

Л. М. АРИНШТЕЙН

РЕМИНИСЦЕНЦИИ И АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИИ В СИСТЕМЕ  
ЛЕРМОНТОВСКОЙ ПОЭТИКИ

Явления, о которых пойдет речь, мало изучены. Отмеченные на уровне наблюдения современниками, а затем на заре лермонтоведения двумя или тремя исследователями, они остались необъясненными. За последние шестьдесят лет они не привлекали внимания ученых. Между тем речь идет о весьма характерной особенности лермонтовской поэтики, устойчиво проявлявшей себя (хотя и в неодинаковых формах) в различные периоды его творчества. Термины, которые утвердились в этой связи в лермонтоведении: «реминисценции» и «автореминисценции», — не кажутся нам удачными; тем не менее мы воспользуемся ими, поскольку они позволяют хотя бы в первом приближении описать интересующую нас особенность.

## 1

Напомним некоторые общеизвестные факты. Ранняя поэзия Лермонтова насыщена реминисценциями из произведений его предшественников: это чаще всего образы, фразеологические обороты, порою целые стихи. Так, в раннюю поэму «Черкесы» Лермонтов ввел (иногда совпадающие дословно, иногда с незначительными изменениями) стихи из «Натали Долгорукой» Козлова (строки 103 — 112, 132 — 138), «Причудницы» и «Освобожденной Москвы» Дмитриева (строки 16 — 23 и вся строфа IX), отдельные строки из Пушкина и Жуковского; строфа X почти целиком составлена из стихов Батюшкова («Сон воинов») и Дмитриева («Ермак»):

У Б а т ю ш к о в а :

Несчастный борется с рекой,  
Воззвать к дружине верной хочет,  
И голос замер на устах!  
Другой бежит на поле ратном,  
Бежит, глотая пыль и прах;  
Триkrát сверкнул мечом булатным,  
И в воздухе недвижим меч!  
Звеня, упали латы с плеч. . . <sup>1</sup>

У Л е р м о н т о в а :

А здесь изрубленный герой  
Воззвать к дружине верной хочет;  
И голос замер на устах.  
Другой бежит на поле ратном;  
Бежит, глотая пыль и прах;  
Триkrát сверкнул мечом булатным,  
И в воздухе недвижим меч;  
Звеня, падет кольчуга с плеч. . .

(3, 13)

Далее опять четыре стиха из Батюшкова, затем три самостоятельных стиха, еще четыре из Дмитриева и снова Батюшков.

В «Кавказском пленнике» использованы «Наталия Долгорукая» и «Чернец» Козлова, а также (особенно широко) его перевод «Абидосской невесты» Байрона; «Андрей Переяславский» Марлинского; «Кавказский пленник» и «Евгений Онегин» Пушкина. Те же произведения

Лермонтов использовал в «Корсаре», добавив реминисценции из «Братьев-разбойников» и «Бахчисарайского фонтана» и — совсем неожиданно — обширный фрагмент (восемь стихов) из «Оды на пресветлый праздник восшествия на всероссийский престол<...> Елисаветы Петровны. . . » (1746) Ломоносова:

Нам в оном ужасе казалось,  
 Что море в ярости своей  
 С пределами небес сражалось. . .

(3, 48)

Такого рода «массированные» заимствования характерны только для начальной поры творчества Лермонтова, однако тенденция к лексическим и стилевым клише («яд страстей», «пламенный взор», «увядшие мечты»), к заимствованиям образов, фразеологии («Я к вам пишу случайно; право», «Парус») сохраняется у него и в дальнейшем. Более того, собственные стихи, образы, фразеологические обороты он неоднократно переносит из одного своего произведения в другое.

Прежде чем подробно остановиться на этом явлении, уместно сделать одно замечание. Говоря об использовании Лермонтовым чужого поэтического материала, следует иметь в виду историческую перспективу: то, что сегодня воспринимается как заимствование, в те годы понималось как поэтическое соперничество. Одни и те же сюжеты, образы, поэтические ситуации сплошь и рядом обрабатывались разными поэтами; не редки случаи и переноса фразеологических оборотов из одного произведения в другое (последнее, впрочем, чаще всего с целью иронического обыгрывания тех или иных образцов стиля, как, например, в «Евгении Онегине»).

Такая практика объясняется многими причинами. Одна из них — активное усвоение народного творчества западноевропейскими и русскими поэтами конца XVIII — XIX столетия. Обращаясь к народным песням, балладам, сказкам, былинам как к неисчерпаемому источнику поэтических образов, сюжетов, фразеологических и стилевых форм, не имевших печати индивидуального авторства, поэты того времени привыкли смотреть на эти элементы поэтического произведения как на исходный материал для последующей обработки, где с точки зрения авторства имело значение не *что* обрабатывалось, а *как*.

Другая причина — обилие переводов в условиях, когда значительная часть образованного русского общества владела двумя-тремя европейскими языками и легко сопоставляла переводы

---

25

с оригиналом. (Именно тогда сложилась ставшая крылатой фраза: «. . . переводчик в прозе — раб, в стихах — соперник».) Известное влияние оказывало, наконец, и то обстоятельство, что в художественном сознании той эпохи поэтика существовала не столько в отвлеченной теории, сколько в живых поэтических образцах; соответственно и полемика нередко велась путем создания «иноного» произведения на ту же тему: использовалась та же сюжетная ситуация, те же образы и т. д., но менялась стилевая манера. Ограничимся единственным примером. В. Л. Пушкин сочинил в свое время эпиграмму:

Какой-то стихотвор (довольно их у нас!)  
 Послал две оды на Парнас.  
 Он в них описывал красу природы, неба,  
 Цвет *розо-желтый* облаков,  
 Шум листьев, вой зверей, ночное пенье сов  
 И милости просил у Феба.  
 Читая, Феб зевал и наконец спросил:

«Каких лет стихотворец был  
И оды громкие давно ли сочиняет?»  
«Ему 15-ть лет», — Эрата отвечает.  
«Пятнадцать только лет?» — «Не более того?»  
«Так розгами его!»<sup>2</sup>

А. С. Пушкин — его ироническое отношение к старомодной поэтической манере Василия Львовича известно («Вы дядя мне и на Парнасе» (П, 1, 208); «... Василья Львовича узнал ли ты манер?» (П, 3, 217) и т. п.)<sup>3</sup> — не стал в этом случае упрекать дядю в тяжеловесности, невыразительности, а написал «соперничающее» произведение, взяв тот же сюжет, те же образы, уложив его в то же количество строк, но придав ему несравненно бóльшие легкость, живость, изящество, выразительность, причем ситуацию, на описание которой дяде понадобилось двенадцать строк, племянник уложил в четыре:

Мальчишка Фебу гимн поднес.  
«Охота есть, да мало мозгу.  
А сколько лет ему, вопрос?» —  
«Пятнадцать». — «Только-то? Эй, розгу!», —

использовав оставшиеся восемь для того, чтобы придать эпиграмме более глубокий смысл (П, 3, 127).

То же у Лермонтова. Когда он пишет: «Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской. . . » (2, 109), он полемизирует с пушкинским: «В надежде славы и добра Гляжу вперед я без боязни. . . » — и с последующими панегирическими строками «Стансов» об эпохе Петра (П, 2, 307). Когда Лермонтов пишет: «И наконец я видел море, Но кто поэта обманул? . . Я в роковом его просторе Великих дум не почерпнул. . . » (2, 57), это очевидное

---

26

переосмысление излюбленного в романтической поэзии образа моря (ср. у Языкова: «В роковом его просторе Много бед погребено. . . »). Довольно любопытно в этом отношении известное место из воспоминаний Е. А. Сушковой о репликах Лермонтова во время исполнения М. Л. Яковлевым романса на стихи Пушкина «Я вас любил»:

«Когда он запел:

Я вас любил, любовь еще, быть может,  
В душе моей погасла не совсем. . . —

Мишель шепнул мне, что эти слова выражают ясно его чувства в настоящую минуту.

Но пусть она вас больше не тревожит,  
Я не хочу печалить вас ничем.

— О нет, — продолжал Лермонтов вполголоса, — пускай тревожит, это вернейшее средство не быть забыту.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим. . .

— Я не понимаю робости и безмолвия, — шептал он < . . >

Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим!

— Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? < . . > А все-таки жаль, что я не написал эти стихи, только я бы их немного

изменил».<sup>4</sup>

Как увидим ниже, потребность «сделать» вещь по-другому возникала у Лермонтова и в связи с его собственными стихотворениями. Однако обилие рождавшихся при этом реминисценций и автореминисценций, то упорство, с которым Лермонтов вновь и вновь обращался к одним и тем же образам, ситуациям, сюжетам были необычны даже для 1820 — 1840-х гг. В этом отношении показательны мнения его современников.

