

УДК 821.161.1-1 (Лермонтов М. Ю.) ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

Два образа мира — два типа миропереживания: М. Ю. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен»

С. И. Ермоленко
Екатеринбург, Россия

Аннотация. Предметом анализа в статье является стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840) М. Ю. Лермонтова как образец жанрового синтеза, позволяющего поэту с максимальной полнотой и выразительностью передать сложное, противоречивое в своей основе переживание лирического субъекта, в котором органично сочетаются противоположные чувства — любовь и ненависть.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, «Как часто, пестрою толпою окружен», жанровый синтез, сатира, элегия, образ мира, образ миропереживания.

S. I. YERMOLENKO. *Two images of the world — two types of the feeling: M. Yu. Lermontov “How often, the motley crowd surrounded”*

Abstract. The subject of analysis in the article is the poem «How often, the motley crowd surrounded» (1840) M. Yu. Lermontov as a sample of the genre synthesis, allowing the poet with the maximum fullness and expression to convey the complex, contradictory feeling of the lyrical subject in which organically combined conflicting emotions — love and hatred.

Keywords: M. Yu. Lermontov, «How often, the motley crowd surrounded», genre synthesis, satire, elegy, the image of world, the image of feeling.

Создание стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840) традиционно связывают с посещением М. Ю. Лермонтовым новогоднего бала-маскарада в Дворянском собрании. И. С. Тургенев, также присутствовавший на этом маскараде, оставил следующее воспоминание, которое приводится обычно в качестве комментария к стихотворению: «На бале Дворянского собрания ему (Лермонтову — С. Е.) не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки... и т. д.»

[Тургенев 1967: 81]

По своей структуре стихотворение может быть отнесено к так называемым «синтетическим» жанровым образованиям, к созданию которых Лермонтов, стремясь к полноте выражения мироощущения современной личности, приходит в последние годы своего творчества («Умиравший гладиатор», 1836; «Смерть Поэта», 1837; «Памяти А. И. О<доевско>го», 1839; «Валерик», 1840). В этом проявляются принципиально новые тенденции творческого развития поэта, которым не суждено было реализоваться в полной мере.

Опираясь на жанровую теорию Н. Л. Лейдермана [см.: Лейдерман 2010: 17–143], мы исходим из понимания лирического жанра как такой художественной структуры, которая порождает определенный тип миропереживания и в которой, с большей или меньшей степенью отчетливости, прорисовываются контуры образа

мира, вызывающего данное миропереживание [см. подробнее: Ермоленко 2008: 31–34]. Следовательно, постановка вопроса о синтетическом жанровом образовании (синтезе жанров) предполагает рассмотрение того, как в одном произведении соотносятся разные типы миропереживания (и стоящие за ними разные образы мира).

Для понимания теоретической основы анализа напомним, что формы сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения, при всем их конкретном многообразии, могут быть трех основных типов: контаминация, ассимиляция и смешанный тип, сочетающий в себе как ассимиляцию, так и контаминацию различных жанровых структур [см. об этом подробнее: Ермоленко 2013: 49–53]. Не обязательно в структуру нового целого какой-то конкретный жанр должен входить в полном своем «объеме». «Полномочным представителем» той или иной жанровой формы в этом случае может выступать лишь какой-то один характерный жанровый элемент: специфический для жанра образ-эмблема или типичный ритмический рисунок, или какая-то традиционно знаковая деталь поэтического мира. Но обязательно это будет такой элемент, который вызывает память о целом жанре. «Смешивающиеся» жанры, вступающие во взаимодействие, — справедливо утверждает, опираясь на известную бахтинскую формулу, А. И. Журавлева, — при этом «не делаются аморфными. Они... „помнят“ себя, и именно в этой памяти — залог особого художественного эффекта взаимодействия различных жанров в новом художественном единстве» [Журавлева 1981: 8. Курсив наш. — С. Е.].

