенным как один из музыкальнейших поэтов России. Не будучи «песенником» по характеру своей поэзии, он оказался в одном ряду с Кольцовым, Пушкиным и другими поэтами, которые в своем творчестве были более органично связаны с песенной напевностью. Огромная чуткость к звуковой стороне лирических произведений была необычайно характерна для творчества Лермонтова. Поэтому для его стихотворений и не потребовалась в народном бытовании никакая дополнительная мелодическая «шлифовка». Если попытаться соотнести книжную поэзию и народную песню, то становится очевидно, что история развития как письменной, так и устной поэзии была историей их творческого взаимовлияния, историей не только творческого обращения многих поэтов к национальным народно-поэтическим источникам, но и обратного движения. Классическая русская поэзия была для народа важнейшим идейно-художественным источником, во многом расширявшим его социальные и эстетические представления.

Выводы по второй главе

1. Таким образом, важным источником поэтического вдохновения Лермонтова был фольклор пензенского края, опора на который способствовала общему росту художественного мастерства поэта. А главное, она свидетельствовала о том, что М.Ю. Лермонтов с огромнейшим интересом прислушивался к песням, сказкам, преданиям, которые существовали на родной его сердцу пензенской земле, к их неповторимому поэтическому ладу и использовал их в качестве первоисточников.
2. Лермонтов занял особое место среди поэтов второй четверти XIX века, обращавшихся к фольклору. Новаторство Лермонтова проявилось в том содержании, которым наполнялись у него даже традиционные поэтические формы.
3. Лермонтов был близок к народной поэзии, однако, в отличие от современных ему поэтов – песенников, он не создал произведений типа русских песен и не заимствовал прямо у народа ни песенных тем, ни традиционных фольклорных образов, не пользовался народной поэтикой в выборе песенных размеров и ритмов.
4. Из всех стихотворений Лермонтова широкое песенное распространение получили, за немногими исключениями, лишь произведения зрелого периода его творчества, наиболее ценные и по содержанию, и по форме. Тематически все эти стихотворения были достаточно разнородными и почти не имели черт стилового сходства с современными Лермонтову народными песнями.
5. Классическая русская поэзия была для народа важнейшим идейно – художественным источником, во многом расширявшим его социальные и эстетические представления.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ИССЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИЗМА И ФОЛЬКЛОРА НА ОСНОВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА

3.1. ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «ПЕСНЬ ПРО КУПЦА КАЛАШНИКОВА» И «ИСМАИЛ – БЕЙ»

На протяжении многих столетий у всех народов преобладал фольклорный тип поэтического творчества. Его характерные черты – устность, традиционность, непосредственная народность, вариантность, сочетание слова с художественными элементами других видов искусства, коллективность создания и распространения.

Спустя века эта традиция стала повсеместно возрождаться, хотя и с естественными отличиями от первоначальной (так, например, невозможно было возродить коллективность создания фольклорного произведения). Поэты с огромным удовольствием сочиняли стилизованные под фольклор произведения, поскольку сама тематика, стиль сочинения был очень близок их взглядам. Естественно, им приходилось обращаться к историческим темам, т.к. произведения народного поэтического творчества практически неразрывно были связаны с историей, в том или ином ее проявлении.

В пору расцвета своего таланта Лермонтов тоже обращается к фольклору и жанру национально–исторической поэмы, которая привлекала поэта и раньше. «Песня про... купца Калашникова» (1837) явилась результатом большой предварительной работы – тщательного изучения народного творчества и основательного знакомства с историческим материалом. Были попытки истолковать «Песню» Лермонтова как свидетельство смирения поэта перед жизнью. Однако вся поэма проникнута духом протеста. Само обращение к прошлому было обусловлено, как отметил ещё Белинский, недовольством поэта окружающей действительностью, поисками в минувших веках людей сильного характера и крепкой воли.

Ее герой Степан Парамонович – замечательно угаданный образ человека XVI века, сурового века «Стоглава» и «Домостроя». Согласно старинным обычаям, он после смерти отца заменяет его младшим братьям. Во вкусе старины он строг со своей женой. Недаром «Домострой» утверждал, что жена мужу должна во всем покоряться и что «муж накажет, то с любовью примати и со страхом внимати, и творити по его наказанию». Но Алена Дмитриевна не только покорна воле супруга: она полна любви к нему, видя в нем своего защитника и верного друга. В духе старины и поединок с обидчиком. Лермонтов подчеркивает, что для Калашникова борьба за честь мужа и опозоренной жены является одновременно борьбой за правду вообще. Он выступает в поэме как защитник народной правды против деспотии и произвола царских приспешников. В этом отношении становится выразительной одна деталь. Кирибеевич, выходя на поединок, только «царю в пояс молча кланяется». В сердце же Калашникова существует не только царь, но и правда, освещенная для него авторитетом церкви, и русский народ, частицей которого он себя чувствует. Поэтому он «поклонился прежде царю грозному, после белому Кремлю да святым церквам, а потом всему народу русскому». Мужество, стойкость, благородство Калашникова делают его положительным образом лермонтовской поэзии.

Образ Кирибеевича дан в «Песне» двойственно. Он – царский любимец, верный слуга Иоаннов, злой охульник, осмаривший Алену Дмитриевну. Но вместе с тем он – молодец, охваченный непреодолимой любовью. Не лишен он и совестливости: когда ему стало ясно, кто его противник, то он испытывает душевное потрясение.

Для выяснения исторических интересов Лермонтова огромное значение имеет образ царя Ивана. В произведениях современных Лермонтову историков и романистов Иван Грозный был каким-то противоестественным злодеем, для которого не было большей радости, чем проливать кровь невинных жертв. Однако народ во много иначе оценивал деятельность Ивана. В исторических песнях царь Иван Грозный изображается

вспыльчивым, жестоким, но вместе с тем отходчивым и даже милостивым («Песня о покушении на жизнь сына»). Таким же – суровым и милостивым – он выступает и в поэме. Удалому бойцу, сыну купеческому, за полюбившийся ему ответ он обещает осыпать милостями его семью; но самого Калашникова он отравляет на «высокое место лобное». Белинский ощущал историческую достоверность лермонтовского Иоанна: «Колоссальная фигура, с бледным лицом и впалыми сверкающими глазами, с головы до ног облитая таким страшным величием, нестерпимым блеском ужасающей поэзии... И таким точно является он в поэме Лермонтова». Вся совокупность приёма «Песни» тесно связана с народной поэтикой: эпическая детализация описаний (смерть Кирибеевича), тавтологическое выражения, постоянные эпитеты (*красное солнышко, очи соколиные*), отрицательные сравнения (*не сияет на небе солнце красное...*), чистые ласкательные и уменьшительные суффиксов, преобладание ясных, определенных красок (*белая, черная, синяя, красная, алая*), без полутонов и оттенков и т.д. В духе народной поэтики выдержана и ритмика «Песни» – с меняющимся количеством слогов в стихе (от 7 до 14) и т.д.

Связь «Песни» Лермонтова с народно – поэтической традицией не ослабляет творческой самобытности гениального автора. Белинский отметил, что Лермонтов «вошел в царство народности как ее полновластный властелин»¹³; он свободно, творчески усвоил ее элементы и создал из них произведения, отличающееся глубокой оригинальностью. «Песня» гармонически сочетает непосредственность народной поэзии с глубиной идеи, с психологизмом в зарисовке образов, с исторической достоверностью картин старины.

Поэма была написана в год смерти Пушкина и заняла особое место в его творчестве. В этой поэме Лермонтов, по жанру связанной с фольклорно – поэтической традицией, Лермонтов добился абсолютного приближения к духу народного творчества и завоевал такую вершину, которой до него не

¹³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М. 1994. С. 452

достигал. По поводу «Песни» правомерен прежде всего вопрос о подлинной связи Лермонтова с русским фольклором – и, конечно, не только современным ему, но и гораздо более древним.

Уже в самом начале деятельности Лермонтов дает себя знать его тяготению к фольклору. В заметке 1830 года он написал слова предсказавшие то направление творчества, которое привело потом к «Песне про купца Калашникова»: «... если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно нигде больше не буду искать, как в русских песнях». И действительно, интерес к фольклору – более всего к народной песне – сопровождает Лермонтова на всем его литературном пути.

«Песня» явилась абсолютно новым словом в области жанра, который избрал поэт. Новым было уже то, что это песня историческая и вместе с глубоко реалистическая по духу. До этого в русской поэзии из фольклорных жанров были широко представлены лирическая песня и отчасти сказка. Лермонтов, конечно, опирался на пушкинский опыт в области сказки и народной баллады, но шел дальше Пушкина в отношении как идеи, так и выбора и трактовки сюжета и всей системы выразительных средств. А новаторство Лермонтова – идейное и художественное – здесь следует рассматривать по отношению прежде всего к Пушкину, которому до этого принадлежало последнее слово в этой области.

Место и время действия «Песни» – Москва в царствование Иоанна Грозного; фон, на котором развивается действие, – реально-бытовой, без всяких элементов фантастики, хотя бы условной. В центре поэмы – «простой человек», купец, вырастающей в героическую фигуру, в трагического героя. Однако, в отличии от романтических поэм, внимание поэта не всецело сосредоточено на нем как на главном герое: оно распределяется между ним и двумя другими основными персонажами – царем Иваном Васильевичем и опричником Кирибеевичем. Кирибеевич – антогонист героя, простого человека, и вместе с тем – как бы преемник демонических героев более ранних поэм, гордых, мрачных и непонятных, носителей неограниченного

личного начала. Об этой связи, хотя бы и несколько глухо, сквозь фольклорный стиль, напоминают отдельные моменты в его речи:

Сердца жаркого не залить вином,
Думу черную – не запотчевать!

Или:

Как увижу ее, я и сам не свой:
Опускаются руки сильные,
Помрачатся очи бойкие,
Скучно, грустно мне, православный царь,
Одному по свету маяться.
Опостыли мне кони легкие,
Опостыли наряды парчевые,
И не надо мне золотой казны...

Этот персонаж в поэме низводится с того пьедестала, на котором его духовные предшественники стояли в более ранних поэмах Лермонтова и на котором до конца остается Демон. Хотя Кирибеевич становится причиной трагического исхода событий, осуществить свою волю до конца ему не удастся, и его постигает возмездие: он погибает от руки истинного героя поэмы, за которым – моральная победа, хоть его казнят.

Новизна образа этого героя – не только в его роли, как борца за справедливость и за человеческое достоинство, как выразителя народного представления о человечности, но и в его демократичности, более того – в прозаичности деталей, связанных с ним: он сидит за «прилавкою»,

Шелковые товары раскладывает,
Речью ласковой гостей он заманивает...

И далее:

Запирает Степан Парамонович
Свою лавочку дверью дубовую
Да замком немецким со пружиною.

Посылая купца на казнь, царь дает братьям его привилегию «торговать безданно, беспошленно».

Новой особенностью по сравнению со всеми предыдущими поэмами была и объективность повествовательного тона, выразившаяся в отказе поэта от прямых моральных оценок: симпатии его распределены внешне равномерно. Даже гибель Кирибеевича показана с помощью образа, который по своей эмоциональной окраске должен был бы предполагать сочувствие и даже жалость:

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Под смолистый под корень подрубленная.

А страшное в своей иронии напутствие, с которым царь обращается к Калашникову, отправляя его на смерть («Чтобы знали все люди московские, // Что и ты не оставлен моей милостью»), даны без всякого комментария и без ремарки со стороны повествователя.

Та объективность тона, поддержанная всеми условиями народно-песенной формы, была такова, что уже много позднее, в конце XIX – начале XX века, она дала повод некоторым историкам литературы для истолкования «Песни» как выражение покорности судьбе и примирения поэта с русской действительностью, даже с богом¹⁴. Правда попытка представить Лермонтова «смирившимся» не получила широкого распространения, и еще в 1900–х годах ее убедительно опроверг Н. И. Коробка¹⁵, окончательно же разрушил ее А. В. Луначарский в статье «Лермонтов как революционер», где он писал: «Как смешно, что в лермонтовской» Песне про купца Калашникова» хотели видеть какую-то гармонию, какое-то примирение!... В смысле классической законченности это произведение стоит на равной высоте с лучшими

¹⁴ См. Н. А. Котляревский, М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения, изд. 2-е, Спб. 1995, стр. 217

¹⁵ Н. И. Коробка, Личность в русском обществе и литературе в начале XIX века. – «Пушкин - Лермонтов», СПб. 1993, стр. 79-80

произведениями Пушкина. Но разве не чувствуется, что в нем есть заряд гигантского мятежа?»¹⁶.

«Песня про купца Калашникова» создана потом в начале реалистического периода его творчества. И это знаменательно. Именно переход на реалистический путь делал для него возможным новое, уже освобожденное от условности и романтической субъективности осознание родного фольклора, а глубокое овладение подлинными основами народного творчества, в свою очередь, помогало дальше овладевать методом реализма, преодолевать былой субъективизм.

Поэма М.Ю. Лермонтова «Песня про купца Калашникова» является единственной в XIX в. удачной стилизацией под фольклор в столь объемной эпической форме, к тому же в стихах, близких к песенной манере народного творчества.

Уже в самом названии «Песни...» («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова») мы замечаем фольклорную особенность – такие длинные и подробные названия были свойственны для произведений народного творчества. К тому же, герои перечислены в соответствии с их социальным статусом, а не с ролью в произведении.

С первых же строк мы замечаем простонародность языка этого произведения. Можно вспомнить хотя бы как оно начинается: «Ой, ты гой еси...», – подобные запевы характерны для народных былин, сказов. Это было традиционным приветствием старой Руси.

Простонародность поэмы проявляется и в построении речи, и в стиле, и в лексике. Так, например, в «Песне...» встречаются характерное употребление слов–синонимов, пишущихся через дефис: гуляют–шумят. Повторение было излюбленным приемом сказителей, и это мы видим и на другом примере – применении тавтологии: у Лермонтова присутствуют такие словосочетания, как «воля вольная», «шутки шутить».

¹⁶А.В.Луначарский, Собр. соч., т. 1, изд-во «Художественная литература», М. 1993, стр. 101.

Первый пример («воля вольная»), кстати, является еще и примером устоявшегося эпитета, к которым можно отнести «смерть лютая», «молодая жена», «добрый молодец», «очи соколиные», «вино сладкое заморское», «дума крепкая» и многие другие, в сочетании с инверсией (нарушением принятого порядка слов в предложении, когда определение должно стоять перед определяемым).

Не сияет на небе солнце красное,

Не любятся им тучки синие:

То за трапезой сидит во златом венце,

Сидит Грозный царь Иван Васильевич.

В этом отрывке можно встретить и инверсию, и устоявшиеся эпитеты, и такой прием, как синтаксический повтор (а с ним и параллелизм, прямой и отрицательный).

Интересно также то, как описывается гибель Кирибеевича – так же как смерть традиционного «добра молодца»:

Повалился он на холодный снег,

На холодный снег, будто сосенка,

Будто сосенка, во сыром бору,

Под смолистый под корень подрубленная.

Они придают повествованию своеобразную тягучесть, читателю (или слушателю) передается ощущение старины, усиливающееся употреблением устаревших слов, таких как «промеж», «супротив», «играючи».

