

ДАНУШЕ КШИЦОВА

Брно

ПОЭМЫ ЛЕРМОНТОВА И ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

М. Ю. Лермонтов — представитель завершительного периода европейского романтизма — сыграл важную роль также в эволюции романтической поэмы. Он является автором тридцати поэм (включая незавершенные и т. наз. „юнкерские”), представляющие собой своеобразную разновидность данного жанра в русской и европейской литературе. Несмотря на большое количество литературоведческих работ, обсуждающих творчество Лермонтова с самых разнообразных аспектов, до сих пор нет синтетической работы, посвященной данному, для романтизма столь характерному, жанру.

Лиро-эпические произведения Лермонтова можно разделить на две основные группы: поэма с серьезной тематикой и бурлескная. В первую группу входят поэмы: экзотическая, историческая и философская. К бурлескным произведениям принадлежат поэмы „юнкерские”, продолжающие традицию французского Просвещения (Вольтер) и главным образом русской нецензурной эротической литературы. Большее значение имеют его иронические поэмы ариосто-байроновского типа, связанные с Пушкиным.

Самыми многочисленными являются экзотические произведения Лермонтова, продолжающие линию „восточных” поэм Байрона и „южных” поэм Пушкина, а также лиро-эпических произведений Е. А. Баратынского. По своему характеру к ним очень близки исторические поэмы, исходящие из традиции творчества декабристов, главным образом Рыльева.

Лермонтов является автором пятнадцати „экзотических” поэм (включая незаконченные произведения). Они образуют половину всех его лиро-эпических произведений. Однако они важны не только своей многочисленностью. Этот жанр был близок Лермонтову уже в самом раннем периоде его творчества. На нем он проверял свои юношеские силы. Б. Эйхенбаум¹ показывает, каким образом Лермонтов работал в данный период, как он проявлял свое знакомство с русской, а позднее также с западноевропейской литературой.

¹ Б. М. Эйхенбаум, *Лермонтов*, Л. 1924.

Знание литературы было для него не только импульсом к собственному творчеству, но и использовал литературу непосредственно в качестве материала. Подробным текстологическим анализом Эйхенбаум доказал пристрастие Лермонтова к цитированию иногда целых стихов из самых разнообразных поэтических произведений. Однако второразрядная отечественная литература в этом отношении очень рано перестала удовлетворять Лермонтова. Поэтому он начал знакомиться с иностранной литературой, используя свои филологические знания. Помимо французского языка он уже в юношеском возрасте владел немецким (его первая бонна была немка), а также английским языками. Из его корреспонденции известно, что он уже в Московском Благородном пансионе читал Шекспира в оригинале². Рано он начал увлекаться Байроном³, который оказал особенно сильное влияние на его юношеские произведения, несмотря на то, что переводами Байрона Лермонтов занимался до 1836 г. В последнем периоде своего творчества Лермонтов был ближе выразителю романтической иронии Г. Гейне⁴.

„Экзотические” поэмы Лермонтова можно распределить по их локализации, сюжетам и форме. Большинство из них связано с Кавказом, где Лермонтов бывал уже в детстве. Несколько произведений раннего творчества посвящено Литве, как и некоторые баллады Жуковского. Иные связаны со Скандинавией, тематику которой ввел в русскую литературу Батюшков совместно с Баратынским. С чтением Байрона связана тема о морях и корсарах. Семейное же предание о таинственном испанском предке, интерес к испанской среде чувствуется в ранних редакциях *Демона* и в первой трагедии *Испанцы*.

В раннем эпическом творчестве Лермонтова проявляется то, что характерно для большинства начинающих авторов, а именно — в них отчасти отражается эволюция поэзии предшествующего периода. Первые поэмы Лермонтова близки в стилистическом плане предромантической традиции Жуковского, несмотря на то, что Лермонтов сознательно исходит из современной ему романтической литературы. Эйхенбаум говорит о том, что даже тогда, когда Лермонтов цитирует таких авторов, как И. И. Дмитриев, И. И. Козлов или Батюшков, он избирает только те стихи, которые его удовлетворяют, но язык которых в то же время он модернизирует⁵. Несмотря на стилистическую неровность ранних поэм Лермонтова, в них ясно выделяется черта, характерная для его последующего творчества — сильное лирическое начало.

