

И. И. Андроников

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВА

Впервые: Советская музыка. 1964. № 10. С. 52—58.

Лермонтов любил слушать музыку, Эмилия Клингенберг, его пятигорская знакомая, дочь генеральши Верзилиной (в их доме произошло трагическое столкновение, приведшее к последней дуэли), вспоминала потом: «Бывало, сестра заиграет на пианино, а он подсядет к ней, опустит голову и неподвижно сидит час, другой...»

Что за звуки! неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.

Всемогущий! что за звуки! жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадной
Каплю вод живых!

И в душе опять они рождают
Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
Всё, чего уж нет.

Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне.

И опять безумно упиваюсь
Ядом прежних дней,
И опять я в мыслях полагаюсь
На слова людей.

Это стихотворение «Звуки». Оно писано в 1830 году в Москве и, как говорит современник, под впечатлением от игры гитариста С. Т. Высоцкого, которого Лермонтов ездил слушать вместе с приятелями-студентами и которому это стихотворение посвятил. «Звуки» нельзя отнести к лучшим стихотворениям Лермонтова: именно в нем как раз «маловато музыки» (по сравнению с другими стихотворениями). Но в данном случае нас должны интересовать не художественные его достоинства: оно интересно прежде всего как автобиографический документ, как «исповедь» или страничка из дневника, свидетельствующая о том, сколь сильно музыка потрясла Лермонтова, как он умел в нее вслушиваться. И, что особенно важно, стихотворение объясняет природу музыкальности Лермонтова, связь его музыкальных впечатлений с образным мышлением, с представлениями зрительными. Поэт слушает и воспринимает музыку: она отвечает его душевному настроению, рождает ассоциации, сближает реальную жизнь с воображаемой, «принимает образ». Много сказано в этом стихотворении о связи музыкального восприятия Лермонтова с его поэтическим воображением...

О его природной музыкальности, о занятиях музыкой вспоминали его современники. Но прежде надобно сказать о том времени, когда он музыкой систематически еще не занимался и восприятие музыкальных впечатлений было подсознательным и случайным.

С детства он слышал песни. И в Тарханах — имении бабки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, где прошли первые, тринадцать лет жизни, — среди пензенских степей, граничащих с поволжскими землями, и в Саратовской губернии, где находилось имение брата бабушки — Афанасия Алексеевича Столыпина. Бывал Лермонтов, вероятно, и в симбирском имении другого «деда» — Александра Столыпина. Во всяком случае, к детским и отроческим годам восходят в юношеской лирике Лермонтова такие стихотворения, как «Атаман», написанный на основе народных песен о Степане Разине, и обработка песни «про татарский полон» — «Что в поле за пыль пылит». В детстве, во время поездки на Кавказские воды и в имение Шелковое на Тереке, он познакомился с казачьими и горскими песнями. И если такие стихотворные жанры, как «Романс» «Песня», «Русская песня», «Русская мелодия», возникают в традициях романтической лирики, то, скажем, «Грузинская песня» (1829) с припискою пятнадцатилетнего поэта: «Что-то подобное слышано мною на Кавказе» — свидетельствует о его внимании к песне как таковой. Точно так же впоследствии «Казачья колыбельная песня» была написана, по преданию, в станице Червленной на Тереке под впечатлением колыбельной, которую пела казачка Дунька Догадиха над колыбелью сына своей сестры. И это пение, прибавим мы от себя, поразило поэта не только словесным, но и музыкальным своим выражением, определившим самый характер стиха, его интонацию. И весьма интересно, что «Казачья колыбельная песня» Лермонтова вернулась в народ и поется в терских станицах, причем текст ее не подвергся никаким почти изменениям — верный признак того, что Лермонтов остался верен стилю и самому духу казачьих песен. На песенных образах грбенского казачества построены его «Дары Терека».

