

LUDMIŁA HODANEN

Кемеровский государственный университет, Rosja

hodanen@yandex.ru

Звуковой мир поэмы Михаила Юрьевича Лермонтова *Демон*

Звуковой мир или «соносфера»¹ М.Ю. Лермонтова отличается многообразием, и в этом отношении поэт принадлежит к романтической эпохе с ее глубоким постижением звуковой гармонии мира, тяготением к внесловесному выражению чувств и состояний с помощью музыки, пения, звуковых проявлений природных стихий. Характерное для лермонтовской картины мира присутствие небесного мира божественной гармонии и красоты, переживаемые героем скепсис, отчуждение, одиночество, поиски позитивных начал в своем жизненном пути приобретают особое выражение в художественной семантике звука, проявленное в «звуковых пейзажах», в особой смысловой нагруженности звука. В коммуникативном аспекте звук у Лермонтова может не являться прямым средством вербального общения в форме слова, а ориентирован на глубоко внутреннее интуитивное понимание. Как отмечает Олег Зырянов, начиная с раннего творчества у Лермонтова формируется особая тема звука, реализованная в парадигме мотивов: благотворное воздействие звука, звук и воспоминание о прошлом, звуки и надежды на возрождение души, звуки и забвение (*Звуки*, 1831; *Слышу ли голос твой*, 1837; *Есть речи — значенье...*, 1840; *Молитва*, 1839). Особо выделяется в лирике поэта «связь визуального и акустического» в формах параллельного образного ряда образ — звук (*Черкешенка*, 1829), в претворении звука в визуальный образ (*Звуки и взор*, 1831). Исследователь утверждает, что происхождение звуков в художественном мире Лермонтова чаще всего

¹ О звуковом мире или «соносфере» произведения как особом носителе тех или иных смыслов пишет Ежи Фарино. См: Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, с. 313–322.

связано с небесами («звуки рая», «песня ангела», «святые звуки», «речи Бога») или это земные, но «чудные звуки», «подверженные сакрализации»².

Звуковые образы в создании пейзажей, описаний, психологических портретов, сюжетные ситуации рецепции музыки, пения представлены во многих поэмах, балладах, в прозе и драматургии Лермонтова. Необходимость внимательного изучения звукового мира поэта отмечал Иосиф Эйгес, автор одной из первых работ о музыке в его творчестве. По оценке исследователя, Лермонтов расширяет самую область поэзии и существенно обогащает ее тем, что, «ставя и разрешая задачу передачи средствами поэзии характера собственно музыкального впечатления, он не только не теряет из виду единственно реальной, звуковой основы музыкального искусства, но всецело фиксирует свое внимание именно на ней». Лермонтов обладает удивительной способностью «передать средствами поэзии музыкальное впечатление», не искажая его³. В трудах современных лермонтоведов воссоздан обширный культурологический контекст, в котором развивался интерес поэта к музыкальному искусству, формировался его кругозор в области музыки и вокала⁴. Но художественные функции звука, звуковой мир отдельных произведений Лермонтова остаются сравнительно мало изученными.

В рамках статьи мы остановимся более подробно на звуковом мире поэмы *Демон* в ее последней редакции 1841 года. Выбор поэмы обусловлен тем, что в ней наиболее многообразно воплощена одна из основных бытийных оппозиций лермонтовской картины мира. Павел Сакулин писал о мирозерцании поэта: «...земля и небо в исконной антитезе и не менее исконном союзе составляют центральный момент его творчества»⁵. В дискурсе звуко-сферы она развернута в ярко выраженных контрастах. Тишине небесных сфер противостоит многоголосье земного природного мира, кроткий голос тихой молитвы прорывает ореол бурных, страшных, адских звуков, которыми окружен Демон в своих злобных забавах и скитаниях. Полифоническим звучанием отмечен музыкальный мир поэмы *Демон*. Праздничная музыка свадьбы сменяется безмолвием похоронной процессии, в глубокой тишине горного монастыря раздаются удары колокола, ночью в умолкнувшей оби-

² О.В. Зырянов, *Метафизика звука в поэзии М.Ю. Лермонтова (к вопросу об индивидуальной художественной картине мира)*, [в:] *М.Ю. Лермонтов: художественная картина мира: сборник статей*, ред. Л.А. Ходанен и др., Томск 2008, с. 24.

