

М. А. Пейсахович

●

## Стих юношеских поэм М. Ю. Лермонтова (двустихные формы)

Юношеские поэмы Лермонтова представляют несомненный интерес не только благодаря яркому своеобразию идейно-эмоционального содержания, но и особенностям стиха. В них поэт использует разнообразные формы стиховой композиции, применяет различные средства и приемы как строфического, так и астрофического строения. Однако к строгой строфической организации он прибегает лишь в нескольких случаях: посвящение к «Последнему сыну вольности» (1830—1831) и «Аул Бастунджи» (1832) пишет октавами, четвертую редакцию «Демона» (1831) — оригинальными восьмистишиями, первый фрагмент «Олега» (1829) и «Моряк» (1832) — онегинской строфой. Большинство же произведений — семнадцать поэм 1828—1835 гг., а также три «юнкерские» и «Монго» — строятся им по астрофическому принципу, утвердившемуся в 20—30-е годы в поэмах Пушкина и Баратынского, Рылева и Кюхельбекера, Козлова и Подолинского, Бестужева и Полежаева.

Астрофическое строение не означает композиционной неорганизованности произведения, а скорее свидетельствует о художественной индивидуализации его стиховой структуры: здесь каждая глава и каждый стихотворный абзац произвольного объема получают свой особый ритмико-интонационный рисунок.

Астрофическая поэма строится на свободном сочетании рифменных объединений — от двустихий до одиннадцатистихий. Но в ней имеется какой-то один преобладающий тип рифменного объединения — как правило, двустихие либо четверостишие, которое служит ее *основной стиховой композиционной единицей*. По-разному сочетаясь между собой, однотипные или разнотипные рифменные объединения образуют законченную по смыслу и интонации *астрофическую стиховую группу* — своеобразный абзац, который В. М. Жирмунский применительно к южным поэмам Пушкина определил как «строфическую тираду»<sup>1</sup>.

Астрофические поэмы юного Лермонтова по своей стиховой структуре делятся на два вида: в одних преобладающим рифменным объединением является *двустихие*, в других в качестве основной стиховой композиционной единицы выступает *четверостишие*.

Двустихные астрофические формы представлены четырьмя юношескими поэмами Лермонтова, написанными либо пятистопным, либо

---

<sup>1</sup> В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л., «Academia», 1924, стр. 56.

четырёхстопным ямбом со сплошной мужской каталектикой: в них отчетливо проявляется пристрастие поэта к стихам с «ударными» окончаниями.

Астрофические двестишия пятистопного ямба впервые применены Лермонтовым в поэме «Джюлио» (1830). Главная особенность стиховой организации этого произведения состоит в том, что рифменные объединения в нем не обособлены друг от друга, а связаны между собой синтаксически и интонационно так, что составляют сопрягающиеся, сцепляющиеся звенья непрерывных повествовательных цепей. Здесь нет ни двестишных стрóf, ни иных однородных строфических образований — четырехстрочных, шестистрочных и т. д., создаваемых путем удвоения, утроения и т. д. рифмующихся стиховых пар. Автор «Джюлио» следует композиционному принципу александрийского стиха, хотя обращается не к шестистопному цезурованному ямбу, а к пятистопному без постоянной цезуры и применяет не женские и мужские стиховые пары поочередно, а лишь одни мужские. Сошлемся на такой пример:

Вблизи Неаполя мой пышный дом	Я не могу на память перечесть;
Белеется на берегу морском,	И там у вод, в лкмонной роще, есть
И вокруг него веселые сады;	Беседка, всех других она милей,
Мосты, фонтаны, бюсты и пруды	Однако вспомнить я боюсь об ней <sup>2</sup> .

Астрофический принцип стиховой композиции позволяет Лермонтову в «Джюлио» прибегнуть, наряду с парной рифмовкой, также к тройной (в четырнадцать случаях), а один раз — даже к четверной рифмовке смежных мужских клаузул: «ночей—очей—степей—моей» (стихи 455—458).

Благодаря такой композиционной раскованности, которой способствуют также стиховые переносы, астрофические рифменные объединения особенно тесно сочетаются в единое интонационно-смысловое целое, как, например:

Душа моя была пуста, жестка.  
Я походил тогда на бедняка:  
Надеясь клад найти, глубокий ров  
Он ископал среди своих садов, —  
Испортить не страшась гряды цветов,  
Рыл, рыл — вдруг что-то застучало — он  
Вздрыгнул... предмет трудов его найден —  
Приблизился — торопится — глядит:  
Что ж? — перед ним гнилой скелет лежит! (73).

Течение свободного стихового потока в приведенной стиховой группе не сдерживается строфической упорядоченностью, синтаксической и ритмической обособленностью рифменных объединений — трех двестиший и одного трехстишия: эти рифменные объединения оказываются нерасчленимыми, нераздельно слитными.