² Ср. письмо М. Ю. Лермонтова (*Собрание сочинений в четырех томах*, т. 4, М.—Л. 1962, стр. 537—540) к его тетке М. А. Шан-Гирей от февраля 1830 г. Лермонтов в нем критикует недостаточность французского и русского переводов *Гамлета* и подчеркивает достоинство оригинала.

³ См.: А. Федоров, *Творчество Лермонтова и западные литературы*, „Литературное наследство”, т. 43—44: *Лермонтов*, I, М. 1941, стр. 129—226.

⁴ Там же.

⁵ Эйхенбаум, *Лермонтов*.

Оно настолько выразительно, что например в первой поэме четырнадцатилетнего поэта — *Черкесы* (1828, опубликовано в отрывках в 1860 г., полностью в 1891⁶ г.), отдельные строфы, посвященные кавказской природе, могли бы стать самостоятельными лирическими стихотворениями. Лермонтов таким образом использовал свои недавние впечатления от Кавказа, куда он ездил несколько раз вместе с бабушкой к ее родной сестре, жившей в Пятигорске. Стилистически эта поэма исходит из предромантизма. Несложный сюжет является только фоном для развития природных или батальных картин. Психологией героя автор пока не интересуется — он развивает только один основной мотив — желание черкесского князя освободить пленного брата, которого он видел во сне. Развязка поэмы трагична, как у большинства поэмов этого жанра. Несмотря на все стилистическое разнообразие этого первого опыта, исходящего из ряда литературных образцов, в нескольких стихах уже чувствуется будущий великий поэт.

Название последующей поэмы *Кавказский пленник* явно свидетельствует об интересе Лермонтова к современной литературе. Это произведение, однако, отличается от пушкинского, несмотря на ряд цитат и перефразировок отдельных стихов, как в сюжетном, так и в стилистическом плане. Молодой поэт увлекается главным образом романтическим описанием пейзажей, что особенно бросается в глаза по сравнению с простотой и сжатостью изложения Пушкина и с его пониманием реальной психологии своих персонажей. Заключение поэмы *Кавказский пленник* Лермонтов заимствовал из *Абидосской невесты* Байрона. Однако в отличие от Байрона, у которого печаль отца естественна, так как логически связана с целым сюжетом, у Лермонтова она производит впечатление случайного мотива. Описание смерти черкешенки напоминает утопление Офелии⁷.

Для стиля раннего творчества Лермонтова типично частое применение природных и психических эффектов. Это нашло свое выражение не только в поэмах, но также в драмах (*Испанцы*) и прозе (*Вадим*). Это касается и *Корсара* (1828, опубл. 1857), близкого к Пушкину и Байрону. Из Байрона Лермонтов на этот раз заимствовал название поэмы и главного героя — отщепенца. Лермонтов только еще больше усиливает отчужденность главного героя.

⁶ Датировка заимствуется нами из приведенного четырехтомного издания АН от 1962 г., так как она основана на более новых исследованиях, чем *Сочинения в шести томах*, т. 3—4: *Поэмы*, М.—Л. 1955.

⁷ Лермонтов, *Кавказский пленник*, [в книге:] *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, стр. 38 (все цитаты приводятся по тому же изданию и тому):

И дева с шумом исчезает,
Покров лишь белый выплывает,
Несется по глухим волнам:
Остаток грустный и печальный
Плывет, как саван погребальный,
И скрылся к каменным скалам.

Из *Братьев разбойников* Пушкина автор *Корсара* почерпнул мотив потери любимого брата.