Кроме того, в «Песне...» нет раскрытия внутреннего мира персонажей, они показываются как бы извне, глазами стороннего наблюдателя, который не может знать их переживаний, да и не заинтересован в изображении их.

Лермонтову удалось воспроизвести убедительный и реалистичный образ древней Руси, с ее представителями, их характерами, нравами и обычаями. Для этого автору было необходимо ввести в повествование признаки реального исторического времени. Кроме описания внешнего вида

(одежды, вооружения, сбруи лошадей) героев, мы можем узнать и как вел себя, например, Калашников перед боем – он царю в пояс молча кланяется «, что было неотъемлемой частью традиции. Частью ее была и предваряющая бой похвальба и брань.

В поэме присутствует реально существовавший исторический персонаж – Иван Грозный. Но при создании его образа очень широко использовались фольклорные приемы. Так, Лермонтов следует характерному образу царя в народных сказаниях, такому, каким его запомнил народ. Поэт наделяет Ивана Васильевича такой чертой, как сочувствие: царь способствует влюбленному Кирибеевичу, не зная, что предмет его воздыханий замужем; он обещает позаботиться о семье казненного Калашникова и осуществить его казнь с почестями. С другой стороны, эти почести выглядят если не как издевательство, то хотя бы просто глупо – ну зачем Калашникову, которого через минуту казнят, видеть разряженного палача?

Тем не менее, образ Ивана Грозного у Лермонтова, те черты, на которые он обратил внимание, в корне отличаются от прежних изображений царя. Единственное сходство можно обнаружить только с правителями в творчестве Пушкина, который желал видеть «человека на троне».

На анализе поэмы «Песня про...купца Калашникова» можно говорить о том, что Лермонтову удалось не только очень удачно стилизовать свое произведение под фольклор; кажется, что он не ставил своей целью скопировать, симитировать народную речь – он просто естественно говорил на этом языке. К тому же присутствие в повествовании реальных исторических фактов и персонажей наряду с фольклорной основой создает самобытность этого произведения.

К форме исторической народной песни Лермонтов более не вернулся, тем самым оправдав прогноз Белинского – предположение, высказанное критиком (в статье о «Стихотворениях», изд. 1840 г.), что из мира старины поэта вновь потянет к современности. Но черты русского фольклора с

большой силой и отчетливостью продолжают выступать и в его позднейших произведениях, звучит – местами громче, местами приглушённое – по-народному живая речь.

Таким образом лермонтовская «Песня про купца Калашникова» явила образец трагического эпоса, поразительного по экономии и лаконизму выразительных средств и вместе с тем во многом имеющего лирическую окраску. Сочетание эпического с лирическим – существенная особенность и всех тех поэм и стихотворений последних лет, где Лермонтов обращается к историзму а также народным преданиям и фольклорным мотивам казачества, горцев, грузин: в органичности этого слияния – высокое достижение поэзии Лермонтова.

«Измаил–Бей», изданный в 1832 году, по определению лермонтоведов, «восточная повесть» самая большая по объёму и самая значительная из его ранних кавказских поэм. Сюжет «Измаил–Бея» в известной степени связан с реальными историческими событиями, происходившими на Кавказе в начале 19 в. Некоторые факты, нашедшие отражение в поэме, совпадают с биографией кабардинского князя Измаил–Бея Атажукина, который служил в русской армии, участвовал в войне с турками и был награжден за штурм Измаила. Весьма возможно что Лермонтов знал устные народные предания об Измаиле Атажукине (Исмель–псыго, чьи подвиги уподоблялись подвигам нартов). Образ Росламбека, по видимому, также восходит к реальному лицу Росламбеку Мисостову, сыгравшему важную роль в истории Кабарды начало 19 в. Лермонтов не преследовал цель с точностью воспроизводить события эпохи и биографии исторических личностей. С историческими событиями, происходившими на Кавказе в конце 18 – начале 19 вв., связана главным образом сюжетная линия поэмы. Основная же «внутренняя тема» отражает личную судьбу автора и современную поэту русскую действительность.

«Измаил–Бей» – первая попытка исторической поэмы нового дня лермонтовского типа, поэмы, затрагивающей общие проблемы философии

истории. Историческая концепция «восточной повести» Лермонтова глубоко трагична. Противоречия исторического процесса основаны здесь поэтом как антиномичные, принципиально неразрешимые. Традиционная для романтизма антитеза. «Европы душной» и патриархального Востока коренным образом переосмыслена. Лермонтов искренно восхищен мужеством и жизнестойкостью горцев («всякий биться рад/ За дело чести и свободы»), и в тоже время «новый грозный Рим» (Россия) и «Кавказ седой» в поэме парадоксально сходны; ср.: «Кавказ хищный зверь, в смиренную обитель / Врывается штыками победитель» и «Бесплодного Кавказа племена/ Пытаются разбоем и обманом». 3-я строфа второй части поэмы – маленькая энциклопедия политического цинизма.

«Измаил–Бей» выделяется среди ранних поэм Лермонтова, широким охватом острых социальных проблем: природа и люди, родина и свобода народов, война. Последняя изображается как народное бедствие. Лермонтов показывает ее жестокие будни, скорбные картины разоренного врагами мирного края. Симпатии автора на стороне горцев, отстаивающих свою свободу. В центре поэмы романтический, героический образ Измаил–Бея, стоящий в одном ряду с самыми яркими образами Лермонтова – чаще всего людьми необычайной судьбы, одинокими, гордыми странниками, изгнанниками, «горными людьми и небом». Они «дети рока», над которыми тяготеет власть судьбы, им «места в мире нет»¹⁷. Но им чуждо смирение. Сильные, волевые, они вредны до конца своей «мятежной мечте». Они «скорее готовы разрушить и себя и мир, нежели подделываться под то, что отвергает их гордая и свободная мысль. Люди судьбы, они борются с нею или гордо падают под ее ударами»¹⁸.

«Измаил–Бей» представляет значительный интерес как этап, важный рубеж на пути становления эстетической системы лермонтовской поэтики и его романтизма. Стиль поэмы отмечен богатством палитры красок, эпитетов,

¹⁷ М. Ю. Лермонтов «Измаил–Бей» (ч. 3, строфа 189)

¹⁸В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М. 1994, С. 593

сравнений, богатством изобразительно–выразительных средств, патриотично воодушевленностью речи.

«Измаил–Бей» – смелый жанровый эксперимент Лермонтова. Поэта больше не удовлетворяют односоставная проблематика и центростремительная композиция его юношеских поэм. «Измаил–Бей» – произведение многопроблемное, принцип «единодержавия героя» здесь далеко не выдержан. Характер Измаила настолько сложен и неоднозначен, что требует несравненно более разветвленной системы мотивировок, чем это было свойственно романтической поэме «байронического» или декабристского образца.

Сплав истории и легенды в обрисовке героя осложняется автским рассуждением в строфе 28 первой части поэмы, которое рисует Измаила героем современного романа, «лишним человеком»: «Такие люди в жизни светской, / Почти всегда причина зла, / Какой–то робостию детской/ Их отзываются дела: / И обольстить они не смеют/ и вовсе кинуть не умеют!». Традиционная для «восточной повести» фабула усложняется и разрастается; поэма тяготеет к тому, чтобы стать романом в стихах. Не случаен исключительный для лермонтовского творчества, да и для всей русской романтической поэмы, объем произведения, порожденный необходимостью более обстоятельной и разнообразной мотивации внутреннего мира и поступков героев.

Трагична судьба Измаила, фатально оказавшегося между жерновами истории, отдаленно предворает психологическую коллизию повести Л. Н. Толстого «Хаджи–Мурат».¹⁹ Впервые в лермонтовском творчестве «история души человеческой» в «истории целого народа» накладывается друг на друга и одна из них дополняет другую. В «Измаил–Бее» завершается первоначальный этап эволюции лермонтовского историзма; обнаружившаяся здесь тенденцию к детерминизму, как философскому, так и социальному, впоследствии получить развитие в «Демоне».

¹⁹ См. Л. Н. Толстой, Полн. собр. сочн. в 90 тт., т. 6, 1929, с. 279

первоначальный эскиз романских композиций. В «Измаил–Бее» неоднократно встречается прием рассказ в рассказе²⁰. Гибкая, постоянно меняющаяся интонация, смена ритмики и строфики сближают особенности стихотворной речи в поэме с ритмическим строением романтической прозы. В «Измаил–Бее» вообще заметна характерная для романтической литературы тенденция к сближению жанровых и композиционных признаков стихотворного повествования с прозаическим. История и социально–бытовая среда в поэме предстают быть декорацией, проявлением «местного колорита», постепенно перерастают в фактор, формирующие характеры (Измаил, отчасти Росламбек).

Поэт стремится выразить через историческую и бытовую конкретность свою философско–историческую концепцию. Его главная мысль – необратимость исторического развития человеческого общества и, соответственно, – необратимость духовного развития личности. В «Измаил–Бее» параллельно развиваются две истории: история постепенной необратимой гибели патриархального уклада жизни кавказских народов и история трагического одиночества и духовного крушения человека, задумавшего бежать от настоящего с его язвами и противоречиями в прошлое, которое видится ему простым, естественным и гармоничным.

Несмотря на всю любовь к «синим горам Кавказа», к населяющим их вольным племенам, Лермонтов далек от идеализации их жизненного уклада. Да, это «золотое детство человечества», но взлелеянный этим детством «народ–ребенок» легко становится игрушкой в руках изворотливого, циничного политика. Патриархальный мир в поэме так же противоречив, как мир цивилизованный; в нем выросла Зара, «создание земли и рая», способная на великую, преданную любовь, но он же породил братоубийцу Росламбека. Противоречивость внешнего мира порождают трагические противоречия духа. Измаил, зараженный «развратом, ядом просвещения», искренно

²⁰ М. Ю. Лермонтов «Измаил–Бей» (см ч. 1, строфы 4-5, 24; ч. 2, строфы 20-27)

стремится обрести свой «потерянный рай», вернуться к первоначальной простоте и гармонии, но убеждается в иллюзорности своих надежд.

В ранних произведениях Лермонтова нередко противостояли инертная толпа и волевая, героическая личность. В «Измаил–Бее» «каждый биться рад за дело чести и свободы». Герою приходится противостоять не отсутствию любви к «битвам, родине и воле», а первоначальной нравственной косности. В этом столкновении Измаил складывает оружие и вновь начинает тосковать по утраченному раю. На этот раз «раем» ему кажется способность отдаться сильному и естественному чувству любви. Но Лермонтов утверждает невозможность отрешиться от бремени «дум неотразимых», забыв «все прежнее» «близ ангела в пустыне». Прошлое в поэме все время напоминает о себе Измаилу, обрекая его на жестокую моральную пытку. «Все в мире есть – забвенья только нет». Эта поэтическая формула отождествляет память личную и память историческую, утверждая необратимость эволюции мира и индивидуума, подчеркивая нерасторжимую связь между ними.

Изучение поэмы шло главным образом в двух направлениях: попытки найти литературные источники, заимствования и поиски исторической основы поэмы. Имя прототипа героя впервые указано В. Пожидаевым. Более подробно аргументированно этот вопрос освещен С. Андреевым–Кривичем, Р. Тургановым, который установил, в частности, что эпизод гибели героя поэмы не соответствуют реальным фактам. Измаил–Бей не был убит по приказу Росламбека, а наоборот – Росламбека убили по приказу Измаил–Бея.

3.2. Отношение поэта к событию и современнику (на примере стихотворения «Бородино»)

Стихотворение «Бородино» написанное в 1837 году к двадцати пятилетию Бородинской битвы стало первым опубликованным стихотворением Лермонтова появившимся на страницах журнала современник. Но впервые к этой теме поэт обратился еще в юношеском стихотворении «Поле Бородина»

в 1830 году. Из этой первоначальной зарисовки Бородинского сражения и выросло знаменитое стихотворение поэта воплотившее его размышления об историческом прошлом России и ее дальнейшей судьбе поставившее проблему национального характера и выразившее отношение автора к современному ему поколению.

Вместе с тем стихотворение «Бородино» стало новым этапом в развитии поэзии Лермонтова связанным с появлением в нем реалистических тенденций. С этой точки зрения очень показательным сравнением его со стихотворением «Поле Бородина» написанным шестнадцатилетним поэтом-романтиком. Там еще чувствовались отголоски классической оды, но в целом стиль его был приподнят – романтическим. Так явно под влиянием стилистики торжественной оды дается общая оценка исторического значения Бородинской битвы:

Однако же в преданьях славы
Все громче Рымника Полтавы
Гремит Бородино. Скорей обманет глас пророчий
Скорей небес погаснут очи

Чем в памяти сынов полночи

Изгладится оно.

В этом юношеском стихотворении чувствуется склонность к эффектным положениям столь характерным для романтических поэм. Ночь перед битвой представляется в шуме бури которая «дика как песнь свободы»; после страшного сражения герой склоняет голову «на труп застывший как на ложе». Один из эпизодов битвы передается рассказчиком в таких ярко романтических красках:

Мой пал товарищ кровь лилася
Душа от мщенья тряслася
И пуля смерти понеслася
Из моего ружья.

Ничего подобного уже не будет в стихотворении 1837 года где точность описания каждой детали боя создает подлинно реалистическую картину. Более того вместо неопределенно–романтического образа «вождя» из раннего стихотворения в «Бородине» мы видим конкретный и достоверный образ «полковника» который получает емкое определение «слуга царю отец солдатам» показывающее основные черты этого характера. Также вместо неопределенного «противника» в позднем стихотворении появляется вполне реальный противник – «француз». Но самое главное изменение касается центрального образа героя–рассказчика. Исторически и психологически правдивый образ старого солдата, выражавший обобщенное сознание народа, являлся художественным открытием Лермонтова.

В раннем стихотворении это романтический персонаж вполне соотносимый с романтическим лирическим героем ранней лирики Лермонтова. Достаточно привести в качестве примера характерной для него приподнято–возвышенной эмоциональной речи следующие строки: «Брат слушай песню непогоды: Она дика как песнь свободы».

Вместо подобных патетически–возвышенных выражений в стихотворении «Бородино» звучит простая народно–разговорная речь присущая обычному русскому солдату который и становится главным героем и рассказчиком с точки зрения которого описывается великое сражение русской армии. Именно с ним связана в стихотворении патриотическая тема и проблема национального характера.

Стихотворение «Бородино» имеет форму своеобразного диалога поколения поэта с поколением героев войны 1812 года. Такая форма позволила включить в стихотворение не только простой и вместе с тем удивительный по яркости и точности рассказ старого солдата–артиллериста и одну из важнейших для лермонтовской поэзии тем связанную с проблемой личности.

Начинается стихотворение с разговора о том что в прошлом России были героические страницы показывающие силу характера стойкость мужество и достоинство русского человека. Именно такую личность мечтал видеть среди своих современников поэт но находил ее только в прошлом. И вот в ответ на вопрос юного собеседника старый солдат отвечает:
Да были люди в наше время

Не то что нынешнее племя:

Богатыри – не вы!

Как справедливо отмечал Белинский «вся основная идея стихотворения выражена во втором куплете которым начинается ответ старого солдата...