С. П. Шевырев в пространной рецензии на «Стихотворения» (1840) Лермонтова, в частности, писал: «... вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных, — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту и где предстоит он самим собой». И далее: «... новый поэт предстает ли нам каким-то эклектиком, который как пчела собирает в себя все

---

27

прежние сладости русской музыки, чтобы сотворить из них новые соты? ... Мы слышим отзвуки уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия».<sup>5</sup>

П. А. Вяземский, защищая Лермонтова от необъективной, по его мнению, оценки Шевырева, тем не менее разделяет основной тезис автора статьи в «Москвитянине»: «Вы были слишком строги к нему (Лермонтову, — Л. А.). Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность...».<sup>6</sup>

Наконец, В. К. Кюхельбекер в дневниковой записи 6 марта 1844 г. спрашивает себя: «... может ли возвыситься до самобытности талант эклектически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов?» — и, стремясь найти благоприятный для покойного поэта ответ, замечает: «... даже лучший подражатель великого или хоть даровитого *одного* поэта <...> лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Грибоедову, и Кюхельбекеру <...>. Но и в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихии умеет спаять в стройное целое, а это, право, не безделица».<sup>7</sup>

Последняя фраза подсказала решение вопроса будущим исследователям, пытавшимся примирить представление о Лермонтове как о великом поэте с тем обилием реминисценций и автореминисценций, которые обнаружились в его произведениях к началу XX в.: «Поэтический *материалу* Лермонтова, большею частью, чужой <...> главная забота Лермонтова состоит в его соединении, сплачивании».<sup>8</sup>

Любопытно, что Б. М. Эйхенбаум, как до него В. М. Фишер, В. Д. Спасович, С. П. Шевырев, В. К. Кюхельбекер, П. А. Вяземский, исходят из того, что реминисценции и автореминисценции в общем принижают поэтическую ценность творчества Лермонтова и стремятся найти нечто такое, что могло бы этот, с их точки зрения, недостаток как-то уравновесить. Почему у Лермонтова

---

28

такое стойкое пристрастие к реминисценциям, в чем смысл их функционирования в системе его поэтики — такого рода вопросами ни современные поэту критики, ни последующие исследователи его творчества не задаются.

Между тем это как раз те вопросы, которые и следовало бы выяснить прежде всего, если иметь в виду существо интересующей нас проблемы.

## 2

Уже на уровне простого наблюдения можно установить: реминисцируя поэтический образ, Лермонтов, как правило, сохраняет его основу, но всеми средствами стремится изменить его тональность, эмоциональную окраску. При этом наиболее интенсивной перестройке подвергается звуковая сторона стихотворения — ритм, мелодия, интонация, строфическая структура. Проследим эту закономерность на конкретном примере.

В ряде произведений Лермонтова реминисцируется распространенный в мировой поэзии образ гонимого ветром или вянущего на засохшей ветке листка.<sup>9</sup> Вероятно, Лермонтов был знаком со стихотворением Жуковского «Листок» (1818), представляющим собой перевод элегии Арно:

От дружной ветки отлученный,  
Скажи, листок уединенный,  
Куда летишь? . . «Не знаю сам;  
Гроза разбила дуб родимый;  
С тех пор по долам, по горам  
По воле случая носимый,  
Стремлюсь, куда велит мне рок. . . [10](#)

В юношеском цикле «Портреты» (1829) Лермонтов воспользовался образом гонимого ветром листка как сравнением, способствующим более полному раскрытию характера:

Не знал он друга меж людей,  
Везде один, природы сын.  
Так жертву средь сухих степей  
Мчит бури ток сухой листок.

(1, 24)

Стихотворение, куда вошли эти строки, состоит из двадцати астрофических стихов с крайне редкой, пожалуй даже единственной

## 29

в истории русского стихосложения, конфигурацией рифм: все нечетные стихи состоят из четырехстопных ямбов с мужской клаузулой перекрестной рифмовки, тогда как четные (в том же метре и с той же мужской клаузулой) между собой не рифмуются; вместо этого каждый из десяти четных стихов имеет внутреннюю мужскую рифму, поддержанную энергичной цезурой после второй стопы. Эта конфигурация рифмованных и белых стихов с тридцатикратно повторенной полной мужской рифмой придает стихотворению необычайную ритмическую собранность и напряженность, ориентирующую на энергичную, даже немного резкую интонацию.

В результате образ листка, в общем второстепенный для этого стихотворения, оказался погруженным в ритмико-интонационную стихию, в корне отличную от той, что традиционно сопровождала этот образ: в элегии Арно, оде Шелли, стихотворениях Жуковского, Давыдова, Козлова, М. С. господствует трехсложный метр, создающий вокруг образа листка ореол элегической торжественности. Последний, вероятно, в большей мере способствовал выявлению специфики образа, чем энергичный ямб; позже это понял и сам поэт.

В дальнейшем Лермонтов погружал образ листка в различные ритмико-интонационные стихии, как бы изучая эффект от сочетания его с различными ритмами, мелодикой, рифмовкой.

Так, в черновом варианте стихотворения «Чума» (1830) заключительные стихи последнего (вычеркнутого поэтом) восьмистишия читались: «И оторвал от тела душу рок, Как ветер от сухих ветвей листок» (1, 347), а заключительные стихи последнего восьмистишия стихотворения «К\*\*\*» («Дай руку мне, склонись к груди поэта», 1831) звучали: «И лист, грозой оборванный, плывет По произволу странствующих вод» (1, 312).

Как видим, в обоих случаях Лермонтов сохранил и ямбический стих, и мужские клаузулы, но благодаря большому количеству стоп (пятистопный ямб) и простейшему способу рифмовки (смежная рифма) мелодия замедлилась, энергия стиха ослабла, соответственно возникла более спокойная интонация. Лермонтов здесь ближе к традиционной ритмико-интонационной семантике, чем в своем первом стихотворении.

Образ листка продолжал жить в поэтическом сознании Лермонтова, и он использовал его в трех своих поэмах: «Аул Бастунджи» (1831) — «И полетел знакомою дорогой, Как пыльный лист, оторванный грозой, Летит крутясь по степи голубой!» (3, 255); «Демон» (редакция 1833 — 1834 гг.) — «Он жил забыт и одинок — Грозой оторванный листок» (4, 263); «Мцыри» (1839) — «... угрюм и одинок, Грозой оторванный листок, Я вырос...» (4, 151). Ритмико-интонационные закономерности поэмы и лирических жанров принципиально различны; поэтому мы воздержимся от анализа этих стихов (потребовавшего бы пространных дополнительных пояснений). Отметим лишь (отвлекаясь от причин), что ритмико-интонационная стихия «Демона»

---

30

(пятая редакция) и «Мцыри» вновь уводит этот образ от традиции.

В 1841 г. образ листка попадает в центр поэтического внимания Лермонтова и претерпевает существенные изменения. Лермонтов обобщает его до уровня поэтического символа (подобно Парусу, Тучкам, Сосне); вводит с первых же слов, без подготовительных подходов («Дубовый листок оторвался...»; ср.: «Белеет парус одинокой», «Тучки небесные, вечные странники»), <sup>11</sup>разворачивает вокруг него целую балладу, открытую для аллегорического истолкования, и, наконец, находит для него ту ритмико-мелодическую стихию, которая с наибольшей полнотой (имея в виду известные в русской поэзии реализации «листка») выявляет экспрессию этого образа:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой  
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый. . .

(2, 207)

Как видим, Лермонтов вернулся к традиционному трехсложному размеру. Однако в его конкретной реализации обнаруживается не меньше новизны, чем в случае, когда поэт отказался от трехсложника в пользу четырехстопного ямба в стихотворении «Портреты». Лермонтов использовал здесь крайне редко встречающийся пятистопный амфибрахий с парными женскими рифмами. «Такой метр и такая рифмовка, — справедливо, замечает по этому поводу один из исследователей, — придают стихам особую плавность, неторопливость, даже известную монотонность, которые вполне соответствуют минорному повествовательному ладу произведения, адекватны его эмоциональному содержанию». <sup>12</sup>

Добавим, что Лермонтову, в соответствии с его общей установкой в те годы на максимальное приближение поэтического произведения к интонациям разговорной речи и художественной прозы, удалось сформировать в этом случае убедительную повествовательную интонацию. Точное совпадение ритмических единиц — пятистопных амфибрахических стихов — с синтагмами лишает возможности интонационно выделить то или иное слово и тем

отсекает возможность искусственно-«стихового» прочтения, ориентируя интонацию на прозаический, разговорно-повествовательный лад.