С детских лет он знал песни — протяжные, плясовые, колыбельные, хороводные, величальные, любовные, ямщицкие, солдатские, разбойничьи. Знал исторические песни. Не только в России, но и на Кавказе — в казачьих станицах — пелись старинные песни про Ивана Грозного, про Ермака, про Степана Разина, про «каменну Москву», про царского шурина Мастркжа Темрюковича, которого побил перед лицом царя в кулачном бою хроменький Потанюшка (а в сибирском и калужском вариантах «братья Кулашниковы»). Весь этот опыт, все знания музыкально-поэтического фольклора сказались потом в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», которую современный фольклорист М. Штокмар уверенно ставит в один ряд с лучшими произведениями народной поэзии — настолько проник

Лермонтов в дух и характер песен и народных «старин». На песенной основе создана эта поэма, удивительная по своему национальному и поэтическому своеобразию. Воспроизведено в ней словесно-смысловое содержание песен, но разве можно сомневаться в том, что для Лермонтова важна была не только словесная, но и музыкальная ткань песен. И что «Песня про царя Ивана Васильевича...» могла быть написана поэтом, только очень глубоко постигающим музыку и тонко слышащим музыку, ибо поэма представляет собою не словесную стилизацию, а передает самый дух песенности, хотя сама читается, а не поется.

Переезд Лермонтова в Москву, поступление в пансион, посещение театров, систематические занятия музыкой не только расширили музыкальный кругозор юноши — он вступил в иной музыкальный мир. И уже не только слышал, но и слушал, постигал музыку иначе, чем прежде, ибо даже и элементарные занятия позволяют дилетанту относиться к музыке активно — не присутствовать, а хотя бы мысленно соучаствовать в процессе музицирования, обращать музыку «на себя», соотнося впечатления с собственным, пусть даже небольшим опытом, включая их в круг субъективных переживаний и представлений. Здесь следует упомянуть и о том, что в Благородном пансионе при Московском университете воспитанников обучали не только языкам и наукам, но и искусствам: стихосложению, декламации, рисованию, музыке, танцам. При многообразной одаренности Лермонтова такое разностороннее художественное воспитание должно было привести (и привело!) к удивительным результатам. Стихосложению — в свободные от занятий часы — воспитанников обучал руководивший «Обществом любителей отечественной словесности» при пансионе поэт и переводчик латинских классиков С. Е. Раич. Рисование преподавал опытный художник А. С. Солоницкий. Лермонтов рисовал с гипсов, то есть получал пусть даже элементарные, но систематические представления о началах изобразительного искусства. Что касается музыки, то мы знаем, что он играл на скрипке, фортепиано и флейте. Игре на скрипке в начальных классах обучал известный педагог и композитор Иосиф Геништа. В старшем — преподавание вел Лукиан Жолио, на фортепиано Лермонтов мог обучаться у Димлера или Нейдинга, старших учил Данила Шпревиц. Игре на флейте пансионеры обучались по собственному желанию, за дополнительную плату, или, как говорили тогда, «по билетам». Преподавателем числился флейтист Купершильд. К этому следует прибавить, что в пансионе у Виталия Перотти можно было обучаться итальянскому пению, о том, что Лермонтов брал у него уроки, у нас никаких сведений нет. Но к этому мы должны будем еще вернуться.

Как играл Лермонтов? И что он играл?

Нам известно, что в 1829 году при переходе из пятого класса в шестой он исполнил на экзамене аллегро из Скрипичного концерта Людвиг Маурера. И даже удостоился упоминания в «Дамском журнале» — в отчете об испытании сказано: «Михайло Лермонтов на скрипке аллегро из Маурерова концерта». Взяв один из скрипичных концертов Маурера, мы приблизительно можем представить себе степень технической оснащенности Лермонтова. Для профессионального скрипача это пьесы совсем нетрудные. Но ведь пятнадцатилетний поэт профессиональным скрипачом не был! О пианистической подготовке точных указаний мы не имеем. Но если знать, что Лермонтов играл, например, увертюру к «Фенелле» Обера («Немая из Портичи»), требующую известной сноровки, то поймем, что поэт, как принято говорить теперь, был довольно «подвинутым» дилетантом. Главное, для него эти занятия представляют выражение душевной потребности. Из воспоминаний родственника и друга его Акима Шан-Гирея, который жил с ним в Москве под одной крышей, известно, что «в домашней жизни своей Лермонтов часто занимался музыкой...». «Лермонтов имеет отличные способности музыкальные», — свидетельствовал другой друг поэта Святослав Афанасьевич Раевский. Перечеркнув, переправил: «Лермонтов имеет

особенную склонность к музыке, живописи и поэзии, почему свободные у обоих нас часы проходили в сих занятиях». Это я забегаю вперед: Раевский написал это в показаниях своих, когда вместе с Лермонтовым был арестован по делу о стихах на смерть Пушкина.