Эта мысль – жалоба на настоящее поколение дремлющее в бездействии зависть к великому прошедшему столь полному славы и великих дел». И все же тринадцать из четырнадцати куплетов стихотворения – это и есть «ответ старого солдата» эпически спокойно даже несколько сурово и вместе с тем трогательно и задушевно ведущего свой рассказ о битве в которой он принимал непосредственное участие. Для него это не просто яркое воспоминание это «звездная минута» его жизни. Как потом покажет в своем романе–эпопее «Война и мир» Л.Н. Толстой Бородинское сражение стало такой «звездной минутой» для всей русской нации в целом. Недаром писатель создавший огромное полотно романа–эпопеи утверждал что именно небольшое стихотворение Лермонтова явилось ее зерном.

Вот почему в стихотворении «Бородино» мы видим как бы сплетение двух стилистических тенденций. С одной стороны звучит речь простого солдата насыщенная просторечиями прозаизмами и фразеологическими оборотами («у наших ушки на макушке» «постой–ка брат мусью» «полковник наш рожден был хватом» и др.). С другой стороны здесь присутствует высокий стиль яркая образность которые призваны подчеркнуть особую значимость изображаемых событий для всего русского народа всей нации («поле грозной сечи» «французы двинулись как тучи» «сражен булатом он спит в земле сырой» и др.).

Эту стилистическую особенность очень хорошо уловил Белинский: «Стихотворение отличается простотою безыскусственностью: в каждом слове слышите солдата язык которого не переставая быть грубо простодушным в то же время благороден силен и полон поэзии». Такому звучанию способствует и стихотворная форма использованная Лермонтовым: четырехстопный ямб чередуется с трехстопным который с безупречной точностью появляется в каждой третьей и седьмой строках. Это позволяет выделить важные в смысловом отношении строки и в то же время сообщает всему стихотворению характер живой непринужденной разговорной речи.

Психологически точен Лермонтов и в использовании местоимения «мы»: действительно в стихотворении возникает не просто образ отдельного человека но коллективного героя – русского народа частью которого и ощущает себя «дядя»–рассказчик: «мы долго молча отступали»; «и вот нашли большое поле»; «тогда считать мы стали раны» и т.д.

Лишь тогда когда рассказчик описывает свои чисто индивидуальные действия он употребляет местоимение «я»: «забил заряд я в пушку туго» «прилег вздремнуть я у лафета» и под. Но и в этих немногочисленных случаях его образ является типизированным собирающим в себе все самые главные качества русского солдата: храбрость отвагу преданность командирам и непоказную любовь к родине – ту «скрытую теплоту патриотизма» о которой потом будет писать Толстой.

Как и все русские люди этот солдат расстроен долгим отступлением армии: «Досадно было боя ждали». Он радостно–возбужден когда наконец найдено место для решающего сражения – «есть разгуляться где на воле». Он спокоен перед боем в котором может быть ему суждено умереть и даже шутит: «Забил заряд я в пушку туго / И думал: угощу я друга! / Пстой–ка брат мусью!». Но при этом солдат трезво оценивает силы противника отдает ему должное: «Сквозь дым летучий / Французы двинулись как тучи».

Эта последняя особенность очень важна поскольку позволяет Лермонтову который сам участвовал во многих сражениях русской армии на Кавказе передать не абстрактное представление а реальное ощущение участника боя. Именно ему солдату защищающему свой редут представляется что вся мощь противника устремлена на него:

Уланы с пестрыми значками
Драгуны с конскими хвостами
Все промелькнули перед нами
Все побывали тут.

Но это отнюдь не узость взгляда а точность оценки и видения поля сражения. Всю его грандиозную мощь и грозную силу прекрасно осознает этот рядовой участник сражения как и всякий другой русский солдат: Вам не видать таких сражений!..

Рука бойцов колоть устала
И ядрам пролететь мешала
Гора кровавых тел. ...
Земля тряслась – как наши груди
Смешались в кучу кони люди
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой...

Это они простые русские солдаты и офицеры подобные полковнику готовому умереть за родину и призывающему своих «ребят»: «Умремте ж под Москвой / Как наши братья умирали!» – все они воплотили в себе тот героический дух русского народа который позволил ему одолеть страшного противника. Это действительно было «могучее лихое племя» настоящие «богатыри».

Стихотворение завершается перекличкой второго и четырнадцатого куплетов в которых дается сопоставление двух поколений русских людей – прежних «богатырей» одержавших великую победу на Бородинском поле и современников Лермонтова – так не похожих на этих стойких и

мужественных солдат. Стихотворение получает четкое обрамление а его главная мысль логическое завершение.

«Бородино» Лермонтова стало подлинным шедевром русской поэзии и не только отразило патриотические чувства поэта но и явилось настоящим гимном русской нации и русскому народу.

«Бородино» стало первым произведением Лермонтова, в котором раскрывается тема русского народа как активной силы истории. Стихотворение было написано в связи с исполнявшимся 25-летием Отечественной войны 1812 г. В противовес консервативной поэзии и публицистике рассказ о героических подвигах был доверен простому человеку—старому солдату, выражающему народный взгляд на войну. Не случайно рассказчик очень мало говорит о себе: гораздо чаще, чем «я», звучит у него «мы». Образ ветерана дан не через портрет или описание, а через его речевую манеру, высоко оцененную Белинским: «...В каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии».²¹ За словами рассказчика ощущается и авторский голос. Рядом с просторечной лексикой возникает и книжная речь, литературные обороты: «поле грозной сечи», «ночная пала тень», «сражен булатом» и т. д. Точнее говоря, голос автора незаметно сливается с рассказом ветерана, образуя сложное стилистическое единство, подчеркивающее значительность происходящих событий. Искусство Лермонтова так велико, что мы и не замечаем, что сквозь речь солдата то и дело слышится голос поэта. «Леса синие верхушки»... Солдат не сказал бы так: это—Лермонтов. Но строчка: «Французы тут как тут»—это солдат. «Звучал булат», «Носились знамена, как тени»—это опять речь поэта. Но без этой возвышенной лексики Лермонтов не мог бы передать вполне величие этого дня. А «изведал враг»—опять «дядя». Обе языковые струи сплавлены так органически, что мы и не замечаем, что «дядя», оставаясь все время самим собой, говорит как поэт. И все эти строки,

в которых «слышны» и медлительность отступления, и стремительные атаки, тишина ночного лагеря и грохот сражения, спаяны такими звонкими рифмами, так нарастает с каждой новой строфой напряжение боя, что это стихотворение двадцатидвухлетнего поэта навсегда останется одним из самых значительных событий в русской литературе.

В стихотворении Лермонтова исторически точно и достоверно описывает сражение. А для того чтобы убедиться в этом вполне, надо заглянуть в сочинение некоего Николая Любенкова под названием «Рассказ артиллериста о деле Бородинском», объявление о выходе которого появилось как раз в той самой шестой книжке «Современника» за 1837 год, где впервые напечатано лермонтовское «Бородино».

Казалось бы, какая может быть связь между этими фактами? И тем не менее сходство в описаниях Любенкова и Лермонтова просто разительное!

Мы долго молча отступали, —

начинает свой рассказ старый солдат в стихотворении «Бородино».

«Мы с терпением переносили отступление»,—подтверждает Любенков.

Досадно было, боя ждали, —

продолжает «дядя» у Лермонтова.

«Мы жадно ожидали генеральных сражений»,—снова соглашается Любенков.

Прилег вздремнуть я у лафета, —

рассказывает старый служака в лермонтовском стихотворении.

«Облокотясь на одну из моих пушек, я поник»,—вспоминает Любенков.

Звучал булат, картечь визжала,

Рука бойцов колоть устала,

И ядрам пролетать мешала

Гора кровавых тел, —

сказано у Лермонтова.

«Мы встретили их картечью... Неумолимая рука смерти устала от истребления... Обе колонны ни с места, они возвышались, громоздились на мертвых телах»,—читаем мы в «Рассказе» Любенкова.

Кроме этих, и многие другие эпизоды, описанные в книге Николая Любенкова, можно было бы сопоставить со стихотворением Лермонтова. Сопоставить—и прийти к выводу, что Лермонтов написал свое стихотворение по рассказу очевидца Любенкова.

Но этот вывод не получается. Потому что книжка Любенкова вышла в свет только летом 1837 года, когда Лермонтов, сосланный за стихи на смерть Пушкина, уже скитался по Кавказу, а «Бородино» было уже давно написано. Друг Лермонтова Святослав Раевский еще в феврале упоминал «Бородино» в своих показаниях перед судом, приговорившим Лермонтова к ссылке за «непозволительные» стихи на смерть Пушкина.

Кроме того, о Бородинском сражении Лермонтов писал не впервые. Лучшие, наиболее удавшиеся строки он, как известно, перенес в «Бородино» из другого своего стихотворения—«Поле Бородина», которое написал еще в 1830 году. А в то время книжки Любенкова не было и в помине.

Любенков, со своей стороны, тоже не мог знать «Бородина». Его книжка вышла в свет несколько раньше «Современника», где было напечатано стихотворение Лермонтова. Да если бы даже и знал, то ему, очевидцу Бородинского дела, незачем было использовать в своем описании стихотворение Лермонтова, родившегося уже после событий 1812 года.

Итак, связи между этими произведениями как будто бы нет. Чем же тогда объясняется это сходство?

«Забил заряд я в пушку туго», «Прилег вздремнуть я у лафета», «Построили редут»—из этих строк становится ясным, что у Лермонтова, так же как и у Любенкова, о сражении рассказывает артиллерист.

От огромного большинства батальных описаний первой половины XIX столетия, в том числе от юношеского «Поля Бородина» самого Лермонтова,

«Бородино» отличается необыкновенной конкретностью, ибо оно написано не только гениальным поэтом, но и профессиональным военным (что впоследствии повторилось и в батальных описаниях офицера Льва Николаевича Толстого!). Лермонтов описывает не сражение вообще, а именно Бородинское. И настолько конкретно, что даже такая, казалось бы, слишком «круглая» цифра, как «залпы тысячи орудий», соответствует действительному числу пушек, стрелявших на Бородинском поле с обеих сторон.

Но главное, что отличает стихотворение Лермонтова от многих других, даже блистательных изображений войны у его предшественников и современников, заключается в том, что он вводит читателя в самую гущу сражения, показывает войну так, как видит ее рядовой солдат. Поэтому такое значение приобретают в его описании детали! До Лермонтова таких описаний не было.

Лермонтовское описание открыло для русской литературы путь новый – к «маленькому» герою, рядовому человеку, герою массовому, который, выражая чувства и точку зрения народа, есть сам народ. И очень интересно, что лермонтовский солдат почти весь свой рассказ ведет во множественном числе: «уж мы пойдем ломить стеною, уж постоим мы головою за родину свою!» Это «мы» перемежается с «я» («забил заряд я в пушку туго...») и становится от этого только внушительнее.

Естественно, что, передавая восприятие солдата, лермонтовский герой и говорит языком солдата, уснащая свою речь шуточками и прибаутками вроде: «постой–ка, брат мусью».

Л. Толстой назвал «Бородино» зерном «Войны и мира». Однако в «Бородине» была еще одна мысль, повторенная дважды. Белинский считал ее основной идеей стихотворения: «Эта мысль–жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел». Отмеченное критиком

противопоставление особенно остро ощущается при сравнении «Бородина» с гениальной «Смертью Поэта».

3.3. Элементы кавказского фольклора как своеобразная черта произведений Лермонтова (на примере поэм «Демон» и «Мцыри»)

«Мы должны жить своей собственной жизнью и внести бытовое наследие в общечеловеческое. Зачем нам тянуться за Европой и всем французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в глубину их мировоззрения. Там, на Востоке, тайник высоких откровений. И можно быть уверенным в том, что повернувшись лицом к Востоку, Россия получит много интересного и много полезного»²².

Восточная тема стала неотъемлемой частью и русского гражданского романтизма; восточный стиль стал одним из элементов «стиля свободы». Так воспринимал эту тему и Лермонтов. Восточная тема выступает у Лермонтова как тема кавказская. Его восприятие Кавказа дано в том же плане борьбы за свободу, в плане национальной героики, и в своих кавказских поэмах Лермонтов более чем где – либо опирается на фольклор. Его поэмы «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», «Измаил – Бей» все основаны на местных легендах. Особенно фольклорен «Измаил – Бей», основанный на народных преданиях о борьбе горцев за свою независимость. На основе народных преданий возник и «Демон».

К кавказской теме Лермонтов обращается с первых своих литературных шагов. Вслед за своими предшественниками Лермонтов вводит в свои поэмы бытовые и этнографические реалии; в сюжетных и композиционных особенностях, в обрисовке центрального героя Лермонтов также – с большими или меньшими отступлениями – следует уже сложившейся традиции «байроничес-

кой поэмы», хотя самый материал черпает из истории или даже устного предания («Измаил–Бей», «Хаджи Абрек» и т. д.).

Довольно обширный сопоставительный материал, которым мы располагаем в настоящее время, показывает, что Лермонтову уже в начале 1830–х годов были знакомы некоторые сюжеты, распространенные в сказочном и эпическом творчестве народов Кавказа; к ним принадлежат, например, легенды о дэвах, какие–то варианты преданий об Амирани и т. д. Мотивы эти проходят по всем кавказским поэмам, начиная от «Азраила» и до последних редакций «Демона». Круг их с течением времени расширяется; так, полуисторические–полуфольклорные сюжеты, связанные отчасти с группой легенд о Дарьяльском ущелье, Лермонтов использует в «Тамаре» (1841); один из центральных эпизодов «Мцыри» основан на популярнейшей песне «Юноша и тигр», известной в нескольких хевсурских и пшавских вариантах, и т. д. Ссылки на «рассказ», «преданье» постоянны в ранних лермонтовских поэмах, и в целом ряде случаев они подтверждаются позднейшими фольклорными записями. Тем не менее проблема «Лермонтов и фольклор Кавказа» сложнее, чем она кажется на первый взгляд.

Лермонтов начинает вводить мотивы горского фольклора в свои поэмы в тот период времени, когда все его творчество находится на стадии первичного, «литературного» освоения народной поэзии. Уже одно это несколькостораживает. Изолированный народнопоэтический мотив входит в чужеродную литературную среду всегда в ином значении и иной функции. Так происходит у Лермонтова и с русским фольклором: «атаман», «Стенька Разин» русской разбойничьей песни приобретал у него черты байронического героя; мотив, однако, не утрачивал полностью своей генетической и ассоциативной связи с циклом песен о Разине. Иное дело–мотив инонационального фольклора. В иноязычной среде «чужеродность»–одна из его основных функций; его назначение–нести с собой признаки чужой культурной среды. Его специфика, таким образом–это специфика экзотики, а в этой сфере стирается грань между книжным и фольклорным мотивом, меж-

ду «фольклором» и «литературой». Это относится не только к ранним, но и ко многим поздним «кавказским эпизодам»²³ у Лермонтова.

Поэмы М. Ю. Лермонтова занимают в истории русского романтизма особое место. Принято говорить о «лермонтовском этапе» в развитии романтической поэмы²⁴.