---

31

Наблюдения, связанные с использованием образа листка в поэзии Лермонтова, позволяют уже более определенно сформулировать некоторые закономерности рассматриваемого нами явления. Заимствуя и повторяя в своих произведениях один и тот же образ и даже словесные формулировки, Лермонтов как бы «испытывает» их на сочетаемость с различными ритмами, мелодикой, способами рифмовки (и, как увидим ниже, со строфической моделью), стремясь сформировать интонацию, с наибольшей полнотой выявляющую поэтический смысл и экспрессию образа.

Своеобразие этого феномена еще и в том, что Лермонтов традиционен там, где поэтические нормы его времени допускали максимальную свободу творчества, максимальный отход от традиций, и вместе с тем дерзко своеволен и самобытен в сфере, где более всего полагалось следовать устоявшимся поэтическим моделям.

3

Рассмотрение *одного* примера позволяет увидеть *тенденцию*. Если это действительно *закономерность*, она должна прослеживаться повсеместно. Обратимся к другим случаям реминисценций и автореминисценций в произведениях Лермонтова.

«В Альбом» («Нет! я не требую вниманья», 1830) задумано как подражание стихотворению Байрона «Строки, написанные в альбом на Мальте» (1809). Байрон сопоставляет надгробный памятник и страницу поэтического текста, в котором погребено живое чувство поэта; когда-нибудь страница, подобно памятнику, заставит вспомнить его имя. Сохранив эти образы, Лермонтов подчинил их размышлениям об одиночестве и всеобщем отчуждении, что потребовало создания еще одной строфы — первой: ее у Байрона нет. Черновики свидетельствуют о направленном поиске, особенно в сфере ритма, мелодии, строфики, интонации. Существует две редакции этого стихотворения — обе с большим количеством вариантов и обе перечеркнутые. Более ранняя редакция ближе к подлиннику по смыслу, поэтическим образам и повторяет его ритмико-мелодическую и строфическую конфигурацию (за исключением формы первой строфы). В этой редакции стихотворение состоит из двух четверостиший четырехстопного ямба с охватной рифмовкой в первом из них и с перекрестной во втором (по схеме *AbbA, cDcD*; с цезурой в последнем стихе):

Прими, хотя и без вниманья,  
Моей души печальный бред;  
Чудак безумный, в цвете лет,  
Я вяну жертвою страданья.

Пусть эти строки над собой  
На миг удержат взор твой милый,  
Как близ дороги столбовой  
Пришельца — || памятник могилы.

(1, 331 — 332)

---

32

Судя по тому, что во второй редакции наибольшие изменения претерпела строфика (хотя известной переработке подверглась и образная система), можно полагать, что поэт не удовлетворил несколько тривиальный ритмико-мелодический рисунок и соответствующая ему интонация. Во второй редакции стихотворение составлено из двух восьмистиший

четырехстопного ямба, причем первое представляет собой сочетание двух нерасчленимых катренов перекрестной рифмовки с правильным чередованием женских и мужских рифм (AbAbCdCd), а второе — сочетание катренов перекрестной и охватной рифмовки (AbAbCddC), также нерасчленимых и синтаксически и по содержанию. В результате возник несколько более своеобразный ритмико-мелодический рисунок, формирующий более выразительную интонацию (цитируем вторую строфу стихотворения):

Быть может, некогда случится,  
 Что все страницы пробежав,  
 На эту взор ваш устремится,  
 И вы промолвите: он прав;  
 Быть может, долго стих унылый  
 Тот взгляд удержит над собой,  
 Как близ дороги столбовой  
 Пришельца — памятник могилы! . .

(1, 96)

Шесть лет спустя поэт вернулся к этому стихотворению («В Альбом» («Как одинокая гробница») — 1836), упростил его образную систему, приблизив ее к подлиннику, и вновь резко изменил строфику: первая строфа — катрен четырехстопного ямба перекрестной рифмовки — комбинируется теперь с пятистишием четырехстопного ямба, построенным на удвоении первого стиха по схеме aaBaB, причем синтаксически пятистишие представляет собой *одно предложение*, т. е. ориентировано на беспаузное прочтение строфы с тройной мужской и двойной женской рифмой. Возникающая в результате ритмико-интонационная семантика несет в себе оттенок твердости, непреложности, сменяя остраненно-констатирующую интонацию первой строфы.<sup>13</sup>

Важным в семантическом отношении интонационным элементом оказывается здесь (как, впрочем, почти во всех зрелых стихотворениях Лермонтова) музыкальность стиха, формируемая сочетанием ритмико-мелодических средств с его вокалической решеткой (гласные под ударением), где на интонационных подъемах

---

33

заметно доминируют звуки **о** — **е** с переходом к **и** — **ион** на спадах:

Как одинокая гробница  
 Вниманье путника зовет,  
 Так эта бледная страница  
 Пусть мильный взор твой привлечет.

И если после многих лет  
 Прочтешь ты, как мечтал поэт,  
 И вспомнишь, как тебя любил он,  
 То думай, что его уж нет,  
 Что сердце здесь похоронил он.

(2, 78)

В 1830 г. Лермонтов написал стихотворение «Звезда»:

Светись, светись, далекая звезда,  
 Чтоб я в ночи встречал тебя всегда;  
 Твой слабый луч, сражаясь с темнотой,  
 Несет мечты душе моей больной;  
 Она к тебе летает высоко;

И груди сей свободно и легко. . .

(1, 99)

Вторая строфа — четверостишие, состоящее из двух пар таких же пятистопных ямбических стихов смежной мужской рифмовки, что и первая строфа. Стихотворение написано в жанрово-стилевой манере ранней медитативной лирики Лермонтова. Центральный образ далекой ночной звезды и вызванные им поэтические ассоциации — мотив призрачности былой любви и др. — навеян стихотворением Байрона «Солнце тех, кто не спит» (1815) из цикла «Еврейские мелодии». Избранный Лермонтовым относительно простой ритмико-мелодический рисунок и строфическая конфигурация, ориентированные на замедленную интонацию, в общем соответствуют медлительному ладу стихотворения, не акцентируя специально его элегического настроения, но и не препятствуя его выявлению.

Вскоре Лермонтов написал вторую вариацию на тему «далекой звезды» — «Еврейская мелодия» («Я видал иногда, как ночная звезда») (в тетради Лермонтова черновой текст этого стихотворения, без деления на строфы и озаглавленный «Звезда», следует непосредственно за текстом первой вариации на ту же тему). Работа над стихотворением (или, если угодно, переработка) шла по уже знакомому нам пути: минимально изменив эмоционально-образную сторону, поэт направил основные усилия на поиск ритмико-мелодических и фонических средств, с наибольшей полнотой выявляющих поэтичность образов и эмоционально-художественный смысл медитации в целом. Стихотворение буквально преобразилось:

Я видал иногда, как ночная звезда  
В зеркальном заливе блестит;  
Как трепещет в струях, и серебряный прах  
От нее рассыпаясь бежит.

(1, 100)

---

34

В стихотворении три четверостишия тождественной конфигурации, причем и сама конфигурация, и ее реализация — одно из заметных поэтических открытий Лермонтова. Впервые в русском стихосложении он использовал удивительное по напевности сочетание четырехстопного анапеста (для первого и третьего стиха каждой строфы) с трехстопным амфибрахийем для второго стиха и трехстопным анапестом для заключительного четвертого стиха. Нечетные стихи, написанные четырехстопным анапестом, разделены цезурой и внутренней рифмой на полустишия; между собой они не рифмуются. Четные же, рифмующиеся между собой стихи, — *трехстопные*, но разноударные (амфибрахий во втором и анапест в четвертом стихе каждой строфы). Все шесть рифм в строфе — мужские. Напевный ритмико-интонационный рисунок в сочетании с однотонной вокалической решеткой (с доминантой **а** — **я**, склоняющейся к **и** — **е**) придает стихотворению особую музыкальность. Вероятно, в такого рода мелодичности, музыкальности стихотворения Лермонтов видел специфическое отличие «мелодии» (таково авторское обозначение жанра этого произведения) от других жанров.