Таким образом, в процессе жанрового синтеза возникает «сплав» нескольких образов миропереживания, который есть, по сути, качественно новый, более сложный образ миропереживания, не сводящийся к механической «сумме» входящих в него «составляющих» (а за ним стоит уже «свой», тоже более сложный образ мира). Рожденная в процессе синтеза индивидуальная жанровая форма, не укладывающаяся в традиционные жанровые классификации, может быть неповторима, свойственна только этому конкретному стихотворению. Но для того, чтобы понять данное синтетическое жанровое образование, его семантику, эстетическую концепцию, получившую воплощение в нем, необходим учет специфики тех жанров, которые «вошли» в синтез.

Значит, рассматривая синтетические жанровые образования, нужно выявить, какие конкретно жанровые структуры «сплавились» в данном стихотворении, каков характер этого «сплава», «память» каких

жанров в нем актуализирована и, наконец, каков тот «новый» эстетический эффект, который становится результатом жанрового синтеза.

Прочность и устойчивость художественных «сплавов», возникающих в процессе жанрового синтеза, могут быть различны. Более органичен, а значит, устойчив такой «сплав», который возникает не на путях контаминации жанровых форм (как, например, в «Умирающем гладиаторе»), а в процессе их ассимиляции, как в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен», в структуре которого один жанр входит в другой на правах «вставного». Нетрудно заметить, что здесь сатира, переходящая в инвективу («железный стих, / Облитый горечью и злостью!..»), «принимает» в себя элегическую жанровую структуру.

Следствием этого становится столкновение двух разных образов мира, традиционно «закрепленных» за этими двумя разными жанровыми структурами. Один — образ внешнего мира, которым «окружен» лирический субъект стихотворения.

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски... (136)¹

При всей своей материальной «ощутительности» этот «пестрый» мир для лирического героя есть нечто ненастоящее, неподлинное: мир, воспринимаемый «как будто бы сквозь сон», населенный не живыми существами, а какими-то тенями, «мелькающими» «при шуме музыки и пляски», «образами бездушными людей» с их «давно бестрепетными руками» и «затверженными речами». Это мир маскарада, где всякий носит «приличьем стянутую» маску.

Как известно, маска, которая в карнавальной культуре была «средством обретения нового образа и новой сущности», выражая «идею обновления, рождения», в топосе маскарада получает новую сущность и новые функции: здесь маска становится «инструментом и способом сокрытия истинного лица и истинной сущности, средством обмана». («Не случайно так несхожи пышные, украшающие, развлекающие, праздничные маски, которые носят участники карнавала, и скрывающая глаза черная полумаска на бале-маскараде») [См. об этом подробнее: Гринштейн 1999; а также: Гринштейн 2000].

¹ Здесь и далее цит. по: [Лермонтов 1954: II] (с указанием страницы).

Маскарад с его выходом из колеи принятых правил и приличий, санкционированным этикетом, делает возможным то, что не является допустимым в обычной жизни (отсюда «небрежная смелость красавиц городских», фамильярность обращения, вроде «касания» рук — деталь, отмеченная в тургеневских воспоминаниях: «беспрестьянное» «приставание» к поэту «масок», которые «брали его за руки»). В лермонтовском стихотворении маскарад выступает как образ «большого света», как мир, «где нет места подлинным чувствам и где под маской внешней благопристойности и блеска скрывается порок» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 273]. В этом в вечном маскараде жизни все не то, что есть на самом деле, все ложь и обман. Лирический герой вмещен в этот мир, но он как бы и вне его, он лишь «наружно» погружен в его «блеск и суету», чужой, «незванный» гость на «празднике» «толпы».

Подлинная же внутренняя жизнь лирического субъекта связана с иным миром — миром «старинной мечты», «недавней старины», куда летит он «памятью» «вольной, вольной птицей»: «кругом / Родные всё места...». Важен в смысловом отношении мотив детства, возникающий в стихотворении на волне этой «памяти» («И вижу я себя *ребенком*...»), а также связанный с ним образ дома. Дом как «спасительный кров», относящийся к числу «основополагающих архетипических образов, с незапамятных времен функционирующих в человеческом сознании», «традиционно характеризуется наличием внутри его „сакрального пространства“, соединяющего внешний, „горизонтальный“ мир с „верхом“»: дом «возвышается над землей, стремится к небу» [см. об этом: Щукин 2000]. Отметим, у Лермонтова — «высокий барский дом» (чем выше, тем ближе «к небу»). С миром детства в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» связано представление о чистоте и непосредственности восприятия жизни, на котором еще не успели оставить свой отпечаток лживость и лицемерие светского общества.