Другим вариантом *Братьев разбойников* является *Преступник* (1829, опубликовано 1859). Композиция этой поэмы подобно *Корсару* основана на монологе-исповеди главного героя. Это основной прием большинства восточных поэм Байрона, которым с успехом пользовался целый ряд русских поэтов, главным образом Рылеев и Пушкин. В отличие от *Корсара*, неясного в социальном отношении, герой *Преступника* точно конкретизирован — это атаман разбойников. Отсюда мотивы разбойничьего фольклора, использованного Лермонтовым. Социальные принципы, приведшие братьев — бедных сирот — к разбойникам, Лермонтову не интересны. В этом отношении он больше романтик, чем Пушкин. Мотивировку поведения людей он находит в чисто психологическом плане. В *Корсаре* это была тоска по умершему брату; в *Преступнике* это вариация Тристана и Изольды в байроновском духе. Лермонтов безусловно заимствовал данный мотив из *Паризины* Байрона, где разыгрывается конфликт между отцом и сыном из-за любви сына к мачехе. Развязка трагична — оба любовника умирают. *Паризина*, повидимому, оказала на Лермонтова сильное впечатление, так как некоторые мотивы и художественные образы переняты оттуда и встречаются в более поздних поэмах Лермонтова, именно в *Боярине Орше*.

К циклу этих произведений Лермонтова принадлежит еще лирическая бессюжетная поэма *Моряк* (1832, опубли. в отрывках 1851, полностью 1913). В отличие от большинства астрофических лиро-эпических произведений Лермонтова, *Моряк* написан онегинской строфой. Байроновскому *Корсару* он близок как одиночеством героя, так эпиграфом, использованным оттуда же.

Монологическая форма имеется и в поэмах *Джулио* (1830, опубли. в отрывках 1860, полностью 1891) и *Исповедь* (1831, опубли. 1887). Обе поэмы Лермонтов позже использовал в качестве материала для других своих произведений, что и является характерной чертой творчества Лермонтова, очень критически относившегося к своим юношеским произведениям. По некоторым мотивам *Джулио* близок к *Маскараду*. В целом это довольно эклектическое произведение с искусственно созданной шведско-итальянской средой и невероятными любовными переживаниями главного героя. Неоконченная поэма *Исповедь* принадлежит к произведениям Лермонтова связанным с Испанией. Действие происходит, как и в романе *Дон Жуан* Байрона, недалеко от реки Гвадалквивир. Исповедь героя перед смертью, использованная Байроном в *Гяуре*, встречается у Лермонтова несколько раз. Из *Исповеди* этот мотив в переработанной форме вошел в поэму *Боярин Орша* и впоследствии стал композиционным приемом *Мицри*.

Под непосредственным влиянием сюжета *Бахчисарайского фонтана* было написано произведение Лермонтова *Две невольницы* (1830, опубли. 1910), в котором поэт использовал тематику упомянутой поэмы Пушкина в двух коротких главах. Национальностью своей героини, а также местом действия — Царь-

градом — произведение Лермонтова, однако, ближе к Байрону, чем Пушкину, от которого оно отличается и в стилистическом плане.

Гораздо более значительное место в творчестве Лермонтова занимает цикл его шести кавказских поэм. Наряду с юношескими произведениями, как *Каллы*, *Аул Бастунджи*, *Измаил-Бей* или *Хаджи-Абрек*, к ним относятся и такие выдающиеся поэмы, как *Беглец*, и, главным образом, *Мцыри*. В кавказских поэмах Лермонтова впервые в мировой литературе появляется тема кровной мести, столь характерная для областей ислама. Это — центральная тема уже первой, сравнительно небольшой поэмы *Каллы* (1830—1831, частично опублик. 1860, полностью 1882), герой которой — убийца — является скорее жертвой этого бесчеловечного обычая. Резкое осуждение кровной мести имеется и в *Хаджи-Абреке* (1833—1834, опублик. в 1835 г. в качестве первой поэмы Лермонтова в Библиотеке для чтения). Это произведение психологически глубже чем *Каллы*. Приговор общества — изгнание Хаджи-Абрека напоминает судьбу Алеко.