Примерно тогда же Лермонтов написал третью вариацию на ту же тему — «Звезда», которой отдал предпочтение при составлении в 1832 г. первого (несостоявшегося) сборника своей лирики: «Звезда» должна была открывать задуманный том. Здесь полностью сохранены центральный образ (луч далекой холодной звезды) и доминирующий мотив (столь же холоден и отдален взор женщины, которую любит (любил) лирический герой); но совершенно

изменены жанрово-стилевая и ритмико-интонационная структура. Стихотворение написано в манере романса: пейзажно-медитативный элемент, определявший художественную систему двух предшествующих вариаций, ослаблен; на первый план выдвинуты любовные излияния лирического героя. Ритмико-интонационный рисунок эволюционировал от мелодии, с ее задумчивой напевностью и щедростью внутренних созвучий, к динамичному ритму светского романса, что окончательно устранило из стихотворения объективирующее медитативное начало и придало ему более личный характер:

Вверху одна  
Горит звезда;  
Мой взор она  
Манит всегда. . .

(1, 262)

Как видим, Лермонтов использовал здесь довольно редкий двухстопный ямбический стих с перекрестной рифмовкой и со сплошными мужскими клаузулами. Динамичный эффект «короткого» ямба и мужских рифм усилен астрофичностью стихотворения; в результате на интонационном уровне возникает непрерывный и весьма энергичный поток стиховой речи, строфически неразложимой и членимой лишь синтаксически, причем энергия ритма

---

35

сопротивляется даже и синтаксическому членению. Подобного рода ритмико-мелодическая конфигурация встречается у Лермонтова еще лишь однажды — в стихотворении «Прощанье» («Прости! Прости!»), — тоже романсного типа и тоже написанного в 1830 — 1831 гг.

У Лермонтова есть несколько вариаций аллегорического мотива, связанного с образом скалы (утеса), расщепленного молнией надвое. Мотив «двух утесов» восходит к поэме С. Кольриджа «Кристабель» (1800; опубл. 1816), где он служит аллегорической параллелью к теме злословия, разъединившего двух друзей. Этот фрагмент настолько поразил Байрона, что он почти полностью (четырнадцать строк) привел его в качестве эпитафии к стихотворению «Fare thee well» (1816); обычно же эпитафии Байрона не превышают четырех строк. Стихотворение Байрона пользовалось популярностью в России; его начальные строки Пушкин взял эпитафией к главе восьмой «Евгения Онегина»; Козлов перевел все стихотворение вместе с эпитафией из «Кристабели». Лермонтов, познакомившись, очевидно, с переводом Козлова, создал свой вариант перевода эпитафии, включенный им в заключительную строфу стихотворения «Время сердцу быть в покое» (1832): «Так расселись под громами, Видел я, в единый миг Пощаженные веками Два утеса береговых. . .» (2, 14; ср. у Козлова: «Так два расторгнутых грозой Утеса мрачные стоят; Их бездна с ревом разлучает, И гром разит и потрясает. . .»<sup>14</sup>).

Вскоре Лермонтов написал вторую вариацию на эту тему — «Романс» («Стояла серая скала на берегу морском») (1832), более удаленную от оригинала по смыслу, но близкую ему своеобразием ритмико-интонационного рисунка — динамичного, крайне необычного и новаторского:

Стояла серая скала на берегу морском;  
Однажды на чело ее слетел небесный гром.  
И раздвоил ее удар, — и новою тропой  
Между разрозненных камней течет поток седой.  
Вновь двум утесам не сойтись, — но всё они хранят  
Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд.

(2, 28)

Это едва ли не единственное в русской поэзии первой половины XIX в. стихотворение, написанное семистопным ямбом. Обычно ритмическая энергия «разогнанного» многостопного стиха гасится краткими строфами: для семистопного размера естественно было бы ожидать минимальную строфическую форму — двустишие, в крайнем случае катрен. Однако Лермонтов и здесь максимально далек от традиционных нормативов: стихотворение астрофично. Нерасчленимый поток стиховой речи не только не обуздывает разогнанную до предела энергию семистопного ямба, но разгоняет ее сильнее и сильнее. Единственным препятствием на

---

36

пути этой безудержной скачки ямбов (собственно, единственной уступкой, которую Лермонтов делает традиции) оказываются парные мужские рифмы, несколько сдерживающие этот поток, и соответствие синтаксических единиц ритмическим единицам — стиху, что способствует образованию постклаузульных пауз.

Сам факт обращения Лермонтова к столь редкому размеру и сочетание его с атипичной для подобного размера строфической формой свидетельствуют, что и в данном случае экспериментаторские устремления Лермонтова были устремлены в сферу мелодики и ритма.

Мотив «разобренных утесов» повторен в поэме «Мцыри» («Я видел груды темных скал, Когда поток их разделял < . . . > И жаждут встречи каждый миг; Но дни бегут, бегут года, Им не сойтися никогда» — 4,153) и в видоизменной лирико-аллегорической ситуации стихотворения «Утес».

В конце 1831 г. Лермонтов написал три коротких стихотворения мадригального типа, объединенных единой темой разрыва с любимой женщиной, память о которой будет вечно жить в душе поэта («Силуэт», «Как дух отчаянья и зла», «Я не люблю тебя; страстей»). Стихотворения составляют, вероятно, единый цикл.<sup>15</sup> Стихотворение «Как дух отчаянья и зла» — второе в цикле — построено на метафоризации основного тематического мотива: душа поэта — храм, в котором вечно хранится образ божества — любимой женщины. Метафора, судя по всему, понравилась Лермонтову, и он использовал ее в третьем стихотворении цикла «Я не люблю тебя; страстей», найдя для нее еще более отточенное словесное выражение с инвертированной эпиграмматической концовкой:

Так храм оставленный — всё храм,  
Кумир поверженный — всё бог!<sup>16</sup>

(1, 253)

Шесть лет спустя по мотивам этого цикла Лермонтов написал стихотворение «Расстались мы; но твой портрет». Первая строфа нового стихотворения вобрала в себя поэтическую образность и фразеологию «Силуэта», а вторая — почти дословно воспроизводит заключительную строфу третьего стихотворения цикла:

Расстались мы; но твой портрет  
Я на груди моей храню:

---

37

Как бледный призрак лучших лет,  
Он душу радует мою.

И новым преданным страстям,  
Я разлюбить его не мог:

Так храм оставленный — всё храм,  
Кумир поверженный — всё бог!

(2, 94)

Как и в предыдущих примерах, смысловая и эмоционально-образная стороны стихотворения значительных изменений не претерпели. Лермонтов использовал те же образы, что и в стихотворениях цикла, хотя композиционно он многое изменил, добившись большей контрастности и тем самым большей выразительности. Но в отличие от предыдущих примеров здесь не обнаруживаются — по крайней мере на первый взгляд — какие-либо новые моменты в сфере ритма, мелодики или строфики: все четыре стихотворения написаны четырехстопным ямбом, со сплошными мужскими рифмами, все насчитывают одинаковое количество строк. Разница лишь в том, что в трех случаях стихотворения разбиты на катрены, а в одном — нет; в двух случаях стихи смежной рифмовки, в двух других — перекрестной.

Между тем Лермонтов, как и в других рассмотренных примерах, подверг интонационную сторону стиха существенной переработке, которая тем примечательнее, что внешне она действительно мало заметна. В первых двух стихотворениях цикла, разбитых на катрены, парные мужские рифмы формируют неуместную здесь элегическую монотонность. Если для первого из них это не имеет особого значения, поскольку там нет ударного поэтического образа, требующего интонационной акцентуации, то со вторым дело обстоит иначе: элегическая монотонность препятствует интонационному выделению удачно найденного центрального образа: стих «Моя душа твой вечный храм» в намечаемом интонацией вялом прочтении далеко не полностью реализует свою потенциальную экспрессию. В третьем стихотворении Лермонтов преодолел интонационную монотонность, применив перекрестную рифмовку сплошных мужских клаузул. Одновременно он ввел цезуру (в первом стихе), переносы, а также паузы в седьмом и восьмом стихах, несущих вновь найденный еще более удачный центральный образ («Так храм оставленный — всё храм, Кумир поверженный — всё бог!»). Все это интонационное разнообразие несомненно повысило выразительность стихотворения по сравнению с двумя предыдущими. Но переход от катренов к сплошному восьмистишию едва ли послужил тем же целям. Ориентация на нерасчлененное, «поточное» прочтение стиховой речи (а именно такова внутренняя логика восьмистишия, укрепленного восемью мужскими клаузулами) порождает интонационные тенденции, противоположные тем, которые искал — и, как мы видели, частично сформировал Лермонтов: нерасчлененная стиховая речь подавляет цезуру в первом стихе, гасит переносы.

В результате восприятие центрального образа оказывается мелодически неподготовленным: он попадает в интонационно-безударное положение, образующееся в конце затянутого речевого периода.