Известно, что ряд строк из «Джюлио» (стихи 159—160, 342—347, 489—492) Лермонтов перенес — целиком или с некоторыми изменениями — в «Литвинку» (ср. стихи 49—50, 359—366, 345—349). Это стало возможным, поскольку здесь он использовал ту же стиховую структуру, что и в предыдущей поэме, — пятистопные ямбические стихи со сплошными мужскими клаузулами, рифмующиеся смежно, но не составляющие стрóf.

В «Литвинке» (1832) усиливается внимание Лермонтова к ритмической и звуковой организации стиха.

<sup>2</sup> М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. 3, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 69—70. В дальнейшем цитируется это издание, в скобках указываются страницы.

Если в «Джюлио» поэт в отдельных случаях подменял пятистопные строки шестистопными («Покойно, вольно и беспечно. И прошлец»; «Когда мы женщину обманем, тайный страх»; «Мою обманутую Лору!.. Я упал»; «И блещут, дева, незабудки над тобой»), то здесь он уже не допускает подобных нарушений метра.

С целью повышения динамичности ритма автор «Литвинки» использует уже не случайные, как в «Джюлио», а систематические стиховые переносы, «перебрасывающие» фразы как внутри двустиший, так и из одной стиховой пары в другую, например:

Когда ж заметил он, что был один	Своей последней жертвы. — «Это он!» —
Среди жестоких, вражеских дружин,	За ним воскликнул кто-то. — Поражен,
То было поздно! — «Вижу, час настал!» —	Арсений обернулся, — и хотел
Подумал он, и меч его искал	Проклятье произнеть, но не умел. (239).

В «Литвинке» Лермонтов уже широко применяет один из своих излюбленных приемов — *ассонансное сочетание рифм* соседних стиховых пар, которые имеют в клаузулах одинаковый ударный гласный. Так, в 3 главке поэмы последние восемь строк фонетически связываются друг с другом рифменным ассонансом а: «слеза—глаза—могла—была—обряд—наград—облака—легка»: в 14 главке находим уже две ассонансные группы по шесть стихов, образуемые в первом случае рифменным ассонансом о («ворот—бьет—кругом—сном—затвор—двор»), во втором — рифменным ассонансом а («дня—склоня—пылал—знал—рука—старика»); а в заключительной, 24 главке такие же по объему группы стихов в обоих случаях связаны ассонансом о («толпой—порой—гробов—отцов—тот—род»; «жесток—рок—том—умом—судьбой—той») и т. д.

Ассонансное сочетание рифм выполняет важную композиционную функцию: оно служит более тесному объединению стихов в единое интонационно-смысловое целое, например:

И опустел его высокий дом,	Святые образа, дубовый стол
И странников не угощают в нем,	И пестрые ковры! и гладкий пол
И двор зарос зеленою травой,	Не скрипнет уж под легкою ногой
И пыль покрыла серой пеленой	Красавицы лукавой и молодой. (240).

Нельзя также не заметить, что в данном лексико-синтаксическом контексте последовательная «монотонность» клаузул способствует усилению того образа запустения, который определяет содержание приведенной стиховой группы.

Гораздо чаще, чем к пятистопному ямбу, обращается Лермонтов к четырехстопному. Этим размером он пишет и две свои юношеские астрофические поэмы двустишной формы.

Первой «двустишной» поэмой, выполненной четырехстопным ямбом, явилась «Исповедь» (1829—1830) — небольшое произведение, содержащее всего 226 стихов.

Стиховая организация «Исповеди» весьма своеобразна и находится в зависимости от жанрово-стилистического характера и идейно-эмоционального содержания ее семи главок, из которых пять центральных содержат лирический монолог героя, а две обрамляющие — авторское повествование.

Повествовательно-описательную I главку отличает свободная, не напряженная стиховая структура: здесь сочетаются *разные рифменные объединения*: дву-, трех-, четырех- и пятистишия, причем относительно спокойный тон авторской речи обуславливает преобладание наиболее «спокойного» типа рифмовки — *перекрестного*. Перекрестные рифмы характеризуют начальное пятистишие и три центральных четверостишия, то есть объединяют 17 стихов из общего количества 26. Вот начало I главки «Исповеди»:

День гас; в наряде голубом  
Крутясь бежал Ггэдальквивир,  
И не заботясь о том,  
Что есть под ним какой-то мир,  
Для счастья чуждый, полный злом,  
Светило южное тскло,

Беспечно, пышно и светло;  
Но в монастырскую тюрьму  
Игривый луч не проникал;  
Какую б радость одному  
Туда принес он, если б знал...  
(83).

Монологические же II—VI главки поэмы строятся иначе — на *смежной рифмовке* одних *двустихий* (помимо них здесь употреблено единственное трехстишие — в главке IV), интонационно-синтаксический строй которых характеризуют словесные повторы, бессоюзные конструкции, обращения, вопросы, восклицания, а звуковой строй — частые ассонансные сочетания рифм. Такая структура стихов позволяет поэту передать высокий эмоциональный накал предсмертной исповеди «отшельника молодого». Сошлемся на следующее место из V главки:

Нет, перестань, не возражай...  
Что без нее земля и рай?  
Пустые, звонкие слова,  
Блестящий храм без божества!  
Увы! отдай ты мне насад

Ее улыбку, милый взгляд,  
Отдай мне свежие уста,  
И голос сладкий, как мечта...  
Один лишь слабый звук отдай...  
О! старей! что такое рай?.. (87—88).