³ И.Р. Эйгес, *Музыка в жизни и творчестве Лермонтова*, [в:] *Литературное наследство*, т. 45–46. *М.Ю. Лермонтов*, Москва 1948, с. 534, 537.

⁴ См.: *Лермонтовская энциклопедия*, гл. ред. В.А. Мануйлов, Москва 1981, с. 313–315, а также раздел «Музыка в жизни Лермонтова» в изданиях: *Литература о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Библиографический указатель. 1978–1991*, составитель О.В. Миллер, Санкт-Петербург, 2003; *Литература о М.Ю. Лермонтове. Библиографический указатель. 1992–2001*, составитель О.В. Миллер, Санкт-Петербург 2007.

⁵ П.Н. Сакулин, *Земля и небо в поэзии Лермонтова*, [в:] *Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник статей 1814–1914*, Москва-Санкт-Петербург 1914, с. 3.

тели слышны звуки чингура. Многообразны по своим интонациям и речи героев, в которых звучит утешение и мольба, лукавство и проникновенная исповедальность, напряженность клятв и проклятие побежденного Демона.

В звуковых образах варьируется развитие и разрешение основного конфликта поэмы. Для изгнанного Демона потерянный Эдем вспоминается как мир гармонии, покоя и любви, и душу свою он вновь хочет наполнить «благодатным звуком». В первой части поэмы, прилетая утешить рыдающую Тамару, Демон создает в своей песне картину небесного пространства. Акустический образ тишины «воздушного океана», в котором нет течения времени, намечает мотив забвения, спасения от земных страстей и страданий. Тишина как особое состояние мира получит различное художественное наполнение в движении сюжетных событий, формируя хронотоп поэмы, включающий небесное и земное пространства.

Монастырь — это топос молчания. В одной из келий затворницей поселяется безутешная Тамара. Монастырь отделен от суетного шума людского мира, здесь звучат только молитвы, торжественные песнопения и колокол, зовущий на службы. Это пространство организовано его размеренным ритмом. Вхождение героини в монастырский мир интонируется в повествовании звуковыми образами, которые раскрывают ее психологические состояния. В ночной келье слышны ее «тяжелые рыдания», напоминающие «стоны» горного духа, прикованного в пещере. Появляется и визуализация звука, который сравнивается со слезой: В ночной песне Тамары «звуки [...] лились,/ Как слезы, мерно, друг за другом; [...] /»⁶. Молчаливо торжественный облик монастыря повествователь представляет на фоне монументальной панорамы Кавказа, в которой далеко слышны только храмовые звуки как напоминания о вечном: «На север видны были горы, [...] / И звонный колокола глас/ Дрожит, обитель пробуждая; [...]» (II, 386).

Событие похорон Тамары во второй части поэмы формирует другой топос, который отмечен в повествовании выразительными аудиальными образами скорбного безмолвия: «*немая печаль*» родных в часы прощания, «земле беззвучное *прости*» в странной улыбке княжны на мертвом лице. Выделяются в этом пространстве трагические жесты и действия отца: «Терзая локоны седые,/ *Безмолвно* поражая грудь,/ В последний раз Гудал садится на белогривого коня,/ И поезд тронулся...». Одинокая церковь на вышине гранитных скал, где героине приготовлен «приют спокойный», являет собой символ вечного безмолвия, «вечного мира», который ничто не возмутит. В эпилоге повествователь еще раз вернется к описанию этой церкви на крутой вершине, «хранимой властью святой». Покой этого

⁶ М.Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, отв. ред. В.А. Мануйлов, т. 2, Ленинград 1982, с. 388. В дальнейшем все цитаты приведены по этому изданию и указаны в тексте: римской цифрой — том, арабской — страница.

святого места сторожат граниты скал и сонные громады льдов горной страны.