Наконец, в четвертом варианте, создававшемся уже в период зрелого творчества, все стало на свои места. О находках Лермонтова в сфере поэтической образности выше говорилось. В сфере стиха главной находкой стали катрены перекрестной рифмовки, оказавшиеся в данном случае наиболее подходящей строфической структурой для максимально полного выявления экспрессивности отдельных элементов стихотворения. Теперь в первом стихе возникает отчетливая цезура, которая в сочетании с синтаксическим переносом придает ускорение клаузуле того же стиха: таким образом с первого же стиха четырехстопный ямб формирует нетривиальный ритмико-интонационный узор, поддержанный далее синтаксическими переносами третьего стиха в первом катрене и первого стиха во втором катрене. Пауза между катренами подготавливает к интонационным паузам во втором катрене, непосредственно

перед третьим и четвертым стихами, несущими центральный образ, а также внутри третьего и четвертого стихов. Все три паузы обеспечиваются и синтаксической структурой катрена, что весьма существенно, так как эти паузы играют важную роль в выявлении поэтического смысла центрального образа.

Из приведенных примеров видно, что в поэзии Лермонтова имеются группы стихотворений, представляющих собой вариации на одну и ту же тему с использованием одного и того же — обычно центрального — поэтического образа. Сами по себе эти поэтические образы — оторванный от ветки листок, одинокая гробница, рассеченный молнией утес — и их поэтические импликации распространены (или по крайней мере встречаются) в мировой поэзии и в этом смысле традиционны, хотя Лермонтов во всех случаях вносит в них какие-то новые черты. Однако в большей степени, чем новым чертам образа, Лермонтов уделяет внимание ритмико-интонационной, музыкальной и строфической организации стихотворения, что в значительной мере влияет на поэтическую интерпретацию и экспрессию образов.

Сопоставление созданных Лермонтовым стихотворных вариаций позволяет увидеть типологические закономерности при переходе от одного варианта к другому. Наиболее ранний вариант представлен, как правило, и наиболее тривиальной строфической конфигурацией, и относительно вялым ритмико-интонационным звучанием стиха. Направляя далее усилия на обновление именно этой сферы, Лермонтов приходит в конце концов к той специфической ритмико-интонационной и строфической конфигурации, которая с наибольшей полнотой выявляет потенциальную экспрессию и смысл поэтических образов и придает стихотворению совершенное и вместе с тем неповторимое звучание. Здесь прослеживаются несколько случаев: а) в результате длительного поиска поэт находит безусловно наилучший (с точки зрения раскрытия поэтического

содержания образа) ритмико-интонационный и строфический вариант («Листок», «В Альбом» («Как одинокая гробница»), «Расстались мы; но твой портрет»); б) таким вариантом оказывается не завершающий, а промежуточный («Я видал иногда, как ночная звезда»); в) соответствие новаторского и в высшей степени интересного с точки зрения стихотворного эксперимента варианта другим элементам поэтического целого не вполне убедительно («Стояла серая скала на берегу морском»).

Те же закономерности прослеживаются и по другим группам стихотворных вариаций, объединенных единством темы, сюжета, близостью или совпадением образов (не обязательно заимствованных из мировой поэзии, но созданных творческим воображением самого Лермонтова). Укажем несколько групп таких стихотворных вариаций, без детального их рассмотрения: «Гроза» — «Гроза шумит в морях с конца в конец»; «Метель шумит и снег валит» — «Кто видел Кремль в час утра золотой» — «Кто в утро зимнее, когда валит»; «Мое грядущее в тумане» — «Гляжу на будущность с боязнью» — «Дума»; «Поле Бородина» — «Бородино».

В этих последних примерах ритмико-мелодическая и строфическая организация стиха претерпевают (от раннего стихотворения к позднему) столь же глубокие изменения, что и в примерах, приведенных выше (с. 28 — 38). При этом каждая группа вариаций имеет, разумеется, свои особенности. Так, во второй группе оптимальный ритмико-интонационный рисунок определился в стихотворении «Кто видел Кремль в час утра золотой», образная система которого самостоятельна и не восходит к стихотворению «Метель шумит и снег валит». Лермонтов использовал этот ритмико-интонационный рисунок (без изменений) в стихотворении «Кто в утро зимнее, когда валит», объединив в нем мотивы и образы первых двух.

В группе стихотворений, включающей «Думу», более интенсивной переработке, чем во всех других случаях, подверглись смысловая сторона и образная система. Однако и изменения в сфере ритма, мелодики и строфики здесь тоже чрезвычайно глубоки; усилия Лермонтова в этой области привели, по существу, к созданию новой жанрово-стилевой разновидности, которую поэт и обозначил термином «Дума». К новому жанрово-стилевому образованию (один из исследователей назвал его «народной одой»)<sup>17</sup> привели также поиски нужной интонации и строфической формы при переработке стихотворения «Поле Бородина» в «Бородино».

Здесь мы подошли к чрезвычайно важному обстоятельству, на котором до сих пор не фиксировали внимания: работа Лермонтова над ритмико-интонационным и строфическим рисунком носила столь глубокий характер, что приобрела жанрообразующее

---

40

значение; в поисках нужного ритма, нужной интонации, соответствующей замыслу строфической формы, поэт «пробует» различные жанрово-стилевые модели, порой модифицирует их, а иногда (как в примерах с «Думой» и «Бородином») формирует совершенно новые жанрово-стилевые образования.

4

Прежде чем перейти к проблеме жанрообразования в связи с активной разработкой Лермонтовым ритмико-интонационной и строфической стороны стиха, полезно соотнести сделанные выше выводы со следующими статистическими данными, полученными в результате сплошного обследования поэтических произведений Лермонтова в сопоставлении с современной ему поэзией по пяти основным характеристикам: ритм (метрика), строфика, мелодика, рифма, фоника.

В области ритма. 1. Лермонтов превосходил современников по многообразию стихотворных размеров: он использовал 41 вид стихотворных размеров классического стиха, тогда как Пушкин — 33, Жуковский — 31, Полежаев — 28, Языков — 20, Баратынский — 19 (доля неклассического стиха — в границах традиции того времени). 2. Особенно ощутимо превосходство Лермонтова в разнообразном использовании трехсложных размеров, оказавшихся наиболее перспективными для развития русского стиха: у Лермонтова 15 видов трехсложников, у Пушкина — 10, у Жуковского — 10, у Полежаева — 9, у Языкова — 6, у Баратынского — 4 (ср. у поэтов 1860-х гг.: Фет — 27, Некрасов — 20).<sup>18</sup> 3. Лермонтов быстро освоил все наиболее перспективные ритмические варианты внутри классических размеров: а) бесцезурный ритм в пятистопном ямбе (впервые у Жуковского и Пушкина); б) контраст частоударных и редкоударных стоп в четырехстопном ямбе и хорее; в) сверхсхемные ударения и словоразделы, близкие к ритмам естественного языка, — в трехсложных размерах. 4. Лермонтов ввел новый элемент в ритм, имитирующий народный стих: он комбинировал тактовик (использованный в тех же целях Пушкиным) с дактилическими окончаниями и с дольниковыми и анапестическими ритмами внутри стиха; такой тип имитации народного стиха оказался наиболее перспективным.<sup>19</sup> 5. Ритмические эксперименты Лермонтова начались с его первых произведений и продолжались на протяжении всего творческого пути; и в этом отношении он отличается от современников, в частности от Пушкина, который обратился к ритмическим новшествам лишь в зрелом творчестве.<sup>20</sup>

---

41

В области строфики. 1. Для 297 произведений, имеющих строфическую структуру, Лермонтов использовал 158 различных моделей строфы (Жуковский — 113, Пушкин — 91, Языков — 59, Полежаев — 40, Баратынский — 32). Иными словами: разнообразие

строфических форм у Лермонтова чрезвычайно велико. Если учесть, что четыре модели, которым он отдавал предпочтение (катрены четырехстопного ямба с различными вариантами рифмовки), использованы им в общей сложности 86 раз, то легко убедиться, что остальные 154 модели (на 211 произведений) в большинстве своем либо единичны, либо повторены один-два раза. 2. Многие строфы Лермонтов ввел в русскую поэзию впервые. 54 из его строфических моделей не были повторены никем; таких личных, окказиональных моделей у Жуковского — 37, у Пушкина — 20, у Баратынского — 7;<sup>21</sup> некоторые из окказиональных моделей Лермонтова были подробно рассмотрены выше (с. 28 — 29, 33 — 34, 35 — 36).

В области мелодики. Ритмические и строфические модели реализуются у Лермонтова в большем, чем у его современников, многообразии интонационно-мелодических типов стиха.<sup>22</sup> (Методика статистических подсчетов в этой сфере пока не разработана).

