

РАЗДЕЛ 1 ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

PART 1 PHILOLOGICAL SCIENCES

УДК 78.072

DOI 10.17238/issn1998-5320.2019.37.10

Е. Э. Комарова,
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

ПОЭЗИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В РОМАНСОВОЙ ЛИРИКЕ ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

Проблема и цель. В соответствии с актуальной компаративистской направленностью современной гуманитарной науки в статье раскрывается особенность творческого диалога русского поэта М. Ю. Лермонтова и композиторов XIX в., прослеживается музыкальное воплощение особенностей стилистики и образного мира лермонтовской поэзии, утверждается влияние его поэзии на становление жанра лирико-драматического, психологического романа.

Методология основана на положениях современной компаративистики. Основными методами анализа являются историко-культурный, жанровый и семиотический.

Результаты. Особая роль, которую сыграла поэзия М. Ю. Лермонтова в раскрытии новых выразительных возможностей русской музыки романсового жанра, во многом объясняется музыкальностью поэта, гибкостью и содержательной многосторонностью его стиха. Рассматриваются особенности воплощения сложного лирического героя, а также контрастного, «монтажного» образного ряда лермонтовских стихов, жанрового слияния в них элегического начала с одическим, пафосным в музыке композиторов, которые, как правило, не относились к «передовому эшелону» русской музыкальной классики. Особое внимание в этой связи уделяется романсу А. Варламова «Парус». Выдвигается гипотеза о проникновении лермонтовского начала в текст и отчасти в сам образ одного из главных героев оперы П. И. Чайковского по роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Выводы. При удачном воплощении в романсовой музыке XIX в. поэзии М. Ю. Лермонтова, при переводе его произведений с одного языка искусства на другой, происходит углубление основного поэтического образа и обогащение выразительных возможностей музыкального языка. Вполне можно утверждать, что обращение композиторов к сложному лирическому герою, к многогранному образному содержанию поэтического творчества Лермонтова поспособствовало переходу русского романа от бытового к лирико-психологическому роману художественно выразительного, индивидуального характера.

Ключевые слова: мелодия речитативно-ариозного характера, «монтажность» изложения, ода, элегия, романсовое творчество, А. Б. Варламов, лирика.

Проблема и цель. Открытию поэзии М. Ю. Лермонтова для русской публики, без сомнения, способствовало «музыкальное прочтение» его стихов композиторами-современниками в жанре романса. Зрелость поэтического стиля Лермонтова совпала с временем культивирования и расцвета этого жанра, который, с одной стороны, дал нам примеры музыки, живущей в быту, в городской среде, а

с другой – возможности воплощения высокой поэзии в музыкальных шедеврах. По словам академика Б. Асафьева, в этот период русской культуры наблюдается появление наряду с бытовым романсом «элегической или буйно веселой окраски» художественно выразительного романа «индивидуального характера, в котором произошло поглощение элементов чисто песенных, русских народных мелодий западноевропейской музыкальной техникой и музыкальной декламацией» [1, с. 65]. Обращение к разноплановому образному миру поэзии М. Ю. Лермонтова выводило жанр русского романа на качественно новый уровень, и в лучших образцах музыкального прочтения композиторами стихов Лермонтова отразились особенности его поэтики.

Результаты. Создатели первых психологически выразительных романсов не смогли пройти мимо поэзии М. Ю. Лермонтова в силу ее особой музыкальности. Было очевидно, что она являла собой высочайшее торжество музыки слова, мелодии стиха, музыкального движения речи.

Становлению поэтического дара поэта способствовали музыкальные воспоминания раннего детства: песни матери, народные песни, звеневшие на просторах пензенского поместья Тарханы и в самом доме Лермонтовых. «Если захочу вдаваться в поэзию народную, то нигде не буду больше ее искать, как в русских песнях» [цит. по 2, с. 3]. Эти слова поэта вспоминаются при чтении многих его стихотворных строк и прежде всего «Песни про купца Калашникова», звучащих как старинная народная песня. Некоторые стихи Лермонтова были распеты безымянными певцами и обрели вторую жизнь в русском фольклоре (например, такие стихи, как «Узник», «Соседка», «Бородино», «Казачья колыбельная песня» и др.).