Завершение судьбы Тамары в последней редакции поэмы связано с явлением Ангела-хранителя, «посланника рая», который спасает и уносит «душу грешную от мира». Примечательно, что в облике Херувима вместе с пластическими деталями и цветовыми образами «приосеняющего крыла», «ясной улыбки», «блистающего чела», «золотых крыльев» выразительно отмечены спасительные интонации «сладкого привета», «сладкой речи упования». Небесный мир также открывается не только в цветовом «пространстве синего эфира», но и услышан: «издалека уж звуки рая! К ним доносились...». Иосиф Эйгес в свое время отметил, что «рай в поэме определен как мир „райских напевов“, „звуков рая“ (впервые музыкально-звуковое определение рая дано еще в стихотворении *Черкешенка*, 1829)»⁷. Добавим к этому наблюдению и восприятие Демоном песни Тамары: «эта песнь была нежна, / Как будто для земли она / Была на небе сложена». Звуки рая не только названы как особые, но и представлено их восприятие Демоном, отвергнутым от него. Вариации акустических образов тишины: тихое движение небесных сфер, молчаливый мир монастыря, безмолвные похороны и вечный покой в горах, а также напевы рая создают одну область звуко-сферы поэмы.

Ей противостоит звуко-сфера Демона, которая не приведена к покою и умиротворению. В ней есть наступившая «степная тишина» после убийства всадников в ущелье, в которой «глухо звенят» колокольчики разграбленного пышного каравана, «топот звонких шипов копыт» коня, несущего на свадьбу мертвого жениха. В картинах мрачных забав Демона слышен крик ужаса обманутого всадника, падающего с конем в пропасть. В своей исповеди Тамаре герой говорит о шумном полете «в толпе стихий мятежных». В звуках бурь и завывании метелей он жаждет заглушить сердечный ропот, спастись от неизбежной думы, найти забвение. Таким же гордым одиночеством, бесстрашием и холодным равнодушием к миру в окружении бушующих природных стихий наделен одинокий лирический герой в ряде стихотворений ранней лирики (*Гроза*, 1830; *Гроза шумит с конца в конец*, 1830). В Демоне это противостояние приобретает особую остроту, раскрывая метания могучей личности, рождающие жестокость в бунтарском индивидуалистическом противостоянии Божьему творенью и мучительную усталость от вечного бунта.

В звуко-сфере Демона присутствуют не только голоса грозных стихий и смерти. В его кругозор, сливающийся в этот момент с авторским восприятием мира, входит Кавказ и вся картина горной страны, в которой стремительный Терек заполняет своим рёвом лазурные высоты и склоняет скалы. С этим бурным звуком контрастирует в открывшихся взору долинах

⁷ И.Р. Эйгес, *Музыка в жизни и творчестве Лермонтова...*, с. 528.

«стозвучный говор голосов, дыханье тысячи растений...» (IV, 185). В симфонии природы слились и звон бегущих ручьев, и пение соловья, и шум листвы, и тишина пещер. Но увиденный и услышанный чудный мир, творенье Бога, отринут Демоном, и это состояние ярко выражено в звуковых образах.

В связи с этим в поэме особую роль играет мотив немоты, обретая глубокое психологическое содержание. Волнение Демона, залюбовавшегося юной княжной Тамарой, танцующей на кровле замка, Лермонтов передает акустической метафорой: «немой души его пустыню наполнил благодатный звук». Здесь немота — это холодное равнодушие низверженного героя.

Томимый охватившим его эмоциональным порывом, Демон становится настоящим поэтом небесных сфер. Как позднее и для Тамары-монахини, песня становится одной из форм, передачи нового состояния героя. В ней визуализированные картины свободных просторов воздушного океана, красота кавказской ночи дополнены акустическим образом « хора стройного светил», передающим полифонию и гармонию звучащих небесных сфер, а также упоминанием звуков и шорохов погружающейся в ночной покой природы. Звуковые образы органично входят в песенный мир, создавая его особую художественную выразительность, ориентированную на природу жанровой формы с ее напевностью.

Примечательны авторские характеристики «нового» и одновременно «родного когда-то» языка Демона, в котором исчезают «слов коварных искушенья» и слышен утешающий Тамару «волшебный голос». Его восприятие по-особому передано в эффекте затихания звука в пространстве и его нового повторения в душе находящейся в смятении героини: «Слова умокли в отдаленье,/ Вослед за звуком умер звук, [...] И этот голос чудно-новый, /Ей мнилось, все еще звучал...». Ситуация воспринятого сокровенного звука повторится во второй части, когда Демон будет слушать песню Тамары-монахини.