В области рифмы. 1. В систему русской рифмы 1820 — 1830-х гг., в которой господствовали мужские и женские рифмы, чередующиеся друг с другом и стремящиеся к фонетической и графической точности, и которую Лермонтов в общем принял, он ввел дактилические рифмы. 2. Он применял сплошную мужскую и сплошную женскую рифмовку стихотворения (до Лермонтова сплошная мужская рифмовка встречается лишь изредка — обычно в трехсложных размерах; женская — никогда). 3. Шире своих предшественников Лермонтов пользовался неточными открытыми мужскими рифмами (мою — люблю) и неточными рифмами с графическим несовпадением редуцированных заударных гласных (великана — рано);<sup>23</sup> как известно, разработка различных типов неточной рифмовки стала в дальнейшем одним из важнейших резервов обновления русского стиха.

В области фоники.<sup>24</sup> 1. Лермонтов в большей мере, чем его современники, уделял внимание вокалической решетке стиха с целью создания общего звукового фона произведения. 2. Аллитерирующий стих использовался Лермонтовым в том же незначительном объеме и в той же ограниченной функции, что и у его современников: а) для создания звукового курсива, выделяющего

особенно значимый образ («У Черного моря чинара. . .»); б) для нанизывания аллитераций к ключевому слову — подразумеваемому, но в тексте не представленному.<sup>25</sup>

Из приведенного материала видно, что творческая активность Лермонтова в области стиха была исключительно высокой. Особенно интенсивно она проявилась в сфере ритма, мелодики и строфики, где Лермонтов буквально творит новые формы; в меньшей степени затронула она сферу рифмы и фоники, где поэт не столько творит новые, сколько творчески использует уже существующие модели. Для нашей темы особенно важно подчеркнуть не только сам факт высокой активности Лермонтова в области стиха (по сравнению с некоторыми другими сторонами его творчества), но также и то обстоятельство, что Лермонтов в этой области существенно опережал поэтическую практику его времени. Данные, о которых шла речь, представляются в этом смысле достаточно убедительными.

Все это выглядит резким контрастом при сопоставлении со сферой поэтической образности и сюжетологии, где, как это было показано в рассмотренных выше примерах, явно господствуют традиционные и притом неоднократно повторяемые самим поэтом образы, ситуации и даже фразеология. Как ни парадоксален этот контраст, но именно в нем содержится разъяснение причин, по которым поэзия Лермонтова насыщена реминисценциями и автореминисценциями, ибо между новаторством в одной сфере лермонтовской поэтики и приверженностью традиционным формам в другой существует определенная внутренняя связь.

В чем конкретно эта связь состоит, удобнее выяснить после того, как будет рассмотрена

проблема жанрообразования.

5

Рассматривая выше варианты поэтической обработки Лермонтовым образа далекой звезды (см. с. 33 — 35), мы видели, как в поисках нужного ритма, интонации, соответствующей замыслу строфической формы поэт создает три совершенно различных по жанру стихотворения: «Звезда» («Светись, светись, далекая звезда») — в жанрово-стилевой манере медитативной лирики, приближающей стихотворение к элегии; «Еврейская мелодия» («Я видал иногда, как ночная звезда») — жанр мелодии обозначен самим автором — и, наконец, «Звезда» («Вверху одна») — в жанре романса. Глубокая внутренняя связь между работой над метром, интонацией, строфикой и формированием жанровой определенности произведения обнаруживается в этом примере достаточно ясно: Лермонтов не воспроизводит готовую модель с заложенной

---

43

в ней программой строфических и ритмико-интонационных решений, а как бы творит жанр — создает собственную глубоко индивидуальную модель стихотворения.

То же при разработке мотива «будущности» в стихотворениях «Мое грядущее в тумане» и «Гляжу на будущность с боязнь» (см. с. 39 — 40), где творческий поиск в сфере ритма, мелодики и строфики (при переработке первого варианта) привел, как уже отмечалось, к созданию новой жанрово-стилевой разновидности, которую поэт обозначил термином «Дума».

Последнее чрезвычайно характерно для Лермонтова. Поскольку жанр произведения определяется у него в процессе работы (над ритмом, интонацией, строфикой и т. д.) как ее результат, Лермонтов нередко завершает свой творческий поиск тем, что дает стихотворению жанровое обозначение: мелодия, дума, романс, мадригал, элегия. Таких вынесенных в заглавие жанровых обозначений в лирике Лермонтова чрезвычайно много: заглавие «романс» встречается семь раз, «стансы» — тоже семь, «баллада» — шесть, «песня» — пять раз, а с определением («грузинская», «русская») — еще пять.

У современников поэта таких обозначений много меньше: у Пушкина заглавие «элегия» встречается пять раз, «стансы» — три, «романс» — один, «песня» (с определением «Вакхическая») — один, других жанровых обозначений нет;<sup>26</sup> у Баратынского: «элегия» — пять раз, «стансы» — три, «песня» — один (и один раз «застольная песня»). У Батюшкова ощущение жанра как модели, на основе которой создается произведение, еще настолько сильно, что всю свою лирику он традиционно располагает по разделам: «элегии», «послания». Ясно, что при таком понимании жанра мысли о вынесении жанрового обозначения в заглавие не возникает.

В этом смысле поэтика жанра у Батюшкова и у Лермонтова представляет прямо противоположные точки поэтического сознания. Для Батюшкова жанр — наиболее устойчивый элемент, утвердившийся до его индивидуального поэтического творчества и независимо от него; в процессе творчества жанр может только *воспроизводиться*. Для Лермонтова нормативности жанра совершенно не существует. Он стремится не *воспроизводить*, *асоздавать* собственные содержательно-смысловые, стилевые, ритмико-интонационные и строфические комбинации, которые никакими ранее известными жанровыми нормами не предусматривались. Разумеется, полностью игнорировать жанровую систему, вобравшую в себя поэтический опыт многих поколений, он не мог. В большинстве случаев произведения Лермонтова так или иначе приближаются к традиционным жанровым моделям — к элегии, романсу, мадригалу, посланию, но отклонения от традиционной

---

44

жанровой модели у него всегда велики; четкими жанровыми признаками его произведения

чаще всего не обладают.

Любопытно, что уже в самых ранних своих произведениях «в древнем роде», ученический характер которых очевиден,<sup>27</sup> четырнадцатилетний поэт резко отказывается от традиционных для элегического жанра интонаций александрийского стиха, придавая ему совершенно новое звучание.<sup>28</sup> Иными словами, отход от предписываемых жанром нормативов даже *хронологически* начинается у Лермонтова с ритмико-интонационной сферы.

В зрелом творчестве Лермонтова произведений, существенно отступающих от жанровых традиций, много больше, причем, как мы стремились показать, то или иное специфическое жанровое образование возникает у Лермонтова чаще всего как следствие интенсивной творческой работы над строфикой, мелодикой, интонацией, ритмом. В ряде случаев формируются совершенно новые для русской поэзии жанровые образования. Таковы мелодия — своеобразный жанр, близкий к тому, что разрабатывали на английской почве Байрон и Т. Мур, специфическим признаком которого (в отличие от жанра «песни») Лермонтов, по-видимому, считал особую напевность, выраженный музыкально-мелодический рисунок (ср. с. 34); далее, дума — своеобразный сплав исторической и медитативной элегии, для которой поэт нашел совершенно особую интонацию. Неоспоримым творческим открытием Лермонтова был жанр — назовем его вслед за Л. В. Пумпянским «народной одой», — сформировавшийся в результате напряженной работы над интонацией, ритмом и строфикой в процессе переработки стихотворения «Поле Бородина» в «Бородино» (см. с. 39).

В поэтическом сознании Лермонтова понятие жанра и понятие отдельного произведения стоят настолько близко, что порой они буквально совпадают. Так по крайней мере выглядят названия некоторых стихотворений, звучащие как жанровые определения: «Монолог», «Экспромт», «Посвящение» (3 раза), «Отрывок» (3 раза), «Портрет» («Портреты»), «В альбом» (2 раза), а некоторые более далекие от традиционных жанровых наименований заглавия тем не менее воспринимаются как авторское обозначение жанра данного стихотворения: «Исповедь», «Завещание» (2 раза), «Молитва» (4 раза), «Силуэт», «Sentenz».<sup>29</sup>

Описанный выше характер работы — та конкретная реальность лермонтовского творчества, которую принято характеризовать словами «разрушение» и «диффузия» существовавших жанровых форм и поиск новых,<sup>30</sup> — ставил поэта в довольно трудные условия. Ведь жанр это прежде всего модель, канва, по которой творится произведение, признанный способ передачи творческого опыта, накопленного поколениями. Разрушая сложившуюся жанрово-стилевую систему, отказываясь от воспроизведения по канве и творя произведение вне существующих моделей, как бы на пустом месте, поэт лишал себя опорных элементов, безусловно необходимых для любого творческого процесса, и тем крайне усложнял свою работу.