По словам камердинера Саникидзе, Лермонтов, живя в 1841 году в Пятигорске, «изредка забавлялся» игрою на флейте.

И все же занятия эти могли иметь обычный дилетантский характер, ничем не отличая Лермонтова-музыканта от множества его сверстников, умевших проаккомпанировать певице на любительском концерте или сыграть на домашнем вечере средней трудности модное сочинение, если бы... Нет! Дело не в технической оснащенности Лермонтова, а в необычайной глубине восприятия музыки. «Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче. Ни одного звука не мог я извлечь из скрипки, из фортепиано, чтобы они не возмутили моего слуха», — записал он в свою тетрадку, в 1830 году. «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства», — заносит он в ту же тетрадь. И от себя добавляет: «Я думаю, что в такой душе много музыки».

Это сказано на основании собственного опыта. Ранние страсти и потрясающие душу впечатления от музыки были знакомы ему с раннего детства. «Когда я был трех лет, — записывает шестнадцатилетний Лермонтов, — то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она произвела бы прежнее действие. Ее певала мне покойная мать».

Воспоминание об этой забытой мелодии и незабываемом впечатлении вдохновило Лермонтова на создание «Ангела», одного из самых замечательных в русской поэзии воплощений песни — без слов, самой музыки.

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел,
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О бже великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томила она
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Воспоминание о песне матери стало для Лермонтова на всю его жизнь мерилom прекрасного, мерилom любви:

Как сладкую песню родимой моей,
Люблю я Кавказ!

Но вернемся к его музыкальным занятиям.

Он пел. Родственница его и верный друг Александра Михайловна Верещагина спрашивала поэта в письме, посланном из Москвы в Петербург, о его рисовании, потом — о музыкальных занятиях:

«А ваша музыка? По-прежнему ли вы играете увертюру „Немой из Портичи“, поете ли дуэт Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли вы его, как раньше, во весь голос и до потери дыхания?»

Письмо писано по-французски. «До потери дыхания» в оригинале звучит как «perdre la respiration», выражение, заимствованное от вокальной терминологии (означающее «до предела утомления»). Вот почему думается, что Лермонтов мог брать уроки у Виталия Перотти в пансионе или хотя бы присутствовал на этих уроках, усвоив некоторые приемы, о которых напоминает ему Верещагина.

Сохранились и другие свидетельства о пении Лермонтова. Сослуживец по лейб-гусарскому полку А. Ф. Тиран вспоминал, что Лермонтов «очень хорошо пел романсы, то есть не пел, а говорил их почти речитативом...». «Сел за фортепиано и пел презабавные русские и французские куплеты», — вспоминал родственник Лермонтова М. Лонгинов, замечая при этом, что поэт был живописец и «немного музыкант».

Итак, у Лермонтова «удивительная» музыкальная память, он играет на рояле, поет, подражая итальянским певцам, напевает куплеты, исполняет речитативом романсы... Если к тому прибавить, что Лермонтов сочинял музыку — об этом вспоминал его однополчанин А. Л. Потапов, утверждавший, что в его воронежском имении Семидубравном хранились йоты «Казачьей колыбельной песни», которую поэт положил на музыку сам, — представление о том, какое место занимала музыка в жизни Лермонтова, будет довольно внушительным. К сожалению, нам мало известны его музыкальные привязанности и вкусы. Только осколки его впечатлений, рассеянные в некоторых сочинениях упоминания музыкальных имен или музыкальных произведений, два-три упоминания в письмах.