Существуют документальные свидетельства необыкновенной музыкальности поэта. Даже первое печатное упоминание его имени связано не с поэзией, а с музыкой. Рецензенты журнальной хроники 1829 г. отмечали успешное исполнение выпускником Благородного пансиона при Московском университете Михаилом Лермонтовым первой части из скрипичного концерта Маурера. По свидетельствам современников, тогда же, во время обучения в Москве и позже в петербургской школе гвардейских юнкеров, он брал уроки игры на фортепиано, флейте, скрипке, посещал театры и самостоятельно подбирал на фортепиано полюбившиеся мотивы из оперных увертюр, например из оперы «Фенелла» («Немая из Портичи») французского композитора Обера.

Михаил Юрьевич обладал способностью к музыкальному восприятию окружающей действительности. Например, в одном из первых своих сочинений «Панорама Москвы» поэт описал «согласный гимн колоколов» как симфонию пробуждающегося города, уподобив ее музыке Бетховена, а в письме к Марии Лопухиной упомянул о том, что строки, написанные дорогим другом, начинают нести на себе отпечаток ее голосового тембра. Они запечатлевались в сознании поэта музыкой: «...мне благотворны были сами звуки Ваших слов. Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами» [цит. по 2, с. 5].

В Петербурге поэт был вхож в литературный салон Смирновой-Россетти и семьи Карамзиных, у которых бывали А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, П. А. Вяземский, композитор М. И. Глинка. Но ни с Пушкиным, ни с Глинкой в реальности его пути так и не пересеклись, хотя командир лермонтовского эскадрона А. С. Стукеев был женат на сестре жены М. И. Глинки, и к Стукееву изредка заходили как композитор, так и поэт [3, с. 179].

Также постоянно Михаил Юрьевич общался с меценатом, музыкантом, знаменитым покровителем искусств графом М. Ю. Виельгорским. Кстати, граф еще и сочинял музыку. Именно перу Виельгорского принадлежали первые романсы на стихи Лермонтова. В том же доме (этажом ниже) жил беллетрист Владимир Александрович Соллогуб, женившийся в 1841 г. на дочери Виельгорского. Лермонтов бывал у обоих. У В. Соллогуба как-то поэт встретил переводчика Гёте А. Н. Струговщикова. По просьбе А. Струговщикова Лермонтов набросал на обрывке бумаги вторую половину собственного перевода «Молитвы путника» Гёте, которая не получалась у переводчика. Этим строкам – «Горные вершины спят во тьме ночной» – суждено было породить, пожалуй, наибольшее количество романсов. Литературоведы не раз отмечали, что «главной целью любого перевода является передача смысловой информации текста», но при этом «эквивалентность перевода подлиннику – относительное понятие, и уровень относительности может быть весьма различным» [4, с. 23–27]. В случае с обращением М. Ю. Лермонтова к переводу второй части гётевской «Молитвы путника» получилось почти оригинальное, проникновенное стихотворение, которое на следующий день было показано Струговщиковым М. И. Глинке. Тому «Горные вершины» очень понравились, но почему-то родоначальник русской композиторской школы так и не написал музыку на слова, к которым впоследствии обращались Н. Титова, А. Рубинштейн, А. Варламов и многие другие (около сорока).

М. И. Глинка обратился к стихам поэта в своем романсовом творчестве уже после смерти поэта, написав в 1848 г. шедевр «Слышу ли голос твой». И хотя у Глинки есть элегическая пьесаноктюрен с эпиграфом из стихотворения «В минуту жизни трудную», этот романс так и остался единственным примером обращения к поэзии Лермонтова в вокальном творчестве.

Поразительный факт: романсы на стихи Лермонтова, получившие наибольшее распространение, общественное признание и любовь публики, принадлежат перу не самых оригинальных композиторов первой половины XIX в. Отнюдь не тех, кто искал новые пути для отечественных музыкальных жанров и тем самым составил славу русской музыкальной классики, а как раз композиторов, чье дарование развивалось именно в традиционном русле бытового музицирования, а также тех, кто только-только начинал преобразовывать русский романс. Достаточно вспомнить «Выхожу один я на дорогу» с музыкой никому особо не известной Е. Шашиной или романсы П. Булахова, А. Гурилева и А. Варламова, о котором уже упоминалось выше. Романсовое творчество А. Б. Варламова (1801 – 1848) особенно примечательно с точки зрения точности воплощения поэтического стиля поэта, ведь именно он создал не только самые популярные «Горные вершины», но и визитную карточку музыкальной «лермонтовианы» – романс «Белеет парус одинокий».