Мотивы и образы кавказского фольклора в творчестве Лермонтова значительны и многообразны. Прежде чем перейти к изучению особенностей их использования в зрелых поэмах, наметим самые общие моменты развития лермонтовского интереса к народной поэзии Кавказа. Первоначально источником прямых сведений, местом знакомства были имение Шелкозаводское или «земной рай», близ Кизляра на Тереке и усадьба в Горячеводске (Пятигорск), куда вместе с бабушкой, Е. А. Арсеньевой, Лермонтов приезжал в 1820 и в 1825 гг. к Хастатовым, родственникам по материнской линии. В третий раз он посетил Шелкозаводское в 1837 г., возвращаясь из первой кавказской ссылки в Россию. Круг «семейных преданий» в доме Хастатовых более всего был связан с событиями русско – кавказской войны, на одном из рубежей которой долгое время было расположено имение. Глава семьи, А. В. Хастатов (1756—1809 гг.), генерал – майор, участвовал в русско – турецкой войне, где встречался с Измаилом Атажукиным, знаменитым черкесским князем. Он служил России, а потом, вернувшись на родину, перешел на сторону своего народа, восставшего против колонизации Кавказа. К судьбе этого полулегендарного героя Лермонтов обратился в ранней поэме «Измаил–Бей» (1833).²⁵ Наряду с этими впечатлениями в первые поездки на Кавказ Лермонтов несомненно познакомился с песнями, легендами, преданиями, а также с некоторыми национальными обычаями горцев.

23

²⁴Пульхитудова Е. М. Поэма // Краткая литературная энциклопедия. М., 1998. Т. 5. С. 43

²⁵Андроников И. Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1995. С. 38

Есть свидетельство о том, что Лермонтов присутствовал на одном из народных празднеств возле Горячих Вод и слушал песни известного закубанского певца Султан–Керим–Гирея.²⁶ Некоторые исследователи высказывали предположение о личном знакомстве поэта с Шорой Ногмовым, переводчиком адыгского фольклора и мифологии, автором «Истории адыгейского народа, составленной по преданиям кабардинцев». Книга была завершена в 1843 г. и представлена на рассмотрение в Российскую Академию наук.

За годы учебы Лермонтова в Московском университете и юнкерском училище связи его с Кавказом не прервались. Наряду с новыми встречами и знакомствами,²⁷ в это время ему стала доступна кавказоведческая литература. Путешествия русских и иностранных авторов, кавказские мемуары и записки офицеров, этнографические описания во множестве публиковались на страницах журналов, выходили отдельными изданиями.²⁸ Оживление русской ориенталистики, создание института восточных языков, появление востоковедческих курсов профессора А. В. Болдырева и М. А. Коркунова в Московском университете способствовало развитию интереса к истории и культуре Кавказа.

В обращении к горскому фольклору Лермонтов теперь стремится к большей конкретности. В «кавказских поэмах» появляются исторические реалии: биографии и судьбы исторических личностей, упоминание о важнейших сражениях русско–кавказской войны, картины разорения аулов под Пятигорском. Фольклорные и мифологические мотивы, этнографические детали связаны с центральными действующими лицами–джигит, абрек, горянка–невеста, священник–мулла, старик–певец.

Лермонтов использует «песню», традиционную для романтизма форму подражания национальному фольклору. «Черкесская песня» в «Измаил–

²⁶Кавказо-иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С. 603

²⁷ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М.- 2001- 198 С.

²⁸Назарова Л. Н. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия.

Бее» («Много дев у нас в горах...») – наиболее освоенная стилизация фольклора, конструирующая общую ситуацию народной песни.

Другой путь освоения кавказской народной культуры связан с обращением к легендам, преданиям, преимущественно черкесским. О полулегендарной судьбе Измаила, его брата Росламбека, героев сравнительно недавних исторических русско–черкесских событий,²⁹ расскажет путешественнику–поэту старик–чечен в поэме «Измаил–Бей». В «Ауле Бастунджи» вместе с топонимическим преданием о сгоревшем селении есть мотивы известной черкесской легенды о Кан–Булате и Атвонуке, двух братьях, которые поссорились из–за жены старшего брата.³⁰

Наряду с песенным и легендарно–историческим фольклором в раннем кавказском лироэпосе Лермонтова прослеживается слой более древних мифологических образов и представлений. Они группируются вокруг ряда важнейших событий сюжета. Герой–горец оказывается наедине с природой и в его восприятии появляются элементы антропоморфизации, память воскрешает образы древних мифов о горах и реках Кавказа. Кроме того, джигиты, абреки, воины–это наездники, поэтому их верным другом всегда является конь. Опоэтизированное отношение к нему в лермонтовских поэмах–один из богатых источников мифопоэтической образности. С этим же процессом мифологизации сюжета романтических поэм связаны охотничьи мотивы. Черкесы, герои большинства ранних поэм, как правило, охотники, встречающие обитателей гор–олений, серн, барсов. Могучие орлы, змеи, выползающие из расселин скал, – частые спутники их одиноких скитаний в горах. В раскрытии отношений человека и природы Лермонтов обращается и к так называемым развернутым сравнениям, характерным для эпического стиля. В них оживают горные ландшафты, шумят бури, «подобно стае скачущих зверей, / Толпою резвых жадных псов гонимой», проносятся облака, «кипят жаркие горные ключи».

²⁹ Назарова Л. Н. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия.

³⁰ Максимов Д. Е. Поэзия М. Ю. Лермонтова. Санк-Петербург, 1991. С. 238

Интерес Лермонтова к кавказскому фольклору и к его истории могут свидетельствовать и его слова, сказанные в 1841 г. в разговоре с А. А. Краевским: «Зачем нам все тянуться за Европой и французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны».³¹

Новым этапом в изучении народной культуры Кавказа, его древней истории и поэзии становится для Лермонтова первая ссылка в 1837 г. В конце 1837 г. он напишет С. А. Раевскому из Тифлиса: «Начал учиться по-татарски, язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим как французский в Европе,— да жаль, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться».³²

С этого времени в кавказских произведениях Лермонтова значительное место занимает история Грузии, грузинский фольклор и национальные мифы. Первым значительным лироэпическим произведением, в котором использованы эти мотивы, является поэма «Мцыри»

Поэтика «Мцыри» М. Ю. Лермонтова в ее связях с традициями кавказского, в частности, грузинского фольклора изучена сравнительно мало. В работах Л. П. Семенова, И. К. Ениколопова, И. А. Андроникова и др. имеются указания на переклички отдельных эпизодов с грузинскими и народными балладами и средневековой героической поэмой Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (поединок с барсом, упоминание об Амирани, подземном духе, прикованном в пещере).

Обращаясь к изучению этих мотивов и образов, прежде всего вспомним, что их значение обусловлено выбором героя. Мцыри—человек естественного мира, а главное сюжетное движение в поэме связано с его желанием вернуться на круги своя, в мир братьев и отцов.³³ Патриархальный мир

³¹Мани Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 198

³²Назарова Л. Н. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия.

³³ Назарова Л. Н. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия.

горского аула, откуда он родом, актуализируется в памяти Мцыри, становясь мощным стимулом побега. При этом в каждом поступке и переживании юноши лермонтовское произведение раскрывает борьбу двух начал: идущее из глубин сознания, почти инстинктивное представление о жизни рода, нормах и обычаях, принятых там, другое—связанное с монастырем и заповедями христианства.

Излюбленное романтиками узничество, благодатная основа для раскрытия вольнолюбивой героической природы, оказалось дополнено мифологическими и фольклорно—обрядовыми символами и представлениями. Бегство героя из монастыря—тюрьмы, главный сюжетный мотив «Мцыри», обогащается в связи с этим традиционной фольклорной ситуацией, лежащей в основе целого ряда жанровых форм устного народного творчества. Эта ситуация определяется как «испытание героя», «нанесение ему какого—либо ущерба или вреда».³⁴

Испытание реализуется в ряде компонентов, которые обязательны для его осуществления: лес, поединок с врагом, чудесный помощник. Их использование наиболее полно осуществляет возможности данного сюжетного мотива, широко бытующего в фольклоре разных народов. Но при этом существенно, что конкретное наполнение этого мотива в лермонтовской поэме связано с целым рядом смысловых значений, определяемых культурно—историческим материалом, который лег в основу фабулы «Мцыри». В работе мы постараемся рассмотреть роль кавказски фольклорных мотивов в развитии сюжета лермонтовской поэмы и определить место фольклорно—мифологических образов в построении художественного мира поэмы.

В основе поэмы особая ситуация, которая определила своеобразное «двойное» бытие героя. С одной стороны, этапы его судьбы соотнесены с линейным движением времени военных событий, в котором разворачивается

³⁴Кавказо-иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С. 605.

история Грузии. Он—пленник христианского монастыря времени русско–кавказских военных событий. Но, помимо этого, в его жизнь властно врывается, определяя ее ход, мир природы. Это случилось в тот момент, когда герой, бежавший из обители, остался один среди лесов и гор. Теперь он оказывается подчинен уже не линейным, а циклическим ритмам, лежащим в основе вечного круговорота природы. С этими ритмами связана повторяющаяся в ритуалах и обрядах жизнь патриархального рода. Вернуться к этой жизни мечтает Мцыри, ощутив в себе силы быть джигитом, сыном вольного племени.

Перспектива исторического времени в поэме достаточно широка. Одна из ее вех—присоединение Грузии к России. Дата этого события почти прозрачна во вступлении:

...Такой—то царь, в такой—то год

Вручал России свой народ...³⁵

Вслед за ней—ермоловская эпоха военных действий по осуществлению «Генерального плана замирения Кавказа». Как и свойственно романтическому типу воссоздания прошлого, история предстает в материальных памятниках, символах, архитектурных образах: кладбище последних грузинских царей, мемориальная плита, собор на месте слияния Арагвы и Куры, христианский монастырь.

Образ плененной Грузии придает особую семантику основному событию. Одно из значений связано с мотивами «покоя и защиты». Они, по справедливому замечанию Ю. В. Манна, «диалектически совмещают в себе добро и зло. Узничество совершается здесь вне каких—либо резких проявлений гнета..., оскорбления—лишь одним подчинением заведенному порядку вещей».³⁶

³⁵ Андроников И. Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1998. С. 42.

³⁶ Кавказо-иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С. 606.

Характерной особенностью существования фольклорных образов в поэме является их постоянное соприкосновение с христианской концепцией жизни. Целый ряд событий в предсмертной исповеди.

Мцыри и в рассказе монастырского служки получает как бы двойное толкование, соотносясь с разными нормами и обычаями. Так, рассказ о бегстве хронологически охватывает три дня пребывания героя на воле. Помимо этого, достаточно точно он приурочен к определенному периоду его жизни—совершеннолетию («цвет лет»).³⁷Обозначено это в поэме дважды: в словах автора вступления, вероятно, тоже услышанных от старика на кладбище, и в исповеди самого Мцыри. В первом случае для определения этого момента в качестве отсчета естественно выступает христианская, даже монастырская стезя земной жизни души:

...Был окрещен святым отцом,
И, с шумным светом незнаком,
Уже хотел во цвете лет
Изречь монашеский обет,
Как вдруг однажды он исчез
Осенней ночью...

Совсем по-иному это событие воспринимает Мцыри. Для него это мгновение слияния со стихиями разбушевавшейся природы. Именно тогда он ощутил столь сильно свое родство с ней, что не смог не откликнуться:

И в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь, при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,
Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад!

³⁷Там же

Глазами тучи я следил,
Руками молнию ловил...

Сопоставление этих разных описаний помимо глубокого и точного – извне и изнутри–анализа состояния героя намечает для него две разные перспективы жизни. Достигнувший расцвета сил, юноша проходит два ряда посвящений во взрослую жизнь: языческое и христианское. Первое– пострижение в монахи с необходимым этапом послушничества, испытаний, странничества. Три дня побега становятся в этом случае мученическим искусом запретных радостей бытия. Примечательно, что в протестующей исповеди героя появляются характерные библейские образы. В первый день золотой восход утреннего солнца, кудри виноградных лоз, прозрачная зелень листвы, пугливый рой птиц превращают для героя мир в «божий сад». Над ним–полный ровной синевы небесный свод, в котором «ангела полет небесный взор следить бы мог». Мир третьего дня–это пустыня мира, иссушенного палящим солнцем, спящего «в оцепенении глухом». Тонко и ненавязчиво вновь входит библейский мотив: «...змея, сухим бурьяном шелестя..., браздя рассыпчатый песок, Скользила бережно; ... «И наконец, как символ мученичества, на какой–то миг лицо героя обрамлено терниями страданий:

Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу;
Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался...

Следует отметить и еще одну деталь. Мысль о смерти в первый раз приходит к герою в тот момент, когда он узнает свою ошибку и монастырь вновь возникает перед ним непреодолимой преградой. Самой яркой реальностью этого момента в сознании Мцыри запечатлелся «дальний колокола звон». Герой узнает в нем убийцу своих детских снов о далекой

родине. Символика колокольного звона в поэзии Лермонтова очень многозначна, но здесь, как нам представляется, возникает еще одно новое значение—поминальный звон.

В Тифлисе существовал особый обычай колокольного звона. «Как скоро кто-нибудь из жителей находится при конце жизни, то на колокольные ближайшей церкви начинают протяжный колокольный звон».³⁸ С образом колокольного звона входит в поэму тема смерти. Переживание ее в какой-то момент герой также связывает с христианской концепцией бытия. Смерть—это возвращение души:

...В святом, заоблачном краю
Мой дух найдет себе приют...

Не менее отчетливо в поэме очерчены этапы второго посвящения. Призыв его совершить Мцыри слышит в себе как зов родины, и он ведет его совершенно иным путем. Начальное состояние—полное слияние с жизнью природы:

Я сам, как зверь, был чужд людей

И полз и прятался, как змей...

Вместе с тем, герой охвачен желанием сразиться с могучим соперником:

Сердце вдруг

Зажглося жаждою борьбы

И крови...

Важнейшие атрибуты этого испытания: полное одиночество героя в момент поединка и жажда этого одиночества, обязательность совершения поступка и напряженная готовность к «минуте битвы». Все это позволяет соотнести действия Мцыри с древним обрядом инициации—посвящения юноши в полноправные члены патриархального коллектива. Характеризуя черты обряда инициации, В. Я. Пропп указывает, что «местом его совершения выступает лес». Обязателен целый ряд условий: изоляция от

³⁸Кавказо-иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С.606.

остальных членов племени, молчание. Посвящаемый совершает ряд ритуальных действий, которые помогают посвящению. Одно из важнейших среди них—убийство тотемного животного.³⁹

В поведении лермонтовского героя сохранены не только отдельные элементы древнего обряда посвящения юноши в охотники, но даже выбор соперника Мцыри, могучего барса, далеко не случаен. Барс—древнее тотемное животное многих народов Кавказа.

Сложность переживаемого Мцыри состояния борьбы в том, что он, с одной стороны, уподобляет себя зверю: «И я был страшен в этот миг. Как барс пустынный, ...Казалось, что слова людей / Забыл я,... «и вместе с тем одухотворяет борьбу и смерть своего соперника как равного себе, мужественного врага:

...Зрачки его недвижных глаз
Блеснули грозно—и потом
Закрылись тихо вечным сном;
Но с торжествующим врагом
Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу!...