Композиционно и психологически наиболее сложной и объемной поэмой данного жанра (3 главы по 33—37 разностишным строфам) является *Измаил-Бей* (1832, опублик. 1843). Кроме подзаголовка — „восточная повесть” — Байрона напоминают и два эпиграфа — из *Гяура* и *Лары*, а с ними поэму сближают и некоторые мотивы. Цитата из *Мармиона* Вальтер Скотта, в качестве эпиграфа второй главы, свидетельствует о том, что Лермонтов был убежден в душевной чистоте народов не затронутых цивилизацией. Главный герой по своей психологии очень близок к пушкинскому *Кавказскому пленнику*, но в нем имеется ряд противоречий и логических неувязок, чем отличается и вообще вся поэма в целом. Эти черты и неясности сюжета являются следствием разнообразных литературных влияний и незрелости данного произведения. Именно поэтому *Хаджи-Абрек* близок роману *Вадим* (1833—1834). В недостатках поэмы сыграла безусловно свою роль также длина поэмы. Композиция и стиль всех последующих поэм Лермонтова более тщательно обработаны.

В следующем произведении, *Аул Бастунджи* (1833—1834, частично опублик. 1860, полностью 1883), мы встречаемся с одноименными героями, однако, совершенно в иных жизненных условиях. В отличие от большинства поэм Лермонтова, написанных четырехстопным ямбом, здесь был использован пятистопный ямб, присущий октаве. Лермонтов был после Пушкина одним из первых русских авторов, культивирующих эту сложную форму⁸. *Аул Бастунджи* — это единственная поэма Лермонтова, посвященная целиком любовной страсти. В восьмидесяти динамических октавах Лермонтову удалось создать мастерское произведение о романтической любви и мести.

В *Беглеце* (1837, опублик. 1846) пересказывается кавказское предание о трусе.

⁸ См.: М. А. Пейсахович, *Строфическая организация поэм Лермонтова*, „Вопросы русской литературы”, 1966, № 3, стр. 72—78.

Фольклорные элементы здесь умышленно подчеркиваются и посредством подзаголовка „горская легенда”, и в стилистическом, и в композиционном плане (трижды повторяется изгнание предателя). В *Беглеце* Лермонтову удалось, как и в последующей поэме *Мцыри*, наиболее убедительно изобразить психику исламских народов Кавказа.

Философия Руссо, отразившаяся на всех кавказских поэмах Лермонтова, нашла свое выразительное оформление в *Мцыри* (1839, опубл. 1840). Несмотря на небольшой объем (26 строф) — это замечательное произведение. Написано оно обыкновенным четырехстопным ямбом, но от остальных поэм Лермонтова, в которых преобладает перекрестная рифмовка, отличается исключительно мужскими рифмами и смежной рифмовкой, подчеркивающими динамику целого произведения. Перекрестная рифмовка употреблена только в *Песне рыбки*, написанной катреном⁹. Мотив свободы личности проецируется в *Мцыри* на психику человека, родившегося среди природы, но связанного законами общества ему чуждого. От приведенных кавказских поэм, использующих местные предания и написанных формой объективного рассказа, *Мцыри* отличается своим байроническим и монологическим характером. За исключением первых двух строф, представляющих собой экспозицию, все произведение написано в форме исповеди умирающего героя. Отсюда эмоциональный характер повествования, подчеркнутый частыми в просами и восклицаниями. В лирической исповеди юноши автор дает целую шкалу пейзажей большой пластичности и выразительности. Тем самым он еще более выявляет психику главного героя — горца. Христианская среда, в которой воспитывался молодой послушник, происходивший из мусульманской семьи, оставила свои следы и на стиле поэмы¹⁰. В этом отношении *Мцыри* близок *Демону*, над которым Лермонтов тогда работал. Еще в большей степени, чем в предыдущих произведениях, Лермонтовым используется знание

⁹ См.: М. А. Пейсахович, *Строфическая композиция поэмы Лермонтова „Мцыри”*, „Вопросы русской литературы”, 1967, № 2/5, стр. 97—103.

¹⁰ Лермонтов, *Мцыри*:

Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курились, как алтари
(стр. 472)

Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.
(стр. 476)

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог;
(стр. 477)

кавказского фольклора¹¹. Для композиции *Мцыри* характерна поэтому троекратная градация переживаний героя: встреча с грузинкой, бой с барсом, исход бегства, приведший героя опять к монастырским воротам: Песенный элемент, популярный у романтиков¹², представлен *Песней рыбки*, стилизируемой в качестве перипетий, как временное примирение героя с судьбой. Тем некомпромиснее развязка *Мцыри*. Вся поэма звучит как страстный призыв к защите свободы и права человека на свое самоопределение.