Поколение тридцатых-сороковых годов, поколение Варламова и Лермонтова переживало личные страдания и политическое отчаяние, но хотело жить и искать истину, нуждалось в самоанализе и рефлексии. До Лермонтова такую рефлексию давала поэзия Е. Баратынского и Ф. Тютчева. Тема их лирики – одинокая, обреченная человеческая душа, которой противостоят два начала: Вселенная (или Природа) и Общество, с их внеличностными, неумолимыми законами. Особенно враждебным романтической личности представлялось общество. В сборнике Лермонтова 1840 г. как раз ставилась проблема отношений личности и общества, поэта и толпы. Она была трактована в социальном ключе, а также была обозначена главная задача поэта – гражданское служение своему народу («Дума», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Журналист, читатель и писатель» и не вошедшее в сборник стихотворение «Поэт»). В этих стихах заявил о себе поэт с острым, склонным к самоанализу, самоосуждению сознанием, соединенным с чувством гражданской ответственности. Зазвучали строки необычайной силы, пронизанные гражданским пафосом, для русской поэзии до Лермонтова еще неизвестным. Литературоведы отмечают, что у поэта, начиная с этого сборника, появляются произведения, в которых философское раздумье, социальное обличение, лирическая грусть находятся в неразрывном взаимодействии.

Таким образом, лирика Лермонтова почти всегда содержит темы, имеющие как личный, так и общезначимый характер. Отсюда такое переплетение жанров в его поэзии. В отечественной поэтической литературе того времени особенно четко разделялась исполненная возвышенного пафоса ода и пронизанная нотами грустного размышления элегия. Как утверждают литературоведы, Лермонтов уничтожил внутренние признаки, определявшие дифференциацию элегического и одического жанров. Они, прежде разделенные, в поэзии Лермонтова претворились в новую лирическую форму, основанную на диалектике индивидуального и социального. Именно эту диалектичность, многозначность образа, которую находим во многих произведениях поэта, и сумел воплотить Варламов в романсе «Парус». Композитор в этом сочинении соединяет признаки двух жанров: романса-элегии и романса, который больше напоминает патетический монолог. Фортепианное вступление, открывающее романс, подчеркивает патетику текста. Композитор выбирает для вступления устремленные вверх мотивы и аккомпанемент в ритме тарантеллы – энергичного, дерзкого танца.

Само стихотворение отличает некая «монтажность» изложения. Возникают контрастные взгляды сверху и снизу, смещение пространственно-временных планов, резкие переходы от описания к размышлению, что «обуславливает повышенную экспрессию событийного ряда», – рассуждает о монтажных принципах построения лермонтовских текстов А. В. Храброва [5, с. 65]. Монтажный способ организации материала приводит к особому ощущению пространства и времени. Исследователи поэзии Лермонтова нередко обращали внимание на почти кинематографическое чередование планов и ракурсов в ней.

Смена пространственно-временных «точек видения» постоянно наблюдается в трех четверостишиях стихотворения «Парус». В первом четверостишии это пространство вначале географическое (*ищет – в настоящем – в стране далекой, а кинул – в прошлом – в краю родном*). Во втором четверостишии пространство очерчивается нижней и верхней границей (волны и ветер, гнущий мачту). И наконец, в третьем четверостишии смена взглядов с верхнего и нижнего ракурсов на безмятежно-прекрасную картину («Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой...») еще раз дается поэтом для того, чтобы вернуться к главному герою и сосредоточиться теперь уже на его состоянии,

призвании, на его мятежной сути («А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой!») [6, с. 14]. И это состояние контрастирует с безмятежно-радостной картиной начала строфы.