Естественно предположить, что Лермонтов, сознательно ли, стихийно ли, искал выход из этой неблагоприятной для его творчества ситуации и так или иначе стремился компенсировать потерю «опор» в одной — в данном случае традиционно устойчивой — сфере формированием «опорных элементов» в какой-то другой, вероятнее всего нетрадиционной, сфере. Так оно в действительности и было: отказ от следования традиционным жанровым образцам повлек за собою формирование опорных моделей в виде традиционных образов и сюжетов.

Обращаясь к традиционным образам и сюжетам как к стабильному элементу творческого процесса, Лермонтов открывал простор для свободного экспериментирования в сфере, которая представлялась ему наиболее важной, — в сфере *ихноэтической обработки*. Традиционные образы и сюжеты, переходящие из произведения в произведение, использовались поэтом для

оттачивания разрабатываемых им новых ритмико-интонационных средств, строфических конфигураций, жанровых структур, т. е. в конечном счете для максимального выявления содержательных и эмоциональных потенций образов и сюжетов.

В этом собственно и заключен смысл многочисленных реминисценций и автореминисценций в произведениях Лермонтова. В условиях жанровой ритмико-интонационной и строфической подвижности, характеризующих поэтику Лермонтова на раннем этапе ее формирования, они возникли как необходимый элемент, обеспечивавший стабильное развитие творческого процесса. В хронологическом плане это был неизбежный этап в становлении новаторской поэтики Лермонтова.

Рассматриваемые в отрыве от лермонтовской поэтики реминисценции и автореминисценции представляются необъяснимой для крупного поэта подражательностью, слабостью, которая заставляет симпатизирующих Лермонтову современников и позднейших

---

46

исследователей искать для него оправдания. Рассматриваемые в системе лермонтовской поэтики реминисценции и автореминисценции получают объяснение как ее необходимый компонент, помогают уяснить ее новаторский характер, понять специфический характер устремлений Лермонтова к нетривиальным решениям сложнейших художественных задач, стоявших не только перед ним, но и перед всей русской поэзией 1830-х гг.

6

Исследования, посвященные лермонтовскому стиху, и труды по вопросам его поэтики чаще всего не совпадают по выводам. Стихovedы подчеркивают новаторство Лермонтова, особенно в сфере метрики, строфики, мелодики.<sup>31</sup> Те, кто изучают его поэтику, обращают внимание на традиционность поэтического языка, образов, стиля. Соображения о новаторстве звучат здесь реже, и то скорее как дань уважения великому поэту, нежели как концептуально обоснованный вывод.<sup>32</sup> Исследования же, в которых ритмико-мелодическая организация стиха, строфика, фоника и т. д. рассматривались бы в соотношении и взаимосвязи с функционированием поэтического языка, образной системы, жанра и стиля, появляются пока крайне редко.

Между тем высокая степень изученности различных сторон творчества Лермонтова, о чем весомо напоминает вышедшая недавно «Лермонтовская энциклопедия», предполагает переход от имманентного рассмотрения однородных элементов лермонтовского творчества к изучению закономерностей их функционального взаимодействия в конкретных произведениях и в системе лермонтовской поэтики в целом. Такой подход, принятый, в частности, и в данной статье, позволяет, на наш взгляд, высветлить как раз те стороны лермонтовской поэтики, которые пока менее всего поддавались изучению, в том числе проблему ее новаторского характера. Последняя, несмотря на кажущуюся ясность, в действительности мало прояснена, ибо, хотя общепризнано, что Лермонтов — поэт гениальный и его роль в истории русской поэзии велика, убедительного ответа на вопрос: в чем собственно эта роль состоит и в какой мере в этой связи правомерно говорить

---

47

о его новаторстве — лермонтоведение выработать пока не сумело. Объясняется это рядом причин — и прежде всего своеобразием периода, на который приходится творчество Лермонтова.

Лермонтов вошел в русскую поэзию в годы ее расцвета, когда основные поэтические формы уже сложились и устоялись. Такие периоды неблагоприятны для новаторства: время поиска и формирования набирающей силу поэтической системы осталось позади, а время

первых прорывов системы, идущей на смену, еще не наступило. Лермонтов не мог стать новатором-первооткрывателем, подобно Ломоносову или Державину, творившим почти что на пустом месте и тем пролагавшим путь грядущим поколениям. Он не мог стать новатором-законодателем, подобно Пушкину или Жуковскому, в чьем творчестве развитие поэтических форм достигло столь высокой ступени завершенности, что они приобрели значение нормы и образца на десятилетия вперед. Он не мог стать и новатором-реформатором, подобным Блоку или Маяковскому, выступившим в годы, когда предшествующая поэтическая система клонилась к закату и постепенно стиравшиеся от многолетнего употребления традиционные формы русского стиха уже исчерпали свои наиболее плодотворные возможности.

В эпоху устоявшихся поэтических структур сфера индивидуальной творческой свободы резко сужается. Поэт выбирает жанрово-стилевую модель, и далее на основе допустимых этой моделью строфики, метра, интонаций, фразеологии он волен формировать окказиональную образную систему, отражающую его личный эмоциональный, интеллектуальный, нравственный опыт, его наблюдения, размышления, пристрастия и антипатии. Но поэт не может без серьезных для себя потерь нарушить диктуемые жанром законы творчества, т. е. видоизменять характер сложившихся поэтических структур.

Лермонтов широко использовал в своем творчестве ту степень свободы, которую предоставляла поэтическая система 1820 — 1830-х гг. Но он не ограничился этим. Создавая свои произведения, Лермонтов формировал их на всех уровнях — от эмоционально-смыслового содержания и образности, где допускалась значительная свобода индивидуального творчества, до сферы собственно стиха, где ограничения, накладываемые на поэта жанрово-стилевой моделью, были особенно жестки. Именно в этой последней сфере, как мы старались показать выше, поэт сумел найти и развить скрытые возможности устоявшихся поэтических структур, заключенные в таких ее опорных элементах, как метрика, строфика, мелодика.

Для Лермонтова как поэта это означало значительное расширение творческого простора, возможность совершенно по-новому, глубоко самобытно сочетать семантику поэтического языка, образность, контрастность с музыкальностью и интонациями, придававшими его произведениям ту необычайную поэтическую прелесть, которую отмечали в них и современники, и последующие поколения.

Для поэтической системы 1830-х гг. экспериментаторство Лермонтова в сфере строфики, мелодики и ритма означало актуализацию ее скрытых возможностей, известную трансформацию устоявшихся поэтических структур, которые приобретали отныне значительно большую гибкость; иными словами: поэтическая система в целом получила более полное развитие. В этом смысле, вместе с Пушкиным и Жуковским, Лермонтов стал творцом классического русского стиха XIX в. Но дело не только в этом. Обратившись к наиболее устойчивым и вместе с тем наиболее тонким элементам поэтической структуры, Лермонтов указал направление поиска будущим реформаторам — Блоку, Маяковскому, Пастернаку и другим поэтам XX в., которые пошли по пути актуализации фонологических средств экспрессии, строфических, музыкальных, ритмических и интонационных возможностей русского стиха. Именно в этом, как мы стремились показать, и состояло поэтическое новаторство Лермонтова.

Существенную функцию в новаторской поэтике Лермонтова выполняют реминисценции и автореминисценции — традиционные образы и сюжеты, переходящие порой из произведения в произведение. Они стали тем необходимым устойчивым элементом лермонтовской поэтики, который обеспечивал нормальные условия творческой деятельности поэта-новатора и без которого немислимо никакое поэтическое творчество.

---

## Сноски

---

### Сноски к стр. [23](#)

<sup>1</sup> Батюшков К. Н. *Опыты в стихах и прозе* / Изд. подгот. И. М. Семенко. М., 1977, с. 291.

### Сноски к стр. [25](#)

<sup>2</sup> *Поэты начала XIX века*. 3-е изд. Л., 1961, с. 553.

<sup>3</sup> См. работу: Халанской М. О влиянии Василия Львовича Пушкина на поэтическое творчество А. С. Пушкина. Харьков, 1900.

### Сноски к стр. [26](#)

<sup>4</sup> Сушкова Е. (Хвостова Е. А.) *Записки*. 1812 — 1841. Л., 1928, с. 175 — 176. Курсив мой, — Л. А.