Хронологически и, до известной степени, тематически сюда принадлежит также шесть исторических поэм Лермонтова. Первые три: *Олег* (1829, отрывок опубл. 1859, полностью 1889), *Два брата* (1829, в отрывках опубл. 1859, полностью 1881) и *Последний сын вольности* (1830, опубл. 1910) остались незаконченными. Из задуманной поэмы о киевском князе Олеге были написаны только три варианта вступления. Даже в самом длинном третьем отрывке Лермонтов не пошел дальше экспозиции. Тематически этот отрывок связан с пушкинским стихотворением *Песнь о вещем Олеге* и с думой Рыльева *Олег Вещий*. Лермонтова сближает с декабристами также поэма *Последний сын вольности*, которая в сущности является откликом на их судьбу. Эпиграфом из *Гяура* Лермонтов снова подчеркнул свою общность с Байроном. Подобно *Корсару* и здесь речь идет о судьбе изгнанников из общества — только в древнерусской обстановке 9-ого века. Поэма *Два брата* по своему заглавию и теме является в сущности первым вариантом последующей драмы Лермонтова (*Два брата*, 1836), в котором главным мотивом является также ревность двух братьев, влюбившихся в одну и ту же девушку. В отличие от упомянутой пьесы из современной жизни, действие в поэме происходит в языческую эпоху. Лучшие стихи этого юношеского произведения также посвящены природе. Финляндская тематика сближает Лермонтова с Баратынским.

Патриотическая концепция имеется и в *Литвинке* (1832, в отрывках опубл. 1869, полностью 1882). По своему типу героини-патриотки она родственна *Гражине* Мицкевича, которую Лермонтов безусловно знал. Помимо идейного плана, обе поэмы сходны по своему ритму. Одиннадцатисложному стиху *Гражины* близок пятистопный ямб *Литвинки*. Как и в *Гражине*, так и в *Литвинке* в центре повествования сильная женщина. По своему типу она близка чешской девушке-воину — Шарке. Обе героини вмешались известным образом в современную политическую деятельность и обе они употребили хитрость для достижения своих целей. Однако их взаимоотношения с героями и развязка поэм совершенно различны¹³.

¹¹ См.: И. Андроников, *Лермонтов*, М. 1951, стр. 144—145 и др.

¹² См.: В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы*, Л. 1924, стр. 77—78.

¹³ См.: J. Borsukiewicz, *Lermontow i Polska*, „Przegląd Humanistyczny”, XV: 1971, № 1/82, стр. 98—113. Борсукевич подчеркнул, что влияние Мицкевича на Лермонтова нельзя переоценивать.

Внешняя декоративность исторической обстановки произведения выражена еще ярче в поэме *Боярин Орша* (1835—1836, впервые опубли. с цензурными изменениями в 1842 г.), действие в которой происходило также в эпоху русско-литовских войн 15—16 вв. как и в *Литвинке*. Эпиграф взят из *Паризины* Байрона, влияние которой проявилось и на самом произведении. Лермонтов заимствовал оттуда мотив шепота, выдавшего обеих героинь, а также мотив мести. Оттуда же взят предсмертный стон героини, использованный Лермонтовым почти в той же форме в поэмах *Каллы*, *Исповедь* и *Демон*. И. Борсукевич обращает внимание на то, что упомянутые стихи Лермонтова очень близки соответствующей части *Конрада Валленрода* Мицкевича¹⁴. Отсюда Лермонтов мог также заимствовать место действия — башню, куда, однако, героиня Мицкевича удалилась добровольно. Оба произведения также имеют отношение, каждое по-своему, к истории Литвы. Зато сюжет *Конрада Валленрода* полностью отличается как от *Боярина Орши*, так и от *Последнего сына вольности*. Относительно произведений Лермонтова и Мицкевича можно еще добавить, что в отличие от исключительно романтической философской и стилистической концепции поэм Лермонтова в творчестве Мицкевича чувствуются еще черты классицизма. Это нашло свое выражение и в стилистическом и в сюжетном планах. У Мицкевича, как и у его младшего современника и друга — Пушкина — встречается также антический стих. Гекзаметром, которым написана, например, песня барда из *Конрада Валленрода*, Лермонтов никогда не пользовался. *Боярин Орша* очень близок к русскому фольклору, что является типичной чертой *Песни про царя Ивана Васильевича*, связанной с той же самой исторической эпохой. Арсений — персонаж заимствованный из *Исповеди* и встречающийся впоследствии в *Мцыри*, относит *Боярина Оршу* к типу байронических поэм об одиноких и вырванных из своей среды героях. В этом направлении Лермонтов пошел дальше чем Байрон и Пушкин, романтические герои которых еще способны любить. На эгоизме Арсения, интересующегося судьбой своей возлюбленной только после случайной встречи с ее отцом, Лермонтов показывает оборотную сторону романтической любви, которая увлекается скорее самой страстью, чем ее предметом¹⁵. В этом смысле Арсений является предшественником представителя эгоистической любви — Печорина. Закономерным является и то, что в творчестве Лермонтова наконец полностью исчезает любовный мотив, что и проявилось в поэме *Мцыри*.