Мир прошлого возникает в состоянии забвения, то есть тоже как бы в полусне («И если как-нибудь на миг удастся мне / *Забиться*...»). Но вместе с тем мир «старинной мечты», в отличие от мира-маскарада, полон жизни, гармонически слит с природой, живой и одухотворенной:

Зеленой сетью трав подернут *спящий пруд*,
А за прудом *село дымится* — и *встают*
Вдали *туманы* над полями.
..... сквозь кусты
Глядит вечерний *луч*, и *желтые листья*
Шумят под робкими шагами [136].

Как точен здесь у Лермонтова эпитет «*робкие*»: лирический герой будто боится своими осторожными «шагами», шуршанием упавших на землю «желтых листьев» под ногами разрушить очарование, спугнуть «мечту», которую «ласкает» он в своей душе, чутко вслушиваясь в воскресшие для него «святы» звуки и образы «погибших лет».

Один из таких образов — «созданье» «с глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой». Нельзя не заметить, что мысль «об ней» облекается в подчеркнута традиционно-поэтическую форму. И оттого образ «созданья» кажется неясным (что особенно очевидно в сравнении с конкретикой описания «родных мест»), будто «расплывающимся», почти условно-книжным (поэт использует едва ли не штампы: «*лазурный огонь*» глаз; улыбка «*розовая*» — литературность усилена здесь пышным сравнением: «...как *молодого дня* / *За роцей первое сиянье*»). Это скорее даже не образ и не воспоминание о какой-то реальной женщине, а именно мечта «об ней» («мечты моей созданье») — детско-юношеская греза как составная часть душевной жизни тех «погибших лет», «святы» и чистых, память о которых бережно хранит лирический герой «под бурей тягостных сомнений и страстей». И эта полнота душевной жизни, сохраненная памятью, делает мир прошлого для лирического субъекта, при всей его зыбкости и хрупкости, реальнее окружающего его «бездушного» мира.

Два мира, явленные в стихотворении, несовместимы. Эта несовместимость обозначена несовпадением им соответствующих временных координат. Особого рода реальность мира мечты подчеркнута весьма существенным смещением во времени. Вообще мечта, по сути своей, устремлена в будущее. В лермонтовском же стихотворении мечта «старинная», то есть мечта о прошлом, «недавней старине» («И вижу я себя *ребенком*...»). Однако, как только в «памяти» лирического субъекта мечта постепенно начинает «материализовываться», обретая «плоть и кровь», прошедшее время отступает, замещаясь настоящим («*подернут*», «*дымится*», «*встают*», «*вхожу*», «*глядит*», «*шумят*», «*теснит*», «*думаю*», «*люблю*»).

Мечта-видение («обман») становится явью для лирического героя. Правда, видение длится всего лишь «миг», но, как это обычно у Лермонтова, он вбирает в себя всю полноту бытия, будучи едва ли не равноценным вечности. Выход из состояния забвения («Когда ж, *опомнившись*...») вновь знаменуется возвратом к прошедшему времени («Так... / Я долгие часы просиживал один...»).

Таким образом, в художественной структуре стихотворения оказывается выделенным, «околь-

цованным» (прошлое — настоящее — прошлое) элегическое «пространство» — «царство дивное», мир мечты-воспоминания, словно «свежий островок» «среди» «пустыни» житейского моря, который лирический герой оберегает от равнодушного любобпытства «толпы людской» как свое последнее и единственное прибежище.