В пансионскую пору он видел оперу «Пан Твардовский» Верстовского. До этого, мальчиком, — оперу Кавоса «Князь-невидимка». В «Странном человеке» упоминается парижская арфистка М-Пе

Бертран. В романе «Вадим» приводится разговор Фильда и Гуммеля. Восторженный мадригал посвятил Лермонтов певице Прасковье Бартеневой;

Скажи мне: где переняла

Ты обольстительные звуки

И как соединить могла

Отзывы радости и муки?

Премудрой мыслию вникал

Я в песни ада, в песни рая,

Но что ж? — нигде я не слышал

Того, что слышал от тебя я!

Это стихотворение дошло до нас в одной из тетрадей 1831 года. Но Лермонтов вписал его и в альбом Бартеневой — следовательно, уже в московскую пору жизни был с ней знаком.

В «Княгине Литовской» описана та самая «Фенелла», увертюру к которой Лермонтов любил играть на рояле; кабинет Печорина украшают статуэтки Россини, Паганини и Николая Иванова — тенора, который не пожелал возвратиться в николаевскую Россию и имя которого Николай I запретил упоминать в русской печати. В «Тамбовской казначейше» упомянут Мегюль — марш из оперы «Двое слепых из Толедо». О «Семирамиде» Россини мы уже говорили. Но мы знаем, это только нечаянные сведения, никак не очерчивающие круга музыкальных представлений поэта. Мог ли он — постоянный посетитель представлений «Фенеллы», завсегда балетных кулис — не видеть и не слышать «Ивана Сусанина», когда мы читаем в его письме 1838 года: «Я каждый день хожу в театр» (это он пишет из Петербурга Марии Лопухиной по возвращении из ссылки). Весь литературный и музыкально-артистический Петербург перебивал на опере Глинки! А Лермонтов? Просто об этом нет упоминаний в тех 50 письмах поэта, которые сохранились из всей его переписки. И если мы знаем, что Лермонтов слышал музыку Бетховена, Шуберта, то оттого только, что он упомянул два эти имени в своих сочинениях.

Описывая в «Панораме Москвы» (1834) вид, который открывается из Кремля с колокольни Ивана Великого, он говорит, что звон московских колоколов подобен «чудной, фантастической увертюре Бетховена, в которой густой рев контрабаса, треск литавр, с пением скрипки и флейты, образуют одно великое целое; — и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!.. О, какое блаженство внимать этой неземной музыке, взобравшись на самый верхний ярус Ивана Великого... и думать, что весь этот оркестр гремит под вашими ногами, и воображать, что все это для вас одних, что вы царь этого невещественного мира...».

О какой именно увертюре Бетховена идет здесь речь, неизвестно. Важно другое: титаническая симфония города сопоставляется с музыкой Бетховена. Из этого можно сделать вывод, что бетховенская музыка олицетворяет в представлении Лермонтова величие, мощь, столкновение противоборствующих начал («духи неба и ада»), и — снова «бестелесные звуки принимают

видимую форму», то есть вызывают зрительные образы, конкретизируются. Важная оценка, которую Лермонтов дает бетховенской музыке: «чудная, фантастическая».

С именем Шуберта связан другой прозаический отрывок Лермонтова, который начинается словами: «У граф. В... был музыкальный вечер. Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приема... В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты... одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую». В этой комнате Минская встретила и заговорила с художником Пугиным, «Разговор их на время прекратился, и они оба, казалось, заслушались музыки. Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: Лесной царь».

Здесь замечательно и произведение, которое называет Лермонтов: стихи Гёте, к творчеству которого он обращается постоянно, И музыка Шуберта, Предполагается, — так считал покойный И. Р. Эйгес, — что «заезжая певица» — гастролировавшая в 1841 году в Петербурге немецкая певица Сабина Гейнефетер.

Дом графа В... у которого происходит прием, — это не составляет загадки — дом графа Михаила Юрьевича Виельгорского — композитора, мецената, влиятельного придворного, у которого собирался весь артистический и аристократический Петербург, В том же доме (этажом ниже) жил беллетрист Владимир Александрович Соллогуб, женившийся в 1841 году на дочери Виельгорского. Лермонтов бывал у обоих, И даже колебался, чье имя зашифровать в начале повести с описанием музыкального вечера: «Был музыкальный вечер у графа С...», «17 сентября 1839 года был музыкальный вечер у графа С...», «У граф. В... вечер». И, наконец, «У граф. В... был музыкальный вечер...».