Примечательно, что и у Варламова звучат контрастные мотивы в мелодии. В романсе окончание каждого куплета звучит распевно, образуя контраст начальной призывной интонации, но затем повторяются последние слова четверостишия с возвращением к бурной, мятежной начальной мелодии. В каждом куплете полетная, устремленная мелодия вокальной партии, поддерживаемая энергичным ритмом тарантеллы у фортепиано, то и дело сменяется элегическими нотками, интонациями тихого, задумчивого, обращенного к самому себе вопроса или реплики, а затем этот же вопрос повторяется, но уже переинтонируясь и звуча риторически или же как ответ-вызов: «А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой». Вот так тонко воплотил композитор слияние одического и элегического начала в этом стихотворении.

И в еще одном романсе Варламова на стихи Лермонтова «Молитва» («Я, Матерь Божия») наблюдаем это, свойственное самому поэту, снятие жанровых противоречий. В музыке романса элегические интонации сплетаются с молитвенным песнопением. Так же тонко, как и в «Парусе», находит композитор господствующий в фортепианной партии ритм. Для стихотворения «Белеет парус одинокий» – это ритм тарантеллы, для «Молитвы» – ритм с явными признаками траурного танца сарабанды.

Еще одну черту поэзии Лермонтова уловило чуткое ухо современных ему композиторов: строки его стихов чаще ложатся не на кантиленный, певучий мелос, а на мелодию речитативно-аризного характера, которая как раз отвечает жесткому самоанализу, горькому размышлению героя лермонтовской лирики. В этой связи вспоминаются романсы А. Л. Гурилева (1803 – 1858) «И скучно, и грустно...», шедевр классика русской музыки А. С. Даргомыжского (1813 – 1869) «Мне грустно» и романс «Любовь мертвеца» композитора, завершившего своим творчеством XIX в. П. И. Чайковского (1840 – 1893).

Известно, что П. И. Чайковский даже собирался создать оперу на лермонтовский сюжет. Он планировал совместно с А. П. Чеховым приступить к повести «Бэла». Но замысел так и остался неосуществленным. Правда, неожиданный отголосок лермонтовской поэзии можно найти в самой известной опере Петра Ильича по роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Знатоки поэзии Лермонтова в реплике Ленского, сорвавшейся в адрес Ольги во время ссоры с Онегиным: «Я узнал здесь, что дева красою / Может быть словно ангел мила, / И прекрасна, как день, но душою / Точно демон коварна и зла...» могут узнать строки из его произведения «Тамара». Правда, у Лермонтова они звучат немного иначе: «В той башне высокой и тесной / Царица Тамара жила:/ Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон коварна и зла» [6, с. 55].

Выводы. П. И. Чайковский, создававший вместе со своим приятелем К. С. Шиловским либретто оперы, вероятно, отнюдь не случайно вложил в уста пушкинского молодого героя, которому предстояло пасть на дуэли, стихотворные лермонтовские строки. Для П. И. Чайковского, так же как и для всего его поколения, В. Ленский – это не только, говоря словами Б. Асафьева, воплощенный «... чистый светлый мир юной человечности» [7, с. 302], но и собирательный образ русского поэта с трагической судьбой, ранним уходом из жизни, поэт – «невольника чести». В этом образе слушателями оперы угадывались черты и А. С. Пушкина, и М. Ю. Лермонтова. Владимир Ленский в их восприятии невольно сближался с лермонтовским лирическим героем, с присущими ему молодостью, пылкостью, чувством фатальности и одиночества.

Не только в романсах получили отражение образы и поэтика лермонтовской лирики. Огромной любовью современников пользовались оперы, появившиеся уже во второй половине XIX столетия, в частности оперы А. Г. Рубинштейна «Хаджи Абрек», «Купец Калашников», «Демон». И все же именно жанр русского романса был поднят русскими композиторами на небывалую высоту, отчасти благодаря могучему поэтическому гению М. Ю. Лермонтова и его великих современников-поэтов. Кроме того, русский романс XIX в. на стихи Лермонтова смог приблизиться к раскрытию особенностей стиля поэта и даже неповторимости его лирического героя.