С помощью разных форм постоянно отмечены многообразные интонации голоса Демона. Ремарки повествователя, предваряя диалогические фрагменты во второй части поэмы, придают тональную окраску слову Ангела с его «тягостным укором» и речи Демона, «грозно» утверждающего свою власть.

В прямой оценке героини передано звучание признаний, клятв и обещаний Демона, вошедшего в келью. В ответ на слова героя в репликах Тамары-монахини звучат испуг и мольба, смертный страх, сомненье и страданье: «О, Кто ты? Речь твоя опасна! Тебя послал мне ад иль рай?... Страдалец, слушаю тебя,... но если речь твоя лукава, [...]» (II, 390–391). Многообразная гамма этих рефлексов оттеняет противоречивость и одновременно глубину откровений Демона, необычность его исповедей и губительную отраву его слов, в которых «огонь и яд».

В своем исповедальном монологе Демон с немотой теперь связывает не холодное равнодушие, а свою покинутость, отвергнутость от прежних собратий, проклятие Бога: «Мир для меня стал глух и нем». Немоту разрушают чудные, небесные звуки, которые Демон слышит в песне Тамары, остановавшиеся у высокой стены монастыря :

Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел,
Сюда украдкою слетел
И о былом ему пропел,
Чтоб усладить его мученья (II, 388).

Визуализация звуков песни в этом фрагменте достигает сразу нескольких художественных целей. Она возвращает Демона в эдемское прошлое, к миру ангелов, и одновременно напоминает о его невозвратности, раскрывает духовное состояние героя и подчеркивает мучительность его переживаний. Можно считать, что оппозиция немота — благодатный звук является одной из главных в звукосфере Демона. Входя в художественную структуру поэмы, она выражает основной конфликт, раскрывая рецептивные ощущения и борьбу, происходящую во внутреннем мире Демона.

В финале глубокий драматизм сцены свидания передан в символике яркого акустического образа — это «мучительный, ужасный крик» героини, в котором соединились «любовь, страданье, упрек с последнею мольбой и безнадежное прощанье». Отметим своеобразную художественную симметрию использования эффекта умирания звука. В первой части поэмы затихающий звук песни воскрешен в душе Тамары. В монастыре «минутный крик» слышит монастырский сторож, но этот звук мгновенно пропадает в роптанье листьев, в шопоте горной реки, заглушается молитвой старика.

В заключении необходимо остановиться на фрагментах, где звуки выполняют еще одну художественную функцию, обогащая звуковую картину поэмы музыкальными образами. Мы остановимся на топосе дома в первой части поэмы. С «эпической неторопливостью» повествователь описывает жизнь замка Гудала, убранство, одежду, как предметы, достойные внимания⁸. Этот патриархальный мир также наполнен звуками. Центральное событие в нем — готовящаяся свадьба. Княжна-невеста ждет своего жениха, поет в окружении подруг, прощаясь со своим родным домом, со своим девичеством. Здесь солируют голоса и музыкальные инструменты. Звучит бубен, в руках с которым танцует невеста, аккомпанируя своему то быстрому, то плавному танцу. Зурна — второй музыкальный инструмент свадебного пира. Как и в песне Тамары-монахини, сопровождаемой игрой на чингуре, («род гитары»), Лермонтов дает авторское примечание: зурна

⁸ См.: И.Б. Роднянская, *Демон ускользающий*, [в:] М.Ю. Лермонтов, *Pro et contra / Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология*, отв. ред. Д.К. Бурлака, Санкт-Петербург 2002, с. 782.

— «вроде волынки». В более ранних редакциях поэмы в руках у героини была испанская лютня. Это говорит о существенности для Лермонтова разработки национально-культурных деталей. Но дело, конечно, не в простом вкраплении этнографизмов, которые поэт достаточно часто пояснял в своих произведениях. Звучание инструмента выполняет особую роль в этом фрагменте повествования. Известно, что зурна «широко распространена в арабском мире, в Средней Азии, на Кавказе. Издает громкий, как правило, пронзительный звук, используется на открытом воздухе. Как и славянская волынка, зурна сопровождала народные праздники»⁹. Зурна в поэме открывает празднество, ее звуки — известие о радостном событии, и это подчеркнуто в контрасте: «Всегда *безмолвно* на долины глядел с утеса мрачный дом; /Но пир большой сегодня в нем —/ *Звучит* зурна и льются вины —/ Гудал сосватал дочь свою». Значимость этого музыкального образа в композиционном построении всего фрагмента о доме состоит в создании эффекта неожиданности и стремительности перехода от непосредственного радостного детского веселья невесты, описания дома, открытого для пира, на который зовет зурна, к «плачу и столам» в семье Гудала.