Переводчик Гёте поэт А. Н. Струговщиков пишет в воспоминаниях, что часто бывал у Соллогуба и в ноябре

1840 года встретил у него Лермонтова (ошибка, это могло быть только в начале 40-го года!). На вопрос Лермонтова; не перевел ли он «Молитву путника» Гёте—Струговщиков отвечал:

— С первой половиной сладил, а во второй недостает мне ее певучести и неуловимого ритма.

— А я, — отвечал Лермонтов, — мог только вторую половину перевести.

И тут же, по просьбе Струговщикова, набросал на клочке бумаги свои «Горные вершины».

На другой день Струговщиков показал Глинке и свой перевод, и «Горные вершины» Лермонтова, Глинке понравилось целое, и он просил его списать вместе с вариантом Лермонтова, но Струговщиков эту просьбу почему-то не выполнил. Так и не написал Глинка романа на эти слова.

Музыковед А. А. Орлова предположила возможность личного знакомства Глинки и Лермонтова, и весьма основательно. Из слов Струговщикова можно понять, что он и прежде говорил с Лермонтовым на эту тему, что Лермонтова несколько не удивило предложение показать перевод Глинке, Возможно, что параллельный перевод одного и того же текста для Глинки и делался. Эти соображения поддерживают догадку Орловой.

В салоне Карамзиных, с которыми дружен Лермонтов, постоянно бывал Даргомыжский. Однако прямых сведений о его знакомстве с Лермонтовым у нас не имеется, Правда, не так давно обнаружено письмо матери той самой Александры Михайловны Верещагиной, которая интересовалась состоянием музыкальных занятий Лермонтова. Мать — Е. А. Верещагина — пишет

ей из Петербурга в ноябре 1838 года: «У великой княгини музыкальные вечера: Шеховская, что была в Париже у Рюминых, приехала и у великой княгини поет, и Доргомыцкой, племянник Станкерши, там часто играет». И Даргомыжский, и его тетка Анна Борисовна Козловская (по мужу Станкер) предполагаются в этом письме знакомыми Верещагиной, и, во всяком случае, с ними хорошо знакомы родные Лермонтова — живущие в Петербурге Столыпины. Лермонтов часто бывает у них и от Карамзиных, можно сказать, «не выходит»... При этом знакомство его с Даргомыжским кажется весьма вероятным.

С Прасковьей Бартеневой — об этом уже говорилось — Лермонтов встречался в Москве, в Петербурге они видятся в салоне Карамзиных. Недавно отыскался альбом Марии Бартеневой, сестры знаменитой певицы, с вписанными туда собственноручно Лермонтовым стихотворениями «Есть речи — значенье» и «Любовь мертвеца». А имя Прасковьи Бартеневой наряду с именем Лермонтова упоминается в письмах Карамзиных.

Круг петербургских музыкальных знакомств Лермонтова начинает намечаться как будто. К этому надо прибавить, что он дружен и даже на «ты» с Владимиром Федоровичем Одоевским, постоянно видится с ним, бывает в его салоне, и музыкальные впечатления, связанные с домом Одоевского, доступны ему каждый раз, когда он в столице. Заметим, что музыканты стали проявлять интерес к поэзии Лермонтова еще при его жизни.

В феврале 1840 года «Литературная газета» сообщила, что стихи Лермонтова «И скучно и грустно» положены на музыку «одним известным Петербургским артистом» и приняты «с живым участием в лучшем Петербургском обществе». К сожалению, имя этого композитора нам покуда еще неизвестно; Даргомыжский написал свой романс на эти слова спустя пять лет.