Существование фольклорно—мифологических мотивов и христианских символов естественно мотивируется прошлым героя, его монастырской юностью—пленом и неугасимым желанием вернуться в край отцов. Эти два ряда не только определяют поступки героя, но заметны в его самоощущениях, восприятии событий открывшейся ему жизни.

Особенно показательны в этом отношении моменты пограничных—между жизнью и смертью—состояний, которые Мцыри переживает дважды. Первый раз, изнемогая от лучей палящего солнца, «в предсмертном бреду», он слышит «песню рыбки», зовущей его «на дно реки», где «холод и покой». В

³⁹Кавказо-иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С.606.

лермонтоведении этот фрагмент поэмы расценивается как кульминация темы «покоя и защиты», доходящая до безмятежного сна и полного растворения в природе. По контрасту с поединком она является как бы второй формой жизни природы.⁴⁰

В «Мцыри» дополнительный смысл во фрагмент привносит появление образа рыбы. Избавляя от мук, золотая рыбка зовет войти во врата мира, где нет ни времени, ни страданий. Появление этого образа не случайно.

Для кавказских поверий характерно представление, что рыба–исцелительница болезней, существо священное, могущее вернуть утраченные силы. Не случайно, в литературный контекст «песни рыбки» включаются баллады с русалочьим мотивом,⁴¹ основу которых составляет порождающая мифологема–встреча с обитательницей иного мира.

Таким образом, одно из самых поэтических мест в исповеди Мцыри близко мифологической образности. Удивительно органично слилась она здесь с таким традиционным элементом романтической поэмы, как песня, которая стилизует фольклорную форму.

Мцыри возвращен уже в монастырь, удары колокола отбивают последние мгновения его жизни. Прощание героя с миром окрашено верой в эсхатологический христианский миф о возвращении души в «святой заоблачный край», к тому, «кто всем законной чередой дает страданье и покой». Знаменательно, что меняется даже направленность движения: не вниз, на дно реки, а вверх, в «святой заоблачный край». Но знание об этом не дает успокоения герою («Но что мне в том?»). Последнее желание его совсем иного рода. Он хочет услышать «звук родной песни»:

...И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,
Отер внимательной рукой
С лица кончины хладный пот,

⁴⁰ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 202

⁴¹ Назарова Л. Н. Мцыри // Лермонтовская энциклопедия.

И что вполголоса поет

Он мне про милую страну...

По старинному обычаю многих горских народностей над умирающим исполнялись так называемые «смертные песни». В представлении черкесов, например, раненых и больных нельзя оставлять ни на минуту, т.к. злым духам легче тогда причинить смерть больному». «Смертные песни» отгоняли злых духов и поддерживали человека в роковые минуты.⁴² Исполнение этого ритуала стало последним желанием умирающего героя. А в развитии основного сюжета рядом с христианским обычаем последней исповеди духовнику, погребальным колокольным звоном возникают черты древнего обряда исполнения «смертной песни».

Подытоживая рассмотрение поэтики сюжетных мотивов «Мцыри», следует отметить, что романтическая ситуация бегства героя из плена, обернувшаяся возвращением в родные края, стала для Лермонтова основой введения в романтическую поэму элементов кавказской обрядовой культуры и мифологии. Использование их связано с главной задачей – раскрыть тот жизненный путь, который избирает герой: бегущий из христианской обители в мир патриархальной свободы и воли. Но при этом характерной особенностью существования в поэме фольклорно–мифологических образов и мотивов является их постоянное соприкосновение с христианской концепцией бытия. Преодолевая внешние преграды, в своем бегстве Мцыри оказался не свободен от этих представлений. Исповедальная форма повествования наиболее полно дает возможность увидеть, насколько двойственен в восприятии героя открывшийся ему путь, и насколько сложной оказалась природа конфликта духа и немощного тела, в который ввергнут герой.

Изучение сведений о грузинской культуре, которые могли быть известны Лермонтову, участнику русско–кавказской войны, хорошо знакомому с

⁴²Кавказо-иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С. 604

обычаями жизни кавказских горцев, дополняет представление о художественном мире поэмы. Конкретная судьба юноши–горца–не только символ романтической личности, высшее выражение ее максималистских устремлений. Жизнь Мцыри оказалась связана с историческим временем в его движении от прошлого патриархального единства человека и природы к разрушению этой гармонии. В поэме соприкоснулись циклические ритмы времени, рожденные древними представлениями о повторяемости этапов человеческой жизни в судьбе каждого члена рода, о нерасторжимом единстве человека и природы, и линейное движение исторического времени от самых ранних периодов «священной истории» к событиям XIX в. Поэма «Мцыри» отразила глубинные процессы в жизни кавказских горцев. Традиционная для романтической поэмы ситуация бегства героя в мир идеала оказалась обогащена благодаря использованию элементов национальной истории, мифологии, фольклора.

Кавказская тема в творчестве Лермонтова обещала быть обширной и богатой. Существует свидетельство М. П. Глебова, секунданта Лермонтова, что поэт мечтал написать трилогию «из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа»⁴³. Сохранился черновой набросок «Я в Тифлисе у Петра I», возможно, связанный с этим замыслом.

Для кавказских произведений Лермонтова значимым оказывалось противопоставление «Россия»– «Кавказ», восходящее к двум важнейшим культурно–историческим представлениям– «патриархальный мир»– «цивилизация» и «запад», и «восток». Ориентальные интересы у Лермонтова приобретали все более выраженный философский характер. Раскрывая их, Ю. М. Лотман отмечает, что поэт стал интересоваться «тип культуры Запада и тип культуры Востока и в связи с этим характер человека той и другой культуры».⁴⁴

⁴³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 180

⁴⁴ Логиновская Е. В. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М., 1997. С. 12

Традиционно поэма «Демон» не включается в ряд произведений, развивающих ориентальную концепцию Лермонтова. Но сравнительно недавно Н. Н. Холмухамедова высказала ряд отдельных замечаний о возможной соотносимости центральных образов «Демона» с древнеперсидской мифологией, дополнив представление о западно–восточном синтезе европейского демонического сюжета и кавказских легенд, давно сложившееся в лермонтоведении.⁴⁵ Но какова при этом роль кавказского национального мифа и фольклора, ведь действие в поздних редакциях Демона происходит не на Востоке, а в Древней Грузии? Как соотносятся Грузия и Восток в ориентальной концепции Лермонтова? Для более полного уяснения этого вопроса необходимо прежде напомнить наиболее общие философско–исторические построения, которые были созданы в эпоху 1830–х годов с учетом конкретных востоковедческих знаний и открытий XVIII—XIX вв.

Древняя Грузия находилась на границе христианского мира. Непосредственно соприкасаясь с Востоком, она испытывала мусульманские влияния, прошла зороастризм, ее приобщение к христианскому миру было сложным и драматичным. Черты восточных влияний и христианская вера причудливо уживались в патриархальной культуре Грузии. Так, знаменитый исследователь Кавказа, Фрейганг писал в «Письмах о Кавказе»: «Большая часть грузин забыла о крещении, о святых таинствах, но великий пост, светлая неделя у них настолько уважаются, что в эти дни они удерживаются от кровомщения».⁴⁶ Эти особенности истории и культуры древней Грузии несомненно привлекли Лермонтова, когда он обратился к известному христианско–мифологическому сюжету о падшем ангеле, о бедной грешнице, соблазненной дьяволом, перенеся действие в древнюю Грузию.

Многозначность лермонтовского мифа о Демоне одним из первых подметил В. В. Розанов. Он считал, что Лермонтов разрабатывает тему

⁴⁵Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. С. 130—137.

⁴⁶Кавказо–иберийская мифология // Мифы народов мира, 1980. Т. I. С. 604

Демона в своих ведущих произведениях, открывая чувственное начало в природе: «Когда волнуется желтеющая нива...», «Дары Терека», «Три пальмы», «Утес» и др. Природа предстает в этих стихотворениях как «огромный дух», «чудовище», «вечное существо». Мифологическое ядро Демона—это любовь такого духа, божества к земной девушке. Но языческий вариант мифа о Демоне не единственный в поэме. Только в древности, по мнению В. В. Розанова, «Демон» мог быть «священною сагою, распеваемой орфиками и представленной в элевсинских мистериях. Место свиданий, сей монастырь уединенный, куда увезли Тамару родители, стал бы почитаемым местом».⁴⁷

Но языческие мотивы «Демона» никогда не учитывались при изучении мифологической основы лермонтовской поэмы. Основное внимание было сосредоточено на изучении христианских элементов.⁴⁸

Злоба и скепсис—родовые черты Демона как сатанинского персонажа. Но именно они существенно изменены у Лермонтова. Как отметил А. Д. Галахов, один из первых критиков поэмы, оригинальность и необычность лермонтовского героя дьявольской породы в том, что «плененный красотой девы, он испытывает стремление вернуться к прежней жизни, обрести прежнюю чистоту духа».⁴⁹ Вместе с тем, введение поэмы Лермонтова в круг романтических произведений с демоническим сюжетом обнаруживает еще одну особенность Демона— «возвращение отпавших Дива и Пери есть знак раскаяния», тогда как «покаянные мотивы в речах Демона почти сразу заглушены».⁵⁰ Существенно усилено оказалось у Лермонтова изображение внутреннего мира Демона. В трагической ситуации любви к земной женщине он как бы постигает собственную субстанциональную сущность, границы своей свободы.

⁴⁷Чиковани М. Я. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М., 1996.

⁴⁸Миц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. Вып. III. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. М., 1992. С. 90—100.

⁴⁹Удодов Б. Т. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1993. С. 224.

⁵⁰ Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. С. 130.

Присутствующие в поэме Лермонтова традиции национального мифа, фольклора, древней поэзии изучались сравнительно немного. Чаще всего исследователи только отмечают их наличие, не соотнося с общим художественным строем поэмы. Это образ Амирани, грузинского Прометея, упоминание о котором имеется во второй части кавказских редакций «Демона» и многочисленные кавказские легенды о горном духе, полюбившем девушку.⁵¹ Почти не обращалось внимание на то, что, соединяясь с мифом о падшем ангеле, они возвращают Демона на его прародину—Восток, где, как писал современник Лермонтова, Н. Т. Муравьев, «была колыбель таинств, где совершилось грехопадение человека и искупление его».⁵²

Но прежде чем приобрести национально—историческую конкретность, слиться с фольклорно—мифологической поэтикой, ориентальные мотивы в поэме «Демон» прошли определенную эволюцию. В первом наброске (1829), который содержал 22 стиха и краткие ремарки к пропущенным сценам, был лишь диалог монахини и влюбленного в нее Демона. Черты географической обозначенности места действия появляются в редакции 1830 года. В руках у героини—испанская лютня, уединенный монастырь расположен на берегу моря. Значительное место в ранних вариантах занимает образ одинокой могилы. Характерная для романтической поэмы предыстория героини полна утрат, покрыта тайной. Во второй редакции введены мотивы сиротства, «бедного житья»: «Отца и мать она не знала, И люльку детскую ее / Старушка чуждая качала...» Во всех ранних вариантах сохранен любовный «треугольник»—соперником Демона является Ангел, изведавший взаимную любовь девы. Экспериментирует Лермонтов также в области повествования. Подробнее разрабатывается диалог, введена Песня монахини, в которой варьируется основная лирическая тема любви к ангелу.

⁵¹Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 181.

⁵² Чиковани М. Я. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М., 1996.

Оригинальный элемент появляется в поэме 1831 года, которую Лермонтов хотел завершить находкой старинной рукописи, где на «пергаменте пыльном» записаны «монастырские предания о жизни девы молодой». В редакцию 1833—1834 гг. внесена деталь испанского колорита. В келье монахини—католическое изображение святой девы: «мраморная мадонна», окруженная розами и лилиями. Изменился и ландшафт. Теперь это «густой лимонной рощи сень / Перед воротами святыми...» Помимо Испании Лермонтов пробует связать миф о Демоне с Древним Востоком. Первоначально это библейский Восток. К 1832 г. относится запись, не воплощенная в поэму, но очень характерная для ориентальной лирики и лироэпоса: «Демон. Сюжет. Во время пленения евреев в Вавилоне (из Библии). Еврейка; отец слепой; он в первый раз видит ее спящую. Потом она поет отцу про близость ангела; и проч. как прежде. Евреи возвращаются на родину—ее могила остается на чужбине».

Ближний Кавказу Восток появляется впервые в V редакции. Упомянув о красоте монахини, поэт обращается к «золотому востоку» персо–иранской культуры:

Клянусь святыней гробовой,
Лучом заката и востока,
Властитель Персии златой
И не единый царь земной
Не целовал такого ока!
Гаремов брызжущий фонтан
Ни разу летнею порою
Своей алмазною росой
Не омывал подобный стан...
Ни разу гордый сын пророка
Не осквернял руки такой...

Помещенный непосредственно за образом католической мадонны, лирический пассаж о востоке выглядит несколько чужеродно. Только в поздних редакциях, соединившись с картинами патриархальной Грузии, этот фрагмент обретет историко–культурный смысл. Существенно изменяется также образ героини–монахини, все более конкретизируясь. Появляется упоминание о супруге, который «взял сырой землей», в Песню входят картины детства, образ родного дома. В первой кавказской редакции одинокий крест на могиле сменяется описанием похоронной процессии и старинного родового кладбища. Значительные коррективы вносит Лермонтов в основной сюжет грузинских редакций.

Расширена предыстория Демона, сильнее стал звучать трагизм его одинокого существования, безысходность надежд на обновление. Одновременно усилены эпические мотивы. Это происходит за счет более подробных описаний Грузии, старинного замка Гудала. Сделав героиню любимой дочерью князя, невестой, ожидающей приезда жениха, а затем, безвременно почившей монахиней, Лермонтов ввел в поэму свадьбу и похороны–наиболее значимые обряды в жизни патриархального рода. Предыстория героини из ранних редакций превратилась в «статическое» замкнутое время эпической эпохи и «событийное биографическое время»⁵³ княжны Тамары.

Об эпической поэтике «Демона» пишет И. Родянская, характеризуя позицию повествователя, который не комментирует внутреннюю жизнь Демона, но иначе видит мир... его восхищенной интонацией сопровождается не только описание природы (простодушный восторг перед «твореньем бога своего», контрастирующий с невозмутимостью Демона), но и даже в первую очередь изображение Гудалова дома, убранства, одежды, утвари, монастыря, подворья... этнографический материал подан не в нейтрально–живописной

⁵³Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 185

манере «местного колорита», а внутри особой, фольклорной в своей основе, стихии повествования, эпически неторопливой, созерцательно–мудрой».⁵⁴

Наряду с повествованием, эпические принципы определили особенности концепции времени в поэме. В «Демоне» есть два типа времени–природное, циклическое, и линейное, легендарно–историческое, подчиненное законам христианского исчисления.