Вершиной исторических поэм Лермонтова является фольклорно стилизованная *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова* (1837, опубли. 1838). Она сыграла такую же роль в развитии русской фольклорной поэмы как и 18 лет назад *Руслан и Людмила* (1820). Однако по своему жанру это произведение совершенно другого рода. В отли-

¹⁴ Там же.

¹⁵ E. Fischer, *Původ a podstata romantismu*, Praha 1966, стр. 181—193.

чие от Пушкина, продолжающего традицию рыцарского эпоса в духе *Неистового Ролланда* Ариосто, создаваемого им в карикатурном виде с добавлением сказочного колорита, вышеупомянутая поэма Лермонтова полностью выдержана в духе русских исторических песен. Здесь Лермонтов, более чем в каком бы то ни было другом произведении, продолжает отечественную литературную традицию, богато представленную в данном жанре. Подобной поэмы нет ни в русской литературе¹⁶, ни у Вальтер Скотта, Байрона, Шелли, ни в творчестве немецких или французских романтиков. В отличие от сказочных поэм Пушкина и Жуковского, использующих уже сложившиеся сказочные сюжеты, Лермонтов создал совершенно оригинальную поэму, но стилизованную под историческую песню эпохи Ивана Грозного. Лермонтов употребляет традиционный размер русского народного эпоса — тоническое стихосложение (трехударный стих с дактилическим окончанием). Он применяет и другие фольклорные стилистические приемы: частые повторения типа анафор, эпифор, эпанастроф, отрицательных сравнений и параллелизмов. Часто встречаются постоянные эпитеты с использованием инверсии. Все это придает поэме пафос трагедии, подчеркнутый стилизованной психологической характеристикой персонажей. В поэме изображены высшие моральные качества простого человека, который умеет при всех обстоятельствах сохранить свое достоинство. Этому способствовали также этические черты поэмы. В *Песне про царя Ивана Васильевича* не только русская, но вообще европейская историческая поэма фольклорного жанра достигла своей кульминации.

У Лермонтова были предшественники в отечественной литературе во всех жанрах поэмы за исключением поэмы философской, зачинателем которой Лермонтов и является. До известной степени близок этому жанру — однако с религиозно-фольклорным уклоном — *Вадим* (1817) Жуковского. Это произведение, конечно, не достигает той художественной и нравственной силы, которая характерна для поэмы *Демон*. Последователи Лермонтова в жанре философской поэмы появились только спустя полстолетия, когда в эпоху неоромантизма возникает символизм, стремящийся изобразить сходные черты психики человека. Однако Лермонтов имел ряд предшественников среди европейских авторов. Библейский мотив об ангеле, изгнанном из рая за свой бунт против бога, встречается в разных вариантах в английской и французской романтической литературе. Литературоведы уже много раз обращали внимание на тематическую родственность *Демона* с поэмой *Любовь ангелов* (1814—1823) Томаса Мура, с *Каином* (1821) и мистерией *Небо и земля* (1821) Байрона, с *Элоа* (1823) Альфреда де Виньи¹⁷. Они близки ему любовью высших существ к оби-

¹⁶ А. Н. Соколов, *Историческая поэма в народном стиле*, [в книге:] *Очерки по истории русской поэмы 18 и первой половины 19 в.*, М. 1955, стр. 462—482.