Библиографический список

1. Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1979. 340 с.
2. Канн-Новикова Е. Лермонтов и музыка // Белеет парус одинокий. М., 1975. С. 3–7.
3. Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М.: Современник, 1987. 194 с.
4. Бабалова Г. Г. Проблема эквивалентности перевода и переводческие трансформации // Наука о человеке: гуманитарные исследования. № 4 (30), 2017. С. 23–28.

5. Храброва А. В. Монтаж как особенности повествования в прозе позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Вестник Томского государственного университета. № 378. С. 49–52
6. Лермонтов М. Ю. Лирика. М.: Художественная литература, 1976. С. 176
7. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 376 с.

E. E. Komarova,

Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Musicology and Instrumental Performance,
Dostoevsky Omsk State University,
55a Mira Ave., Omsk, 644077, Russian Federation
e-mail: komarova_elena63@mail.ru

LERMONTOV'S POETRY IN ROMANCE LYRICS OF HIS CONTEMPORARIES

Introduction. In accordance with current comparative trends in modern humanities, the article reveals the peculiarity of creative dialogue of the Russian poet, Lermontov, and composers of the nineteenth century. It traces the musical embodiment of the peculiarities of style and figurative world of Lermontov's poetry and affirms the influence of his poetry on the formation of the genre of lyrico-dramatic psychological romance.

Materials and Methods. The methodology is based on the provisions of modern comparative studies. The main methods of analysis are historical and cultural, genre-based, and semiotic ones.

Results. Lermontov's poetry played a special part in discovery of new expressive potential of Russian music of the romance genre; it is largely due to the poet's musicality, flexibility and substantial versatility of his verse. The article considers the features of the embodiment of a complex lyrical hero, as well as the contrasting, "montage" imagery of Lermontov's verses, their genre merging of elegance with the odic pathos in the music of composers, who, as a rule, did not belong to the "forward echelon" of Russian classical music. Thus, a special consideration has been given to Varlamov's novel "Sail". The author formulates a hypothesis on the penetration of the Lermontov principle into the text and partly into the image of one of the main characters of Tchaikovsky's opera based on A. S. Pushkin's novel "Eugene Onegin".

Conclusions. With a successful embodiment of Lermontov's poetry in the romance music of the nineteenth century, when translating his works from one language of art to another, the basic poetic image deepens and the expressive potential of musical language enriches. One may state that the appeal of composers to a complex lyrical hero, to the multifarious figurative content of Lermontov's poetic work contributed to the transition of the Russian romance from domestic to an artistically expressive lyrico-psychological romance of individual character.

Keywords: recitative and arioso melody, montage narrative, ode, elegy, romance works of Varlamov, lyrics.

References

1. Asaf'ev B. Russian music. Leningrad., 1979, 340 p. (In Russian).
2. Kann-Novikova E. *Lermontov and music. Beleet parus odinokiy* [A lonely sail is flashing white]. Moscow, 1975, pp. 3–7. (In Russian).
3. Viskovatov P. A. *Mikhail Yur'evich Lermontov. Life and creative work.* Sovremennik [Contemporary]. Moscow, 1987, 194 p. (In Russian).
4. Babalova G. G. Problem of translational equivalence and translation transformations. *The Science of person: humanitarian researches.*, no. 4 (30), 2017, pp. 23–28 (In Russian).
5. Khrabrova A.V. Montage as narrative features in the late Lermontov's and early Dostoevsky's prose. *Bulletin of Tomsk State University*, no. 378, pp. 49–52 (In Russian).
6. Lermontov M. Yu. *Lyrics.* Moscow, Khudozhestvennaya literature [Belles Lettres], 1976, 176 p. (In Russian).
7. Asaf'ev B. *About Tchaikovsky's Music.* L.: Muzyka [Music], 1972, 376 p. (In Russian).

Поступила в редакцию 12.03.2019

© Е. Э. Комарова, 2019

Автор статьи: Елена Эрнстовна Комарова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 644077, Омск, пр. Мира, 55а, e-mail: komarova_elena63@mail.ru

Рецензенты:

Е. А. Акелькина, доктор филологических наук, профессор, руководитель Омского регионального научно-исследовательского Центра изучения творчества Ф. М. Достоевского при Омском государственном университете им. Ф. М. Достоевского.

О. В. Мирошникова, доктор филологических наук, профессор, Омская гуманитарная академия.