Вначале обратимся к линейному времени с его поступательным ходом. Отмеченная точка отсчета–современность–обозначена в эпилоге. Это своеобразное путешествие автора–повествователя. Из Койшаурской долины он поднимается вначале до развалин старинного замка, а затем до церкви на одной из крутых вершин. Он как бы охватывает взором пространство далеких легендарных событий. Древние руины и мелкие твари–то, что осталось от прошлых веков. Противостоит безжалостному времени только память, своего рода дух веков, запечатленный в материальных памятниках, в окружающем ландшафте. Такими символами древнего мифа становятся церковь и совершающие над ней вечный ритуал поклонения небо и плывущие облака, горы и спадающие в пропасть ледники. Тема «Демона» в ее языческом варианте вновь напоминает о себе в элементах мифологизации природы и места на вершине скал, где совершилось когда–то свидание Демона и Тамары:

...И там метель дозором ходит,
Сдувая пыль со стен седых,
То песню долгую заводит,
То окликает часовых;...
Но над семьей могильных плит
Давно никто уж не грустит.
Скала угрюмого Казбека

⁵⁴ Глухов А. И. Эпическая поэзия М. Ю. Лермонтова. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1992. Гл. III.

Добычу жадно сторожит,
И вечный ропот человека
Их вечный мир не возмутит.

Прошлое, в котором произошли основные события, представлено не единым потоком мирового времени, а расчлененно. Судьба Демона соотнесена с вехами священной истории: «миг творенья», отпадение от первоначальной гармонии, «божие проклятье». Время Демона не имеет конца. «На фоне безграничного пространства и безостановочного движения Демон воспринимается как дух времени»,⁵⁵—справедливо отмечает Е. М. Пульхритудова. Земное время, в отличие от него, состоит из дискретных моментов, в которых происходит жизнь следующих друг за другом поколений: «они прошли, они пройдут...»

Циклический природный ритм также отмечен в поэме. Это суточное время, в поэме, преимущественно, ночное и вечернее. Жизнь патриархального мира подчинена сменяющимся обрядам и ритуалам. В первой части таким событием выступает свадебный пир, совершаемый по древним обычаям. Лермонтов воспроизвел наиболее яркие черты грузинской свадьбы в ритуальном танце невесты на кровле дома в окружении подруг, в соблюдении старинного поверья, по которому жених и невеста не должны видеть друг друга до пира. Несомненно отличал кавказскую свадьбу и обычай выкупа невесты.⁵⁶ Во второй части поэмы таким событием являются похороны Тамары «по древнему обряду».

Наряду с этим, в «Демоне» есть символы, вносящие некоторую конкретность в образ патриархальной старины, к которому приурочено действие. Легенда об одиноком храме «на вышине гранитных скал», воздвигнутом по завещанию одного из праотцев Гудала, «грабителя странников и сел», богатый восточный караван, который ведет князь Синодала, - по этим деталям можно отнести события к тому периоду древней

⁵⁵Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. С. 132

⁵⁶Логиновская Е. В. Поэма М. Ю. Лермонтова "Демон". М., 1997. С. 12

истории Грузии, когда возводились ее знаменитые храмы, когда она имела близкие связи с восточными странами, когда еще существовали династические браки в знатных семействах. Имя героини—Тамара—для современных Лермонтову читателей было знакомо. В исторических трудах того времени о Грузии упоминалась «беспримерная кротость « исторической юной грузинской царицы Тамары из династии Сасанидов, ее «особые любовь и усердие к христианской вере.⁵⁷ Благодаря этому возникал ряд исторических ассоциаций, параллелей из истории бывшего могущества Грузинского царства.

В создание историко—легендарного времени вносят особый содержательный смысл элементы восточной поэтики. Э. Дюшен отмечал присутствие в поэме «Демон» несколько условного колорита, который тогда был принят при изображении Востока. С этой же стилевой традицией исследователь связывал портрет Тамары.⁵⁸ Но восточные мотивы и образы нельзя считать только орнаментальным украшением. Их появление обусловлено представлениями того времени о древней истории этой страны.

Грузия, находившаяся на границе христианского мира, рядом с Персией, с давних пор была тесно связана с Востоком, испытывала влияние нехристианских культур.

Восточная символика входит в поэму на самых разных уровнях. Один из самых всеобъемлющих—природа. Место встречи Тамары и Демона—горная Грузия, пересекаемая в лермонтовском описании двумя реками—бурным Тереком и спокойной Арагвой. Намеченный контраст развит и углублен в деталях. Буйство Терека с львиной гривой, неукротимого, вводит в описание восточную символику страсти, силы. Лев—один из центральных образов персо—иранской мифологии, знак древней царской династии. Лев и солнце—

⁵⁷Холмухамедова Н. Н. Восточные образы и приемы в поэзии М. Ю. Лермонтова. Т. 41. Вып. 6. 1992. С. 540

⁵⁸Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. С. 130—137.

эмблемы древней Персии.⁵⁹ Колористическая гамма первого грузинского пейзажа в поэме сохраняет это сочетание:

...И Терек, прыгая, как львица
С косматой гривой на хребте,
Ревел,— горный зверь, и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вод его внимали;
И золотые облака
Из южных стран издалека
Его на север провожали...

Терек, беря начало с гор, протекает по значительной территории Кавказа, и на равнине он отделял земли горцев от русских. В поэзии Лермонтова эта река стала символом горского характера, неукротимого, гордого.

Арагва вносит в описание Грузии иные тона, контрастные бурному, дикому Тереку. В этой реке древние грузины приняли крещение.⁶⁰ Эта христианская символика сближает «Демон» с «Мцыри», где события происходят на месте слияния Арагвы и Куры, у стен первого грузинского христианского собора. В «Демоне» с образом этой реки в большей мере связаны общие мотивы покоя и счастья. В скалах ее каменистых берегов «нарублены ступени», по которым юная Тамара спускается за водой. Жених, князь Синодала, после долгого пути с караваном «Арагвысветлой... счастливо достиг зеленых берегов».

Поэтика художественного пространства развивает и углубляет представление о патриархальном грузинском мире. В первой части таким пространством является «дом». В нем объединены все возможные варианты судьбы героини— «высокий дом» Гудала, родной дом Тамары, гаремный покой с брызжущим фонтаном, где княжна могла бы стать первой

⁵⁹Логиновская Е. В. Поэма М. Ю. Лермонтова "Демон". М., 1997. С. 12—20.

⁶⁰Глухов А. И. Эпическая поэзия М. Ю. Лермонтова. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1982. Гл. III.

красавицей, и даже «печальная судьба рабыни» в чужой отчизне неизменно связывает ее именно с «домом». Пестрая кровля, убранная коврами, громкие звуки бубна, зурны, яркие национальные одежды, украшенное оружие—создают цветистый колорит грузинского дома с его старинным укладом.

В этом устойчивом эпическом мире любовь Демона к Тамаре обретает формы, близкие к фольклорной традиции. В отличие от ранних вариантов, где соперником Демона был Ангел, здесь на пути героя— «удалой жених». В любовную коллизию привнесен момент соперничества. Вспомним, что в древнем эпосе, «мотив похищения женщины—один из ведущих. Совершается оно обычно чудовищными существами, хозяевами или обитателями иного мира, часто имеющими животный облик».⁶¹

В лермонтоведении встреча князя с Демоном и гибель его по воле злого духа чаще всего оценивается как еще один шаг коварного и многоликого «властителя бездны». По мысли Е. Логиновской, «смерть жениха—результат злой воли Демона», «зло в его действии». При этом в эпизоде «звучит и тема грешной земли с враждой и злобой феодального мира, в комплексе с насильственным браком Тамары».⁶² На мой взгляд, особый смысл в этот эпизод привносит балладная поэтика. С нею связаны два мотива—гибель князя не в прямом поединке с врагом, а в случайном роковом ночном нападении разбойников и появление жениха—мертвеца у ворот дома, где идет приготовление к свадьбе.⁶³ Таким образом, борьба за красавицу—княжну разрешается не в поединке, что было бы традиционно для эпоса, а в балладном варианте, с роковой случайностью гибели. В описании появилось слияние «динамизма и драматичности», характерное для народной баллады.⁶⁴ Появление в эпическом мире драматической случайности, неожиданности знаменует его разрушение. Эпический герой со своими

⁶¹Холмухамедова Н. Н. Восточные образы и приемы в поэзии М. Ю. Лермонтова // Известия АН СССР. Серия Литература и язык. Т. 41. Вып. 6. 1982. С. 542

⁶²Милиц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. Вып. III. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. М., 1972. С. 90—100.

⁶³Удодов Б. Т. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1993. С. 225

⁶⁴Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. С. 135

доспехами, в боевом убранстве, с конем, верным другом воина, теряет ореол героики, не побеждает враждебную силу, и причина не в физической немощи, а в лукавстве, коварстве неведомой силы, роковом стечении обстоятельств.

Пространство и время, в которых помещен лермонтовский Демон, контрастирует с ритмами эпического мира. В свое время С. В. Шувалов заметил, что внутренняя противоречивость, «психологический дуализм» Демона «подтверждается в антитезе как основном приеме композиции и стиля поэмы».⁶⁵ В мире Демона по закону антитезы вечность холодного мироздания соприкасается на мгновение с земной быстротечной жизнью. Это противопоставление и краткий миг единства впервые появляются в Песне Демона. Величественная панорама вечной ночи «воздушного океана» сливается в ней с летней прохладой ночной Грузии. В «небе» преобладает состояние, в котором поток времени не ощутим: «Час разлуки, час свиданья / Им ни радость, ни печаль...» Для «земли»—ночная тишина—краткая минута. В Песне это подчеркнуто анафорой— «лишь только»:

...Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,
Лишь только мир, волшебным словом
Завороженный, замолчит;
Лишь только ветер над скалою
Увядшей шевельнет травую...

Песня Демона объединяет миг и вечность, передает ритм, который хочет обрести Демон. Преобладающее время жизни Демона—ночь. Ночным гостем он прилетает к Тамаре, ночью губит князя, в темную ночь прилетает на свидание к келье. В этом заявлена ирреальность «туманного и немого пришельца», возникает атмосфера фантастического, невозможного при свете дня. Вместе с тем, Демон воплощает стихию темных сил, губящих людей

⁶⁵Глухов А. И. Эпическая поэзия М. Ю. Лермонтова. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1982. Гл. III.

«во мраке полночи глубокой», в безднах темных пропастей, в темных ущельях. Избирая ночь основным временем главного персонажа, Лермонтов следует романтической поэтике. Образ ночи в ней имеет глубокое философское содержание как пора откровений, интенсивной жизни духа, когда открываются многие запреты и тайны. Но вместе с этим общеромантическим значением «ночь» в лермонтовской поэме содержит и элементы ориентальной поэтики: «ароматною росой всегда увлажненные ночи», «полночная звезда на востоке», традиционный роман розы и соловья, дважды варьируемый в поэме. В первом грузинском ландшафте с «кущами роз» соловьи «поют красавиц безответных на сладкий голос их любви», в Песне Демона к распускающемуся ночному цветку летит поющая птица. В ирано–персидской мифологии было поверье о «ночи предопределенья», в которой «все, о чем только мечтает человек, молит бога, исполняется».⁶⁶ Таким образом, поэтика времени Демона глубоко содержательна. В ней выражены и интеллектуальные напряженные вечные состояния главного героя и стихия эмоционального порыва.

Движением отмечено не только художественное время, но и пространство «Демона». В первой части–выше мы уже говорили об этом–центральным является образ «дома», а во второй части таким основным пространственным символом становится «храм». Как центральный архитектурный образ, он подчиняет себе все другие обозначения места действия– «священная обитель», «келья», «монастырь», «стена», отгораживающая «святыню мирного приюта» от суетного света. Следует отметить, что в этом ряду есть не только христианские святыни, среди гор слышны и молитвы муэдзинов, прославляющих восход солнца. Подобно дому Гудала, храм–центр пейзажа, только роскошь цветущих долин сменилась теперь горным ландшафтом. В описаниях появился повторяющийся мотив охраны, окружения, безмолвной стражи. У монастыря–ряды чинар и тополей, «круг теней деревьев миндальных»

⁶⁶Холмухамедова Н. Н. Восточные образы и приемы в поэзии М. Ю. Лермонтова. Т. 41. Вып. 6. 1992. С. 539.

опоясывает кладбище, выше, на небе—светло—лиловая стена гор, а над ними Казбек, «Кавказа царь могучий, в чалме и ризе парчевой». Завершен этот мотив в эпилоге, где легендарные развалины «жадно сторожит скала» и охраняют вечные льды.

В истории создания «Демона» исключительно важное значение имеет шестая редакция поэмы, законченная автором в сентябре 1838 года. Лермонтов внес в эту редакцию те определяющие черты, которые почти полностью сохранились в последующих вариантах. Именно в этой редакции действие «Демона» из неопределенно – экзотической местности, где оно развивалось до сих пор, было перенесено на Кавказ, а сама поэма превращена в «восточную повесть», вобравшую в себя описания кавказской природы, быта и кавказскую народную мифологию. Но для понимания образа Демона важны не только те кавказские легенды, которые помогли оформить этот образ, но и «предшественники» Демона в русской и мировой литературе.

Размышляя о поэме, Д. С. Мережковский пишет: «Когда после смерти Тамары Демон требует ее души у Ангела, тот отвечает: «Она страдала и любила, И рай открылся для любви... « Но почему рай не открылся для Демона? Вся разница в том, что Демон остается верен, а Тамара изменит любви своей?»⁶⁷ Мы не будем вслед за философом уличать Ангела в подлоге и награждении не любви, а измены. Но попробуем оценить те поэтические формы, которые использованы в «слове « Демона для выражения любви к Тамаре. Как это ни парадоксально, в них вошли мотивы христианской духовной поэзии. Особенно интересен в этом отношении первый момент свидания, где повествователь комментирует состояние Демона, прилетевшего к высокой стене обители. В силуэте ожидающей Тамары, в описании окна, озаренного лампадой, есть элемент иконописной композиции. Песня, которую поет героиня, играя на чингуре, звучит для Демона как молитва. В ней услышано утешительное пение ангела:

⁶⁷Удодов Б. Т. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1993. С. 238

...И звуки те лились, лились
Как слезы, мерно, друг за другом;
И эта песнь была нежна,
Как будто для земли она
Была на небе сложена!...

В своих монологах Демон наделяет Тамару своего рода «интуитивным» постижением своей судьбы: «...чью грусть ты смутно отгадала...», а собственную жажду любви определяет как желание «обрести святой покров».⁶⁸

Своеобразная «канонизация» Тамары в духе святой девы завершается определением собственного бытия как «обширного храма без божества». Построение нового края с красотами земли и неба, о котором мы уже говорили выше, соотносимо с «вознесением» красоты и святости. В православных песнопениях Марию называют «всех стихий земных и небесных освящение».⁶⁹ Этого действия по отношению к себе ждет Демон от Тамары, в какие-то моменты оценивая любовь не в чувственно-плотском явлении, а как осеняющую благодать, «дар», «святыню», которой жаждала его душа «с начала мира».

Но поцелуй Демона не стал прикосновением к иконе и возвращением к братству с миром. «Неполной радости людской» ему испытать не суждено. «Отпадение» Демона совершилось, и это запечатлел ведущий принцип построения поэмы. Суть его в переходе от цикла, круга к линейному движению, от легендарно-исторического прошлого к современности. Движение от «дома» к «храму» предстает как необратимое. При этом возможно оно оказалось только для Тамары. Для Демона вхождение в «храм» кощунственно и наказуемо. Симметричность композиции последних редакций поэмы придает удивительную гармонию всему миру лермонтовского произведения. Но при внешнем сходстве Демон в первой

⁶⁸Роднянская И. Б. Демон // Лермонтовская энциклопедия. С. 136.