### Сноски к стр. [27](#)

<sup>5</sup> Шевырев С. П. *Стихотворения М. Лермонтова*. — Москвитянин, 1841, ч. 2, № 4, с. 525 — 540.

<sup>6</sup> Рус. арх., 1885, кн. 2, с. 307 (письмо П. А. Вяземского к С. П. Шевыреву от 22 сентября 1841 г.). Заметим, что письмо Вяземского написано вскоре после известия о гибели Лермонтова; статья в «Москвитянине» появилась до этого события.

<sup>7</sup> Кюхельбекер В. К. *Путешествие; Дневник; Статьи*. Л., 1979, с. 417.

<sup>8</sup> Эйхенбаум Б. М. *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. Л., 1924, с. 44 (см. также с. 20). Ср.: Фишер В. *Поэтика Лермонтова*. — В кн.: Венок М. Ю. *Лермонтову*. Спб., 1914, с. 198 — 199; Спасович В. *Байронизм у Пушкина и Лермонтова*. Вильна, 1911, с. 50 и след. После выхода в 1924 г. упомянутой книги Б. М. Эйхенбаума лермонтоведы к этому вопросу более не обращались; не касается его в своих последующих работах и сам исследователь (ср.: Эйхенбаум Б. М. *Статьи о Лермонтове*. М.; Л., 1961).

### Сноски к стр. [28](#)

<sup>9</sup> Ср., например, элегию «Листок» («La feuille», 1815) Антуана Арно, «Оду к западному ветру» («Ode to the West Wind», 1819) П. Б. Шелли. Элегия Арно переведена на русский язык В. А. Жуковским, Д. В. Давыдовым, В. Л. Пушкиным (в жанре басни). Тот же образ встречается у ряда русских поэтов той поры: «На срубленной ветке так вянет листок...» (И. И. Козлов — перевод «Ирландской мелодии» Т. Мура), «Оторванный от веточки грозой, Летит, кружится лист древесный...» (Атеней, 1830, ч. 2, с. 8; автор — М. С.) — и др.

<sup>10</sup> Жуковский В. А. *Стихотворения*. М., 1959, т. 1, с. 299.

### Сноски к стр. [30](#)

<sup>11</sup> Этот унаследованный от Пушкина прием сам по себе обладает определенным интонационным потенциалом, что хорошо прослеживается на приведенном выше примере стихотворений В. Л. и А. С. Пушкиных. У В. Л. Пушкина то, что «стихотвор» был пятнадцатилетний мальчик, выясняется в десятом стихе; что именно он сделал — во втором; кому принес свои творения — в шестом. У А. С. Пушкина — все это ясно из первой строки: «Мальчишка Фебу гимн поднес...». Этот фактор (а не только ритмико-мелодические особенности стиха, хотя, разумеется, и они тоже) формирует различие тона и интонаций: неторопливо-повествовательной, ориентированной на долгое внимание слушателей в первом случае и энергично-озорной, с оттенком шуточного тона, — во втором.

<sup>12</sup> Пейсахович М. А. *Строфика Лермонтова*. — В кн.: *Творчество М. Ю. Лермонтова*. М., 1964, с. 428.

### Сноски к стр. [32](#)

<sup>13</sup> Анализируя это стихотворение, М. А. Пейсахович пишет: «...поэт переходит к напряженному, трепетному лирическому излиянию, полному глубочайшей, безысходной грусти. Именно его и передает вторая строфа с тройным созвучием мужских и двойным — составных женских клаузул...» (Указ. соч., с. 452). Следовало бы уточнить, что такое настроение заключено в семантике слов и поэтических образов; интонационная же семантика как раз отсекает любое сентиментальное, размягченно-лирическое или патетическое прочтение, ориентируя на суровое, Даже немного фаталистическое отношение к содержанию высказывания, придавая ему ореол гордого достоинства.

### Сноски к стр. [35](#)

<sup>14</sup> Козлов И. И. *Полн. собр. стихотворений*. Л., 1960, с. 78.

---

*Сноски к стр. [36](#)*

---

<sup>15</sup> Между стихотворениями существует не только тематическая, но и генетическая связь: их черновые автографы находятся в одной тетради, на смежных листах. Судя по черновикам, Лермонтов специально работал над тем, чтобы придать стихотворениям однотипную композиционную, строфическую и ритмико-интонационную структуру («Силуэт», например, состоял из двенадцати строк, но сокращен до восьми).

<sup>16</sup> Близкий к этому образ встречается у Шатобриана и Ламартина (ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки, с. 44), но каких-либо сведений о знакомстве Лермонтова с соответствующими произведениями не имеется.

---

*Сноски к стр. [39](#)*

---

<sup>17</sup> *Пумпянский Л. В.* Стиховая речь Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 43 — 44, с. 412.

---

*Сноски к стр. [5](#)*

---

<sup>18</sup> См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 542 (данные К. Д. Вишневого).

<sup>19</sup> См. там же, с. 544 (данные М. Л. Гаспарова).

<sup>20</sup> *Лапина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». — *Вопр. языкознания*, 1966, № 2, с. 136.

---

*Сноски к стр. [41](#)*

---

<sup>21</sup> См.: Лермонтовская энциклопедия, с. 544 — 545 (данные К. Д. Вишневого).

<sup>22</sup> Там же, с. 545 — 546 (данные М. Л. Гаспарова).

<sup>23</sup> Там же, с. 544 (данные М. Л. Гаспарова).

<sup>24</sup> Фонологические средства экспрессии начинают интенсивно разрабатываться лишь в последние десятилетия XIX в. и особенно в XX в. (см.: *Аринштейн Л. М.* Фонологические средства экспрессии в современном русском стихе. — В кн.: *Сборник докладов лингвистического общества*. Калинин, 1969, т. 1, с. 3 — 16).

---

*Сноски к стр. [42](#)*

---

<sup>25</sup> В полной мере этот прием получил развитие лишь в современной поэзии: А. Вознесенский «Гойя», Б. Пастернак «Август» и др. (см.: *Аринштейн Л. М.* Фонологические средства экспрессии в современном русском стихе, с. 10 — 13).

---

*Сноски к стр. [43](#)*

---

<sup>26</sup> Такие заглавия, как «эпиграмма», «эпитафия», «совет», где указание на жанр было обычной поэтической нормой, здесь не учитываются.

---

*Сноски к стр. [44](#)*

---

<sup>27</sup> Об этой группе стихотворений см.: *Вацуро В. Э.* Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. — *Рус. лит.*, 1964, № 3, с. 46 — 56.

<sup>28</sup> См.: *Гальди Л.* Александрийский стих Лермонтова. — In: *Studia Slavica Hungarica*, 1968, vol. 14, p. 157 — 168.

<sup>29</sup> В стихотворениях Лермонтова много имплицитных жанровых обозначений в заглавиях типа: «К NN», «К\*\*\*» (т. е. «<Послание> к NN», «<Стансы> к\*\*\*») и т. п., а также в «дневниковых» заглавиях («1830. Мая. 16 число»). Они требуют специального анализа и в данной статье не рассматриваются.

---

*Сноски к стр. [45](#)*

---

<sup>30</sup> Ср.: «Литературная деятельность Лермонтова протекала в эпоху разрушения и диффузии жанровой системы 18 века, и его творческое наследие далеко не всегда поддается жанровой классификации, отражая в то же время поиски новых форм» (*Вацуро В. Э.* Жанры поэзии Лермонтова. — В кн.: Лермонтовская энциклопедия, с. 160).

---

*Сноски к стр. [7](#)*

---

<sup>31</sup> К такому выводу приходят все занимавшиеся ритмико-мелодической, строфической и фонической стороной лермонтовского стиха, от ранних критиков и первых исследователей (В. Г. Белинский, А. Белый, В. М. Фишер, Д. Г. Гинцбург, Н. В. Киселев, Л. П. Якубинский, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский, С. В.

Шувалов; Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо; Л. В. Пумпянский, И. Н. Розанов, Л. П. Гроссман, Б. В. Томашевский) до ученых, особенно плодотворно изучавших эти вопросы в последнее двадцатилетие (К. Д. Вишневский, М. Л. Гаспаров, М. А. Пейсахович, Б. П. Гончаров).

<sup>32</sup> См.: Лермонтовская энциклопедия, с. 160 — 162, 255 — 258, 441 — 444, 533 — 541 (статьи «Жанры поэзии Лермонтова», «Лирика Лермонтова», «Поэтический язык Лермонтова», «Стиль Лермонтова»).