¹⁷ А. Веселовский, *Западное влияние в новой русской литературе*, М. 1896; M. Zdzichowski, *Byron i jego wiek*, т. 2, Kraków 1897; И. Матушевский, *Дьявол в поэзии*, М. 1901; E. Duchesne, *M. J. Lermontov — sa vie et ses oeuvres*, Paris 1910; Н. Котляревский, М. Ю.

тательницам земли или, наоборот, девы к падшему ангелу — Люциферу. Данную традицию продолжает позже Ламартин (*La Chute d'un Ange*, 1838) и В. Гюго в двух поэмах пятидесятых годов, изданных уже после смерти их автора. (*La Fin de Satan*, 1855—1856, опубл. 1886; *Dieu*, 1855—1856, опубл. 1891). Поэмы Гюго должны были образовать трилогию вместе с *Легендой веков* (*La Legende des siècles*, 1859, 1877, 1883).

Еще большее сходство можно найти в философии Демона — духа противления. В этом смысле он близок Каину (1821) и Манфреду (1817) Байрона, Фаусту (1808, 2-ая часть 1825—1831) Гете, и, также, конечно, эпосе, предшествовавшей всем приведенным произведениям — *Потерянному раю* Мильтона (1667). Большинство исследователей пришли к убеждению, что Лермонтову тематически была ближе всего поэма Альфреда де Виньи *Эдоа*. Однако Демон в нравственном, и, главным образом, художественном отношении безусловно стоит гораздо выше, чем растянутое произведение А. де Виньи. Если сравнить все приведенные произведения по содержанию и форме, то можно убедиться в том, что большинство сходных моментов заимствовано прежде всего из общего источника всех этих произведений — Библии¹⁸. Основной образ духа противления, борющегося против высшей силы, духа, борющегося несмотря на то, что результатом будет уничтожение самого себя, принадлежит к основным темам романтической литературы. Самым выдающимся художественным воплощением духа противления является Фауст и Каин. Их герои бунтуют во имя познания, правды и совершенства, которых нет уже потому, что бог сотворил людей смертными. В последующих двух произведениях Байрона — в *Манфреде* и в упомянутой мистерии *Небо и земля* — причиной бунта является любовь к женщине. В первом из упомянутых произведений это любовь, жаждущая своего осуществления несмотря на то, что последствием будет изгнание из рая. Темой *Манфреда* является недозволенная любовь, принесящая гибель возлюбленной и невыносимое сознание виновности ее героя. По сравнению с данными произведениями значение Демона более широко. Это дух, который уже давно завоевал свою свободу — конечно ценой вечного одиночества. Поэтому он ищет искупления в любви. Его трагедия заключается в том, что это страстное желание не может

Лермонтов, СПб. 1912; С. Шувалов, *Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии*, „Венок М. Ю. Лермонтову”. Юбилейный сборник. М.—П. 1914, стр. 290—342; М. Розанов, *Байронические мотивы в творчестве Лермонтова*, там же, стр. 343—348; М. Нольман, *Лермонтов и Байрон*, „Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова”, Сб. I. Исследования и материалы, М. 1941; Федоров, *Творчество Лермонтова и западные литературы*; J. Mandát, *Литературная история „Демона” Лермонтова*, dis., Brno 1949; В. И. Кулешов, *Литературные связи России и западной Европы в 19 в.*, М. 1965; И. Т. Неупоноева, *Революционно-романтическая поэма первой половины 19 в.*, М. 1971.

¹⁸ О связи сыновей божьих с дочерьми земли ср.: Первая книга Моисеева. Бытие, гл. 6, абз. 2, 4. Об изгнании грешных ангелов из рая ср.: Второе соборное послание св. апостола Петра, гл. 2, абз. 4. Откровение святого Иоанна Богослова, гл. 12, абз. 7—9.