⁶⁹Логиновская Е. В. Поэма М. Ю. Лермонтова "Демон". М., 1997. С. 19

части «не равен» Демону во второй. Здесь он постигает невозможность вернуться, здесь он становится духом зла. Введение в последние редакции поэмы кавказского материала существенно дополнило философско-исторические идеи «Демона». В ориенталистике Лермонтова появилась древняя Грузия. В ее богатом мире поэт соединил единую с природой патриархальную жизнь, раскованную, полную страсти эмоциональную стихию, близкую «златому востоку», и элементы христианства, не наложившего строгих запретов, достаточно свободного. Черты ориентальной поэтики «Демона» все более сближались не с экзотикой «филоориентализма», а с представлениями того времени о богатой и древней истории Грузии, стоявшей на пересечении нескольких культур, испытавшей мусульманские влияния и приобщенной к христианскому миру.

В поэме есть ориентация на определенные типы мифологического сознания. Для Тамары это сложный переход от патриархального эпического сознания к постижению норм нравственности, вносимых христианством. Для Демона – восприятие мира, осознание себя в рамках христианского деления на мир горний и дольний. Свое искупление лермонтовский герой мыслит как приобщение к святине, обретение «святого покрова» благодатной любви. И впервые останавливается перед невозможностью возвращения, изгнанный из храма природы, любви и красоты. Философские идеи поэмы завершено воплощены в симметрично соотнесенных двух главных моментах коллизии. В первой части – вхождение в эпический мир, во второй – в храмовый. Сюжетные ситуации и образы «языка» героев развивают это противостояние. Эпические мотивы похищения женщины, поединка разрешены в балладном финале первой части. Мотивы приобщения к святым таинствам обретают формы исповеди, проповеди, торжественного песнопения, возвещающих победу над духом тьмы, обрекающих Демона на вечное одиночество и служение злу.

Выводы по третьей главе

1. На протяжении многих столетий у всех народов преобладал фольклорный тип поэтического творчества. Его характерные черты – устность, традиционность, непосредственная народность, вариантность, сочетание слова с художественными элементами других видов искусства, коллективность создания и распространения.
2. В пору расцвета своего таланта Лермонтов обращается к фольклору и жанру национально – исторической поэмы, которая привлекала поэта и раньше.
3. Вся совокупность приёма **«Песни про Купца Калашникова»** тесно связана с народной поэтикой: эпическая детализация описаний (смерть Кирибеевича), тавтологическое выражения, постоянные эпитеты (*красное солнышко, очи соколиные*), отрицательные сравнения (*не сияет на небе солнце красное...*), чистые ласкательные и уменьшительные суффиксов, преобладание ясных, определенных красок (*белая, черная, синяя, красная, алая*), без полутонов и оттенков и т.д. В духе народной поэтики выдержана и ритмика «Песни» - с меняющимся количеством слогов в стихе (от 7 до 14) и т.д.
4. «Песня» явилась абсолютно новым словом в области жанра, который избрал поэт. Новым было уже то, что это песня историческая и вместе с тем глубоко реалистическая по духу. Простонародность поэмы проявляется и в построении речи, и в стиле, и лексике.
5. На анализе поэмы «Песня про...купца Калашникова» можно говорить о том, что Лермонтову удалось не только очень удачно стилизовать свое произведение под фольклор; кажется, что он не ставил своей целью скопировать, симитировать народную речь – он просто естественно говорил на этом языке. К тому же присутствие в

повествовании реальных исторических фактов и персонажей наряду с фольклорной основой создает самобытность этого произведения.

6. В организации сюжетного и повествовательного хронотопов лермонтовской поэмы не только использованы формальные элементы многих народно – поэтических жанров, но фольклоризм поэмы - одна из составляющих художественно – исторической концепции Лермонтова. Устойчивому, гармоничному, единому с природой и ее ритмами патриархальному миру противостоят иные формы, бытия, порожденные отношениями определенной исторической эпохи - временем царствования Ивана Грозного.
7. Поэтика «Песни» в ее особой соотнесенности с фольклорными традициями запечатлела движение истории от времени гибели последних богатырей, разрушения патриархальности к идее личности, индивидуальной воли, способной разрушить границы добра и зла, установленные в эпическом мире.
8. В «Измаил - Бее» завершается первоначальный этап эволюции лермонтовского историзма; обнаружившаяся здесь тенденцию к детерминизму, как философскому, так и социальному, впоследствии получить развитие в «Демоне».

Следовательно, поэмы 1837—1841 гг. раскрывают безвозвратность утраты патриархального, близкого ритмам природы мира, противостояние естественного и индивидуалистического, демонического сознания. Характерный для романтизма контраст безгеройного настоящего с идеальным прошлым оказался в лироэпосе Лермонтова дополнен идеей исторического развития.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПО ДИССЕРТАЦИИ

Лермонтов начал свой творческий путь как поэт романтического направления и, воплощая идеи протеста против окружающего его общества, увлекаясь мечтами о социальном будущем, стал самым ярким творцом гражданского, философско-психологического романтизма.

Реалистические произведения Лермонтова возникают в то время, когда романтические творения в своей основе им уже довершались. Лермонтов - последний представитель революционно-дворянского романтизма и зачинатель социально-психологического течения критического реализма. Отражая более сложный и высокий период развития общественной мысли, Лермонтов, по мнению Гончарова, «опередил Пушкина глубиной мысли, смелостью и новизной идей и полета».

Подлинное истолкование творчества Лермонтова - самобытного писателя, означившего собой новый этап в развитии русской литературы, дала революционная критика, начиная с Белинского. Белинский увидел в нем народного поэта, выдвигавшего в своем творчестве на первый план «нравственные вопросы о судьбах и правах человеческой личности», и считал его талант могучим, блиставшим почти на пустынном поэтическом небосклоне конца 30-х годов, «без соперников по величине и блеску». В поэзии Лермонтова он видел «бездонный океан» мыслей и чувств.

Поэзия М. Ю. Лермонтова уже в ранние годы её развития до самого конца его содержательной и плодотворной жизни имела не только непосредственно-созерцательный, но и аналитический характер. Это была не только поэзия чувства, но и поэзия мысли. «Если б сказали Лермонтову, - писал Белинский в 1844 году, - о значении его направления и идей, он, вероятно, многому удивился бы и даже не всему поверил; и не мудрено: его направление, его идеи были – он сам, его собственная личность, и потому он

часто высказывал великое чувство, высокую мысль в полной уверенности, что он не сказал ничего особенного»⁷⁰.

Нам кажется, что одним из самых важных источников, питавших мировоззрение Лермонтова укреплявших его стойкость в годы безвременья, в годы двух его кавказских ссылок являлась близость народной мудрости, тому, что доносит нам фольклор – великое устно-поэтическое творчество народа.

Может быть, фольклор не был основой всего лермонтовского творчества в целом, но мы исследовали и пришли к выводу, что в «Песне про ... купца Калашникова» Лермонтов с необыкновенным чутьем и художественным тактом воспроизвел стиль и приемы народной поэзии, поднявшись над тем, что было в ней ограниченным. В этой поэме он отошел от условности и декоративности, характерных для его юношеских романтических произведений, и сумел изобразить, соблюдая чрезвычайную стройность композиции, своих эпических героев и окружающий их быт и эпоху с необычайной яркостью. И видно, что поэма ориентирована на многие фольклорные жанры, прежде всего на исторические песни о Грозном, который, под влиянием народно-поэтической версии, показан жестоким, беспощадным, но соблюдающим в сюжете поэмы формальную, хотя и бесчеловечную справедливость.

На позиции художественного историзма в литературе вслед за Пушкиным переходит и Лермонтов. Поэт понимает историзм как совокупность признаков, определяющий национальное своеобразие. К таким признакам он относит климат, верования, язык, обычаи. Под их влиянием складывается характер народа и характер человека.

В начале своего творчества Лермонтов убежден, что история представляет собой арену борьбы свободы и тирании, добра и зла. Однако такой взгляд на историю во Второй половине 1830-х годов утрачивает для поэта свою притягательность. Он проникается мыслью, что личное

70

вольнолюбие и личное стремление к свободе при всей их ценности терпят крушение и что причиной катастрофы выступают не личные убеждения и пороки гордый и смело вступающих в борьбу с деспотизмом и его проявлениями героев, а стоящая над ними власть обстоятельств. Она мыслится сначала роковой предначертанностью событий, Божьей волей.

С течением времени Лермонтов перестал изображать, как это было в начале 1830-х годов, своих героев, взятых из истории, носителями современного ему сознания. Он уже не переносил исторические, социальные, психологические понятия, свойственные его времени, в прошедшие исторические эпохи. Герои Лермонтова думали и говорили так, как они могли думать и говорить в те годы, когда они жили и действовали. Это особенно хорошо видно в стихотворении *Бородино*, где передано патриотическое чувство русских людей, в том числе старого солдата-артиллериста, рассказывающего своим языком с присущими ему живыми интонациями о сражении при Бородине.

Другая черта присущая лермонтовскому историзму, это постоянные сравнения минувшего и времени в котором жил поэт . Разочарованный в настоящем, Лермонтов не видел в окружающей его действительности места подвигам и великим свершениям. Даже люди в его эпоху, по мнению поэта, изменились в худшую сторону: «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя: богатыри - не вы» («*Бородино*»). Вспоминая великие битвы, события русской истории, Лермонтов исполнен гордости, но одновременно читатель чувствует глубокое чувство горечи в стихотворении «*Бородино*» по поводу того, что великое осталось в прошлом. А в настоящем поэта окружают люди, не способные не только на подвиг, но они даже не способны защитить себя. За это Лермонтов упрекает современное поколение. Ему больно осознавать, что «в бездействии состарится оно». История в произведениях Лермонтова тесно перекликается с современностью.

Лермонтовский историзм последующих лет обретает новые черты: достоверность конкретных исторических деталей прошлого, осознание

истории как общенародного дела, а личности — как «дифференциала истории»⁷¹ (Л. Н. Толстой). С наибольшей полнотой они выражены в «Песне про купца Калашникова» (1837) и «Бородино» (1837); близкие по идейному пафосу, они во многом сходны и в особенностях историзма «Здесь поэт от настоящего мира неудовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошлое», — писал В. Г. Белинский о «Песне...» параллельно с характеристикой «основной идеи» «Бородино»: «Жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел.»⁷² В «Песне...» и в «Бородино» стихотворная связь времен показана и осознана с характерной для романтического мышления парадоксальностью и любовью к контрастам как разительное несходство минувшего и современности. Нравственное и эстетическое сопереживание делает возможным взаимопонимание между старым солдатом-рассказчиком и «нынешним племенем», между гуслеями и слушателями; звучащее слово, рождающее «отзыв мыслей благородных», лепит форму повествования.

Историзм в творчестве Лермонтова. В современном русском литературоведении наиболее обоснованной представляется так что, согласно которой историзм есть определенное качество идейно-образного строя произведений, выражающее образно-эстетическое освоение закономерного, в принципе поступательного развития общества и человека. Историзм как специфическое свойство художественного освоения мира формируется в эпоху романтизма.

Исследуя проблему историзма и фольклорного начала в творчестве М. Ю. Лермонтова мы пришли к следующим **выводам**:

1. Лермонтов был близок к народной поэзии, однако, в отличие от современных ему поэтов-песенников, он не создал произведений типа русских песен и не заимствовал прямо у народа ни песенных тем, ни

71

72

традиционных фольклорных образов, не пользовался народной поэтикой в выборе песенных размеров и ритмов.

2. Значительное воздействие на песенный репертуар города и деревни оказали такие широко распространенные романсы на слова Лермонтова, как «Горные вершины», «На севере диком» (Балакирева, Титова и др.), «По небу полуночи» (Римского - Корсакова), «Ночевала тучка золотая» (Балакирева, Римского - Корсакова, Даргомыжского и др.), «Когда волнуется желтеющая нива» (Балакирева), «Мне грустно потому, что я тебя люблю» (Даргомыжского, Балакирева) и другие. Однако в некоторых местах России, как это было зафиксировано после Октября, лермонтовские стихотворения «Русалка», «Горные вершины», «Тучки небесные» исполнялись и под своеобразные народные мелодии.
3. Лермонтов, как и Пушкин, не подражая в творчестве народным песням, сумел угадать эстетические потребности широких народных масс. Как великий народный поэт, он оказался способным создать такие стихотворения, которые смогли обновить и расширить народный песенный репертуар и указать народу творческие пути дальнейшего развития песенной поэзии.
4. Творчество Лермонтова, обогатившее идейное и эстетическое сознание народных масс, внесшее крупный вклад в духовное развитие народа, может по праву считаться наиболее ярким в истории взаимоотношений книжной поэзии и народной песни в первой половине XIX века.
5. Песенное творчество Лермонтова во многом удовлетворяло народные массы и своей идейно – содержательной и художественно – эстетической направленностью. Усвоенные народом лирические стихотворения, объективно изображавшие жизненные сцены, события, поступки героев, в первую очередь соответствовали тем принципам, которыми руководствовался народ в своем отборе для использования их в песенном творчестве – по признаку их наибольшей жизненности и типичности. Поэтому народную песенную известность получили

стихотворения Лермонтова балладного типа, с тем или иным сюжетом в своей основе: «Тростник», «Тамара», «Уж за горой дремучею», «В полдневный жар», «По синим волнам океана» и другие.

6. Заслугой Лермонтова было то, что в его разнообразном и богатом поэтическом творчестве массы в разных исторических и житейских ситуациях могли найти достаточно таких произведений, которые могли удовлетворить их и со стороны содержания и формы, и со стороны их пригодности к новой жизни в качестве устных народных песен.
7. Особенно замечательным свойством всех лермонтовских стихотворений, вошедших в число народных песен, было то, что все они были необычайно устойчивыми в отношении своих текстов и их напевности.
8. Все народные «улучшения» текстов Лермонтова почти всегда шли только по линии «словаря», уточнения смысла слов или отдельных выражений. Напевная же, ритмическая сторона оставалась почти всегда без всяких изменений.
9. Огромная чуткость к звуковой стороне лирических произведений была необычайно характерна для творчества Лермонтова.
10. Пусть и не единственным, но, несомненно, важным источником поэтического вдохновения Лермонтова был фольклор пензенского края, опора на который поспособствовала общему росту художественного мастерства поэта. А главное, она свидетельствовала о том, что М.Ю. Лермонтов с огромнейшим интересом прислушивался к песням, сказкам, преданиям, которые существовали на родной его сердцу пензенской земле, к их неповторимому поэтическому ладу и использовал их в качестве первоисточников.
11. Обращение писателя к фольклору не есть процесс стихийный и бессознательный: оно предполагает некую литературно-эстетическую позицию, которой не могло быть еще у мальчика Лермонтова.