Примечательно, что в XX веке Александр Блок и Борис Пастернак, вступая в диалог *Демоном*, оба вводят образ зурны в свои вариации лермонтовского мифа. В стихотворении Блока *Демон* (1910) «зурна» сохраняет связь с первой частью поэмы, становясь в стихотворении одним из символов небывалой любви. Зурна предрекает взлет чувства и становится центром вихревого движения, «пляски» и «плача» :

В томленье твоём иступленном
Тоска небывалой весны
Горит мне лучом отдаленным
И тянется песней зурны. [...]
Там стелется в песне и плачет,
Пыль вьется и стонет зурна...
Пусть скачет жених — не доскачет!

Чеченская пуля верна¹⁰.

В стихотворении Пастернака *Памяти Демона* (1917) музыкальный образ из поэмы Лермонтова отсылает ко всему тексту: «...У лампы зурна/ чуть дыша о княжне не справлялась...»¹¹. У Пастернака зурна входит в образный ряд эпилога судьбы грузинской княжны-невесты, для которой когда-то пела зурна на свадебном пире, приглашая гостей, и Тамары-монахини, заживавшей лампаду в келье горного монастыря.

⁹ Музыкальный энциклопедический словарь, гл. ред. Г.В. Келдыш, Москва 1991, с. 204.

¹⁰ А.А. Блок, *Собрание сочинений в шести томах*, под ред. М.А. Дудина, В.М. Орлова, А.А. Суркова, т. 1, Ленинград 1980, с. 152–153.

¹¹ Б.Л. Пастернак, *Стихотворения и поэмы. В двух томах*, сост., подг. текста и примеч. В.С. Баевского и Е.Б. Пастернака, Ленинград 1990, с. 449–450.

Соносферу поэмы *Демон* по масштабу и наполненности можно считать одним из наиболее многогранных воплощений лермонтовской картины мира в ее звуковом полифонизме. Сочетание в ней музыки небесных сфер, слуховых образов рая, песен ангелов, грозных и лукавых речей Демона и голосов земной природы, песен и музыки патриархального дома мира, монастырских тихих молитв и колокольного звона возникает благодаря передаче словом силы воздействия звука, благодаря созданию образа звука.

Phonic world in M.U. Lermontov's poem *Demon*

Summary

The article concerns about the sonosphere in M. Lermontov's works. The earlier poet's epistolary legacy, in which the main ways of sound perception are reflected, is analyzed. It is noted that in Lermontov's literary works this perception became the foundation of a distinct theme in lyrics and paradigm of motifs which appeared in his poems (*Sounds, Yest rechi — znachenye*). The phonic world of the poem *Demon* is described in detail (1841 edition). The types of *Demon's* and *Tamara's* sonospheres which by means of phonic images diversify the main conflict are defined; the artistic functions of the musical images are brought to light.

Keywords: Lermontov, sonosphere, sound, motif, *Demon*, music.

Zvukový svět v díle M.J. Lermontova *Demon*

Resumé

Tento článek je věnován sonosféře v umělecké tvorbě M. J. Lermontova. Pozornost je zaměřena na epistolární dědictví M.J. Lermontova — reflexivně představil zvláštnosti vnímání zvuku. Je třeba poznamenat, že v umění se staly základem pro vytvoření speciálních témat a paradigmatů motivů básni (*Zvuky, Je řeči — význam atd.*). Popisuje zvukový svět básni *Demon* (verze r. 1841) a typologie zvukosfér *Demon* a *Tamara*, které se liší od zvukových snímků hlavního konfliktu, identifikovaných umělecké funkce pro hudební obrazy v básni.

Klíčová slova: Lermontov, sonosféra, zvuk, motiv, *Demon*, hudba.