Особенности стиховой композиции монологических главок переходят и в последнюю, VII главку «Исповеди». Проникшись настроениями, чувствами, думами юного мятежника, автор отказывается здесь от спокойной повествовательности начала поэмы; завершая свой трагический рассказ, он сообщает ему напряженный ритмико-интонационный рисунок, используя с этой целью три трехстишия со стиховыми переносами. Показателен в этом смысле финал завершающей главки:

Когда ж унылый звон проник  
В обширный храм — то слабый крик  
Раздался, пролетел и в миг  
Утих. Но тот, кто услышал,

Подумал, верно, ель сказал,  
Что дважды из груди одной  
Не вылетает звук такой!..  
Любовь и жизнь он взял с собой (90).

Многие места «Исповеди» (стихи 27—66, 67—82, 84, 86, 123—139, 144—151, 153—155, 156—160) Лермонтов включил в поэму «Боярин Орша» (ср. стихи 578—617, 434—449, 548—549, 450—466, 1042—1049, 1055—1057, 1050—1054), откуда часть из них, в свою очередь, перешла в «Мцыри» (ср. стихи 128—149). Однако это не значит, что «Боярин Орша» представляет собой только «промежуточное» произведение между «Исповедью» и «Мцыри», лишенное оригинальности. Эта поэма самостоятельна как по своему историческому содержанию и романтическому сюжету, так и по характеру своего стиха.

«Боярин Орша» (1835) состоит из трех больших, «романных» глав, где автор оперирует, в отличие от «Исповеди», *только смежной рифмовкой*, ни разу не прибегая к перекрестной. Но такое «однообразие» рифмования не мешает поэту разнообразить стиховую структуру произведения. И в этой поэме Лермонтов по-разному строит повествовательные и монологические места, так что их стиховые формы существенно отличаются друг от друга.

При авторском повествовании сопрягающиеся рифменные объединения образуют, как правило, обширный интонационно-синтаксический период, нечленившуюся стиховую группу в 10—12 и более строк:

Он видит, няня в уголке  
Сидит на старом сундуке  
И спит глубоко, и порой  
Во сне качает головой;  
На ней, предчувствием объят,  
На миг он удержал свой взгляд

И мимо — но слышна стук,  
Старуха пробудилась вдруг,  
Перекрестилась, и потом  
Снова заснула крепким сном,  
И, занятая своей мечтой,  
Вновь закачала головой<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. 4, стр. 13. Далее цитируется этот том.



Высокая эмоциональность, которая отличает и исповедь Арсения, обращенную к любимой (I глава), и предсмертный монолог Орши, обращенный к Арсению (III глава), вызывает появление в этих местах поэмы пятистиший, построенных на одной рифме, как-то:

Ни время, ни чужой наряд	Арсений! — Так, я узнаю,
Не изменят злогеший взгляд,	Хотя могилы на краю,
И это бледное чело,	Улыбку прежнюю твою
Где преступление и зло	И в ней шипящую змею! (33).
Печать оставили свою.	

Вместе с подобным нагнетанием стихов с созвучными окончаниями<sup>4</sup> автор «Боярина Орши» широко использует ассонансные сочетания рифм. В одной лишь I главе поэмы обнаруживаем две семистрочные (стихи 25—31, 201—207) и две шестистрочные (стихи 155—160, 244—249) ассонансные группы на *о*; две группы по шесть стихов, объединенных рифменным ассонансом *а* (стихи 101—106, 127—132), а также целый ряд пяти- и четырехстрочных сочетаний с теми же ассонирующими клаузулами: чаще — *о*, реже — *а*. Сошлемся на первую из отмеченных ассонансных групп:

Есть много слуг в дворце твоём.	Оброс могильною травой:
Пусти меня! — мой старый дом	Пробудь я здесь еще хоть год,
На берегу Днепра крутом:	Он догниет — и упадет... (8).
Близ рубежа Литвы чужой	

Рифменный ассонанс *о*, переходящий подряд через окончания семи процитированных стихов, несомненно, углубляет их минорную тональность. И это не случайно: ассонансное сочетание рифм, фонетически объединяя те или иные группы строк, тем самым способствует их интонационному подчеркиванию, а значит — и эмоциональному выделению.

Так от поэмы к поэме юный Лермонтов все более умело распоряжался разнообразными средствами стиховой композиции — интонационно-синтаксическими, ритмическими и фонетическими.

Работа поэта на протяжении 1829—1835 годов над астрофическими произведениями двустихийной формы вплотную подводила его к созданию одного из вершинных творений — поэмы «Мцыри».

<sup>4</sup> Следует заметить, что в «Боярине Орше», как и в других юношеских поэмах, Лермонтов употребляет отдельные неточные для своего времени рифмы: «вмиг—крик—стих», «алтаре—земле», «вокруг—дух», «мели—ладьи», «издали—шаги», «крови—земли», «любви—земли».