Тем не менее все эти факты представляли бы собою интерес совершенно второстепенный, если бы не имели прямого отношения к поэтическому творчеству Лермонтова, о том, как он отзывался на музыкальные впечатления, мы уже говорили. Но этой способностью — чувствовать музыку — он наделил многих своих героев. И молодого поэта Владимира Арбенина в романтической драме «Странный человек», и Юрия Волина в юношеской трагедии с немецким заглавием «Menschen und Leidenschaften». Одного волнует фортепианная музыка, другого — «песня русская со свирелью». У Лермонтова поет и Славянка в «Балладе», и пугачевский казак в «Вадиме», поет Селим в «Измаил-Бее», поет Ашик-Кериб, поет девушка в «Беглеце», и Ундина в «Тамани», и княжна Мери, и Нина в «Маскараде», и Русалка над мертвым витязем, и гусяры в «Песне про царя Ивана Васильевича...», и грузинка с кувшином, пробуждающая сладкую тоску в душе Мцыри. И Рыбка поет. Поет неизвестная нам «Она» — «Она поет, и звуки тают»... Волшебный голос слышит Тамара в «Демоне». Даже столетия поют у него.

В стихотворении «Сосед» (1837) заключенный в темницу слушает песни узника (слушает не слова, а напевы) и, мысленно обращаясь к нему, говорит:

Когда зари румяный полусвет

В окно тюрьмы прощальный свой привет

Мне умирая посылает;

И опершись на звучное ружье,

Наш часовой, про старое житье

Мечтая, стоя засыпает;
Тогда, чело склонив к сырой стене,
Я слушаю — и в мрачной тишине
Твои напевы раздаются.
О чем они? не знаю — но тоской
Исполнены — и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются.
И лучших лет надежды и любовь,
В груди моей все оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит — и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

Звуки как слезы — слезы как звуки. «Звучное» ружье — музыкальность этих сопоставлений не только в предмете сопоставления — звуках, но и в музыкальности воплощения; все это образует то, что Б. М. Эйхенбаум в одной из своих стиховедческих работ назвал «напевным» стилем Лермонтова.

Другой крупный советский литературовед, Л. В. Пумпянский, анализируя стиховую речь Лермонтова, доказал на примере таких стихотворений, как «Памяти А. И. Одоевского» и «Я, мать божия, ныне с молитвою...», что во многих стихотворениях Лермонтова по сравнению с нормами пушкинской стиховой речи понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи. «Единицей стиля, — пишет Пумпянский, — является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи».

Добавим: поэты-романтики утверждали, что над смыслом слова в стихе должна господствовать мелодия, музыка слова, ибо музыка — это язык сердца, способный выражать идеи и чувства, недоступные слову. Поэтому для романтиков характерна поэтическая система, где речевая мелодия подчас превышает предметный смысл слов (наблюдения Г. А. Гуковского, продолженные Л. Г. Фризманом — «Филологические науки», 1971, № 4). Но даже при том, что это направление характерно для романтической эстетики в целом, поэзия Лермонтова, именно в силу его исключительной музыкальности, являет собою высочайшее торжество музыки слова, мелодии стиха, музыкального движения речи. И это не только выражено у него в самом стихе — это осознано Лермонтовым, декларировано им. И для разговорной речи и для стиха он подчеркивает решающую роль голоса, интонации:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья

Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Даже ничтожные, темные по смыслу слова дополняются «звучком» — интонацией, с какой они сказаны, и наполняются огромным смыслом: в них и безумство желанья, и трепет, и слезы... Это те речи, когда люди вкладывают в стертые и чужие слова их первородный смысл! Ту же мысль Лермонтов высказал в одном из писем своих к старшему Другу — Марии Лопухиной: «О! как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с вами: потому что звук ваших речей доставлял мне облегчение. На самом деле следовало бы в письмах помещать над словами ноты...»

И эту же мысль снова повторил в прозе — в «Герое нашего времени», где, рассказывая о свидании Печорина с Верой, написал: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере».

Это написал музыкант! Эти слова — гимн интонации, слову, которое произносится, звучит, интонируется, за которым стоит нечто не передаваемое одним только словом, но выражаемое мелодической линией фразы, стиха...

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

В созвучье! Опять-таки не только в смысле слов, а в их звучании, в их музыкально-поэтическом выражении!

Нет! Музыкальность Лермонтова не прошла даром для русской поэзии. И она объясняет нам непостижимое звучание лермонтовского стиха и его поэтической прозы.