12. Лермонтов занял особое место среди поэтов второй четверти XIX века, обращавшихся к фольклору. Новаторство Лермонтова проявилось в том содержании, которым наполнялись у него даже традиционные поэтические формы. Гордое одиночество и бунтарство, ненависть к «стеснительным оковам бытия», стойкость и непримиримость в борьбе за свой жизненный идеал, соединенные с мотивами глубочайшей грусти и нежнейшими интимными чувствами, - вся эта неповторимость «лермонтовского элемента» в лирике нашла свое выражение в многообразии жанров и образной символики.
13. Вся совокупность приёма **«Песни про Купца Калашникова»** тесно связана с народной поэтикой: эпическая детализация описаний (смерть Кирибеевича), тавтологическое выражения, постоянные эпитеты (*красное солнышко, очи соколиные*), отрицательные сравнения (*не сияет на небе солнце красное...*), чистые ласкательные и уменьшительные суффиксов, преобладание ясных, определенных красок (*белая, черная, синяя, красная, алая*), без полутонов и оттенков и т.д. В духе народной поэтики выдержана и ритмика «Песни» - с меняющимся количеством слогов в стихе (от 7 до 14) и т.д.
14. «Песня» явилась абсолютно новым словом в области жанра, который избрал поэт. Новым было уже то, что это песня историческая и вместе с тем глубоко реалистическая по духу. Простонародность поэмы проявляется и в построении речи, и в стиле, и лексике.
15. На анализе поэмы «Песня про... купца Калашникова» можно говорить о том, что Лермонтову удалось не только очень удачно стилизовать свое произведение под фольклор; кажется, что он не ставил своей целью скопировать, симитировать народную речь – он просто естественно говорил на этом языке. К тому же присутствие в повествовании реальных исторических фактов и персонажей наряду с фольклорной основой создает самобытность этого произведения.

16. В организации сюжетного и повествовательного хронотопа лермонтовской поэмы не только использованы формальные элементы многих народно – поэтических жанров, но фольклоризм поэмы - одна из составляющих художественно – исторической концепции Лермонтова. Устойчивому, гармоничному, единому с природой и ее ритмами патриархальному миру противостоят иные формы, бытия, порожденные отношениями определенной исторической эпохи - временем царствования Ивана Грозного.

17. Поэтика «Песни» в ее особой соотнесенности с фольклорными традициями запечатлела движение истории от времени гибели последних богатырей, разрушения патриархальности к идее личности, индивидуальной воли, способной разрушить границы добра и зла, установленные в эпическом мире.

18. В «Измаил - Бее» завершается первоначальный этап эволюции лермонтовского историзма; обнаружившаяся здесь тенденцию к детерминизму, как философскому, так и социальному, впоследствии получить развитие в «Демоне».

Таким образом, творчество Лермонтова сохраняет свое великое созидательное значение, все еще подымает, тревожит и беспокоит своих читателей небезразличных к своей судьбе. Поэзия Лермонтова противостоит всяческому застою, регламентации мышления и попиранию человеческой личности. В борьбе за человека, за его достоинство, за его свободу, за его право на гордую и бесстрашную мысль, в борьбе с бездумным благодушием и духовной неподвижностью беспокойная и мятежная поэзия Лермонтова помогает нам и теперь, как она помогала своим читателям в прошлом.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Государственные образовательные стандарты. – Ташкент, 2001.

2. Каримов И. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. Речь на IX сессии ОлийМажлиса Республики Узбекистан 27 августа 1997 года. // Сб. док. «Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана» - Т.: Шарк, 1997.- С.4-19.
3. Каримов И. Независимость и духовность. – Т.: Узбекистан, 1994.-160 с.
4. Каримов И. Узбекистан, устремленный в XXI век. – Т.: Узбекистон,1999.- С.198.
5. Каримов И.А. 2012 год станет годом поднятия на новый уровень развития нашей родины. – Доклад на заседании Кабинета Министров, посвященным основным итогам 2011 и приоритетам социально-экономического развития на 2012 год.- «Народное слово», №14.- 20 января 2012 года.
6. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – решающая сила в развитии страны. – Выступление на открытии международной конференции «Подготовка образованного и интеллектуально развитого поколения как важнейшее условие устойчивого развития и модернизации страны».- «Народное слово», №35.-18 февраля 2012 года.
7. Азадовский М.К. Статьи о литературе и фольклоре М.- 1989.
8. Фольклоризм Лермонтова// Литературное наследство Т. 43-44 М, 1991.
9. Народная проза/Сост., вступ. статья, подготовка текстов и комментариев С.Н. Азбелева М., 1992.
10. Исторические песни. Баллады/Сост. С.Н. Азбелев М., 1986.
11. Андреев-Кривич С.А. Тарханская пора.-М., 1998.
12. Андреев-Кривич С.А. Всеведение поэта.-М.,1993.
13. Андреев-Кривич С.А. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М.,1994.
14. Андроников И.Л. Лермонтов: Исследования, статьи, рассказы.-Пенза 1992.

15. Ю.Аникин В.П. Былины: Метод выяснения исторической хронологии вариантов.-М., 1984.
16. П.Аникин В.П. К мудрости ступенька: о русских песнях, сказках, пословицах, загадках.-М.,1988.
17. Песни и сказки Пензенской области/ Сост. А.П. Анисимова; под ред. Э.В. Померанцевой.-Пенза. 2000.
18. Песни и сказки Поимского района/ Сост. А.П. Анисимова Пенза. 1948.
19. Анисимова А.П. Сказки Пенза. 2002.
- 20.Арзамасцев В.Г. Государственный Лермонтовский музей заповедник Тарханы. М., 1991.
21. Арзамасцев В.П. Звук высоких ощущений Саратов, 1987.
22. Арзамасцев В.П. Места, воспетые поэтом: М.Ю. Лермонтове.,-Саратов. 2001.
23. Артеменко Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации Воронеж, 1997.
24. Архипов В.А. М.Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия.-М., 1995.
25. Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере.-Петрозаводск, 2001.
26. Астахова А.М. Былины Севера Т. 2. Прионежье, Пинега и Поморье. - М.,1991.
27. Русская журналистика и литература XIX века: Сб. статей/Под ред. Э.Г. Бабаева, Б.И. Есина.-М.,1999.
28. Балталон Ц. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова. Русская школа». Спб., 1896.
29. Причитанья Северного края, собранные Барсовым Е.В. Ч. 1. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные М., 1872.
30. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 1 13,М., 1993.
31. Благой Д.Д. Лермонтов и Пушкин, в кн.: Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сб. 1,М., 1991.
32. Русское народное поэтическое творчество/ Под ред. П.Г. Богатырева. М., 2000.

33. Бродский Н.Л. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30-40-х гг., кн. : «Венок Лермонтову»,-М; П., 1991.
34. Бродский Н.Л. «Бородино» М.Ю. Лермонтова и его патриотические традиции. М; М.,1998.
35. Буранок О.М. Психологизм ораторской прозы Ф. Прокоповича// Психология творчества и восприятия искусства: Межвузовский сборник научных трудов. Самара: Издательство СамГПУ, 2001 - С. 3 - 6.
36. Вацуру В.Э. М.Ю. Лермонтов М., 1999.
37. Вацуру В.Э. М.Ю. Лермонтов, в кн. Русская литература и фольклор (Первая половина XIX века).-М., 1996.
38. Венок Михаилу Загоскину: Сборник статей Пенза, 1990.
39. Виноградов Г. Произведения Лермонтова в народнопоэтическом обиходе// Литературное наследство: Т. 43-44.-М., 2001.
40. Висковатов П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество.-М., 1987.
41. Владимиров П.В. Исторические и народно – бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова К., 1892.
43. Вопросы стилевого новаторства в русской поэзии XIX века.: Сборник научных трудов.-Рязань, 1991.
44. Опыт о русском стихосложении, сочиненный Востоковым А. Изд. 2-ое. Спб.,2001.
45. Вырыпаев П.А. Лермонтов Новые материалы из биографии.-Воронеж. 2002.
46. Гвоздев А.Н, Бондалетов В.Д. Лингво-география Пензенского края.- М.,1997.
48. Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова.-М. 1990.
49. Гинцбург Д.Г. О русском стихосложении П., 1995.
50. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.- М.,1996.
51. Русская литература и фольклор/Горелов А.А., Фортунатов Н.М. и др. -М., 1987.

52. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасовым, 2001.
53. Громько М.М. Мир русской деревни.-М., 1991.
52. Давидовский П. Генезис «Песни о купце Калашникове». // «Филологические записки». 1993.
54. Древние российские стихотворения, собранные К.Даниловым. - М., 1997.
55. М.Ю. Лермонтов. Избранное.-М., 1984.
56. Евгеньева А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях.- М., 1993.
57. Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. - М., 1998.
58. Ефимова М.Т. Очерки по истории русской литературы.- М., 1996.
59. Жуковский В.А. Сочинения М., 1994.
60. Журавлева А.И. Некрасов и Лермонтов. //«Вестник МГУ. Филология». - 1992.
61. Загоскин М.Н. Роман «Искуситель» // Загоскин М.Н. Аскольдова могила. Романы, повести М., 1989.
62. Зуева Т.В., КирданБ.П.Русский фольклор: Учебник для студентов и преподавателей-филологов М., 1998.
- 63.Зунделович Я.О. Из творческих связей Лермонтова и Пушкина, //в кн.: Проблемы поэтики.-Ташкент. 1998.
63. Иванова Т.А. Юность Лермонтова М., 1997.
64. Игнатов В.И. Русские исторические песни М., 1995.
65. Игнатов В.И. Мировоззрение русского народа в эпических произведениях.- Ростов на – Дону. 1992.
66. Канн Е. Лермонтов и музыка: Вступ. ст., в кн.: Романсы и песни русских композиторов XIX столетия на тексты Лермонтова.- М.,1991.
68. Русская диалектология / Под ред. Л.Л. КасаткинаМ., 1989.
69. Киреевский П.В. Собрание народных песен. Киреевского П.В.: Записи П.И. Якушкина-М.,1993.
70. Собрание народных песен Киреевского П.В.– Тула. 1996.

71. Собрание народных песен Киреевского П.В. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях, Т. 1 г М., 1997.
72. Кирпотин В.Я. Вершины. Пушкин, Лермонтов, Некрасов.- М., 2000.
73. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня - М.,1992.
74. Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова.-М., 2003.
75. Коровин В.И. Лермонтов и русская лирика его времени, в кн.: Творчество М.Ю. Лермонтова,М., 2004.
76. Костомаров Н.И. Славянская мифология.-М., 1997.
77. Костомаров Н.И. Бунт Стеньки Разина: Исторические монографии и исследования .-М., 1994.83 .Вопросы жанров русского фольклора; Сборник статей/Под ред. проф. Н.И. Кравцова М., 1992.
78. Фольклор как искусство слова: Художественные средства русского народного поэтического творчества/Под ред. Н.И. Кравцова М., 1995.
79. Сказки: в трех книгах. Кн. 3 /Сост., вступ. ст., подготовка текстов и комментариев Ю.Г. Круглова М., 1989.
80. Крюкова М.С. Беломорские былины. Записи Э.Г. Морозовой –Бородиной Архангельск. 1993.
81. Русская диалектология/Под ред. П.С. Кузнецова М., 1987.
82. Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие//Декабристы М.- М.,1991.
83. Лазутин С.Г. Русские народные лирические песни, частушки и пословицы: М., 1990.
84. Латышев С., Мануйлов В. Как погиб Лермонтов.// М.,1996.
85. Левит П. Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе//Литературное наследство; т. 45 46.
86. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
87. Лермонтовская энциклопедия. М. ,1999.
88. Лозанова А.Н. Народные песни о Разине. М., 1998.
89. Ломунов К.Н. М.Ю. Лермонтов: Очерк жизни и творчества М., 1989.

90. Лопатин Н.М., Проскурин В.П. Русские народные лирические песни. М, 1956.
91. Лотман Ю.М. Историко литературные заметки, // Уч. зап. Гартус. ун-та, -, 1991.
92. Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин. Проблемы преемственности развития литературы.-М.,1987.
93. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. - Л.,1997.
94. Мануйлов В.А. Лермонтов в Тарханах Пенза. 1999.
95. Мануйлов В.А. Лермонтов, в кн.: История русской литературы. Т.7.-М., 1995.
96. Мартыненко О.П. Фольклор Пензенской области Рязань. 1997.
97. Мартыненко О.П. Элементы фольклора в лирике Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы типологии и историзма Рязань. 1990.
98. Мартыянов П.К. Выдержки из записной книжки // Исторический вестник-1884-Т-. XVII.
99. Мендельсон Н.М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова./ «Венок Лермонтову».-М., 1994.
100. Песни и романсы Мерзлякова А.-М., 1830.
101. Найдич Э.Э. М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе. 1993.
102. Найдич Э.Э. М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе. 1995.
103. Наровчатов С.С. Лирика Лермонтова.-М., 2004.
104. Недосекина Т. А. Разбойничая тема в ранних поэмах М.Ю. Лермонтова, в кн.: Русская литература 30 40-х гг. XIX в.,-Рязань.2006.
105. Нейман Б.В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова.К., 1994.
106. Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы.М., 1992.
107. П. Оксенов А. Народная поэзия: Былины. Песни. Духовные стихи.-М., 1984.

108. Полная энциклопедия русского народа, составленная Панкеевым И., Т, М: ОЛМА ПРЕСС. 1998.
109. Пензенский временник любителей старины. Пенза. 1992
110. Перетц В.Н. Заметки и материалы для истории песни в России//Известия отделения русского языка и словесности императорской академии наук Т.Б. Кн. 27 СПб., 1991.
112. Песни с берегов Суры и Мокши М., 1988.
114. Позднеев А. Рукописные песенники XVII XVIII веков. - М., 1996.
115. Лермонтовский заповедник Тарханы. Документы и материалы 1701 - 1924/Под ред. Л.В. Полукаровой. Пенза. 2001.
116. М.Ю. Лермонтов. Проблемы идеала: Межвузовский сборник научных трудов Куйбышев Пенза. 1989.
117. Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова//Литературное наследство.- М., 1991.
118. Пятницкая Л.Б. Изображение народа и войны в «Бородино» (1837) и «Валерике» (1840) М.Ю. Лермонтова.1998.
119. Пушкин А.С. Собрание сочинения в десяти томах.-М., 1998.
120. Рез З.Я. М.Ю. Лермонтов в школе. 2 изд.,- М.,1993.
121. Роднянская И.Б. Герой лирики Лермонтова и литературная позиция Лермонтова. М., 1990.
122. Розанов И.Н. Лермонтов в истории русского стиха// Литературное наследство: т. 43- 44. 1991.
123. Розанов И.Н. Лермонтов мастер стиха М., 1997.
124. Рубанович А.Л. Эстетические идеалы М.Ю. Лермонтова.– Иркутск. 1995.
125. Рубанович А.Л. Проблемы мастерства М.Ю. Лермонтова поэта.- Иркутск. 1993.
126. Русские народные песни Санкт-Петербург. 1988.
127. Русские народные сказки. Т. 1.-М., 1992.
128. Русский фольклорМ., 1995.

129. Песни, собранные Рыбниковым П.Н.: в 3-х тт.-П., 1989. Т. 1.