Мир внешний, в отличие от мира мечты, весь погружен в стихию настоящего. Дата перед стихотворением «1-е Января», напоминающая дневниковую помету, казалось бы, подтверждает подлинность, действительность изображаемого (о которой свидетельствует И. С. Тургенев) и одновременно егосиюминутность, то есть принадлежность именно данному моменту настоящего времени. Однако начало первой же строки стихотворения — «Как часто...», по существу, вступает в противоречие с датой, указывая на какие-то повторяющиеся («часто»), возобновляющиеся действия, события, явления и связанные с ними переживания. Время словно бы «работает» «вхолостую», «прокручивая» снова и снова один и тот же «маскарадный» сюжет, и нет выхода из этой «дурной» бесконечности. Время утратило свой подлинный смысл, перспективу движения, у него нет будущего, но нет и прошлого, оно как бы остановилось в одной точке настоящего, обесценилось, и жизнь превратилась в бесконечный «пестрый» kaleidoscope маскарада с его мельканием «бездушных» теней и неподвижных «масок».

Контрастность двух миров, одновременную принадлежность к которым ощущает лирический субъект, есть не что иное, как выражение раздвоенности его сознания, мучительных метаний его души между полярными чувствами. С одной стороны, «горечь и злость», за которыми стоит решительное неприятие мира-маскарада, его полное отрицание:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

А с другой — «странная тоска», вызванная элегическими воспоминаниями о детстве, «родных местах», «об ней»:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье... [137]

Каждое из этих чувств доведено до максимальной силы выражения, а их полярность подчеркнута различным характером «инструментовки». С одной стороны, будто «лязгающие», «железные» звуки («дерзко», «бросить», «железный», «горечью», «злостью»), навязчиво «выпирающие» в словах, произносимых

на каком-то последнем, предельном выдохе («О, как мне хочется...»), с какой-то ораторской гневной торжественностью, усиленной нагнетанием почти «одического», громкого «О» («О, как...», «хочется», «бросить», «горечью», «злостью»). А с другой — ласкающая ухо аллитерация («плачу», «люблю, люблю», «полными»), мягкое протяжное у, переходящее в тихое нежное ю («мою», «думаю», «плачу», «люблю, люблю»), любимая лермонтовская «влажная рифма» «на ю» («мою» — «люблю»), подхват («... люблю, / Люблю...»), создающий эффект текучести, певучести стиха и в то же время выделяющий важное в смысловом отношении слово — «люблю».

Однако в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» столкнулись не просто разные чувства (любовь и горечь-злость), но разные и как бы взаимоисключающие типы миропереживания, характерные, с одной стороны, для сатиры, а с другой — для элегической жанровой структуры. Эти разные типы миропереживания воплощены особенно выпукло, акцентированно именно потому, что они контрастно оттеняют друг друга. Из их столкновения рождается новое сложное миропереживание, носителем которого является одно единое, целостное, хотя и противоречивое сознание. В странном союзе любви и ненависти, этих вечных антиподов и вечных спутников, отчетливо обозначилась диалектическая природа бытия, по-своему отраженная и преломленная во внутреннем мире лермонтовского лирического героя.

ЛИТЕРАТУРА

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. 388 с.

Гринштейн А. Л. Маскарадность и французская литература XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М, 1999 // URL: <http://www.dissercat.com/content/maskaradnost-i-frantsuzskaya-literatura-xx-veka> (дата обращения: 16.09.2014).

Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. Сб. статей / отв. ред. Л. Г. Андреев. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 22–43.

Ермоленко С. И. К теории лирического жанра: основные проблемы изучения // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Наума Лазаревича Лейдермана. Сб. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2008. С. 30–44.

Ермоленко С. И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике // Вестник Нижегородского уни-

верситета им. Н. И. Лобачевского. — 2013. — № 4 (2). — С. 49–53.

Журавлева А. И. А. И. Островский — комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. 216 с.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Ин-т филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 784 с.

Тургенев И. С. «Литературные и житейские воспоминания» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Сочинения: в 15 т. М.; Л.: Наука, 1967. Т. 14. С. 7–202.

Щукин В. Г. Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции Дома // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). 2-е изд. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 589–609.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Ермоленко Светлана Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: ermolenko-1@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Svetlana Ivanovna Yermolenko is a Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).