быть никогда осуществлено, потому что он уже давно потерял способность любить. Как только появляется первое препятствие (в данном случае это ангел, возбуждающий в Демоне ревность и тем самым зло), любовь Демона превращается в коварную игру, которая приносит гибель. В этом смысле Демон родственен Печорину и Арбенину из *Маскарада*. Это тип, характерный для всего творчества Лермонтова, полностью отображающий психику своей эпохи. Такая концепция поэмы осталась в сущности без изменений, начиная от первого опыта пятнадцатилетнего поэта, и оставаясь во всех вариантах вплоть до восьмой редакции. Конечно, в течение двенадцати лет поэма значительно изменялась. Первые пять редакций Демона принадлежат в стилистическом отношении к раннему творчеству Лермонтова.

В 1831 г. Лермонтов написал еще две философские поэмы, тематически близкие *Демону*. Первая из них, без заглавия, осталась незаконченной. Ее принято публиковать под заголовком *Азраил* (1831, опубл. 1876). Азраил подобно Демону независимый дух, не ангел смерти как у мусульман. Местом действия является также экзотическая пустыня, как и в *Демоне*. В первых редакциях *Демона* действие происходит на необитаемом острове где-то близ Испании; *Азраил* связан, вероятно, с Палестиной во время до падения Иудеи. Большая часть поэмы представляет собой монолог Азраила, в котором он рассказывает о своем прошлом, когда он был свободным духом. Он мог посещать звезды, где часто встречал ангелов и слушал, как они славил Творца. Все тогда были счастливы, потому что не знали ни душевных страданий, ни слез, ни любви. Сам он напрасно искал творение, сходное с ним хотя бы по своей муке. Когда он начал роптать на бога, что тот сотворил его с бессмертной душой, он был страшно наказан. Азраил потом пережил свою собственную звезду, увидел, как родился этот мир, после исчезновения которого Азраил как и прежде остается одинок. Свое искупление он искал подобно Демону в любви к земной девушке, выходявшей, однако, по желанию своей матери замуж за „славного воина”. Так кончается весь отрывок, являющийся по всей вероятности первым наброском. Об этом свидетельствует чередование стихов и прозы и изменения рифмы и ритма. (Наряду с обычным четырехстопным ямбом Лермонтов пользуется и пятистопным ямбом. Песня девушки написана дактило-хореическим логоздом.) Рукописи *Азраила*, подобно тому как и последующей философской поэмы *Ангел смерти*, не сохранилось. *Ангел смерти* (1831, опубл. в Карлсруэ в 1857 г.) посвящен двоюродной сестре и подруге Лермонтова А. М. Верещагиной. Место действия здесь точно обозначено — это горная часть Индостана на берегу Индийского океана. Изгнанник ищет убежища в пустынных скалах; он не мог быть счастлив среди людей — он требовал от них совершенства, не имея его сам. Свое счастье он впоследствии нашел в любви к молодой красавице Аде. (Имя по всей вероятности заимствовано из *Каина*.) Поэма имеет явно балладический характер. Подобно кавказским вариантам *Демона* и в *Ангеле смерти* использована горская ле-

генда с глубоким философским смыслом, хотя и не достигающая силы *Демона*. Ангел смерти здесь наделяется женской психикой — подобно Элоа он способен на высшее сострадание во имя любви, осмысляющей всю жизнь. Как только приоритет любви нарушается (в данном случае честолюбием героя), все кончается. Ангел покидает тело девушки им спасенной и становится страшным символом смерти.

Первые пять редакций *Демона*, написанные в 1829—1834 гг.¹⁹, сходны с этими двумя поэмами. Местом действия их всех является Испания, т.е. страна, в которой Лермонтов хотя и не бывал, но которая была ему близка по семейному преданию о мнимом испанском предке. *Портрет воображаемого предка* написан Лермонтовым маслом. Героиней *Демона* является монахиня, так же как и в *Исповеди*. Общим для всех редакций является образ Демона — духа зла и равнодушия, однако все-таки жаждущего любви. Появившийся ангел-хранитель становится причиной ревности, а отсюда и злобы Демона. Во всех этих вариантах Демон преднамеренно губит свою возлюбленную, душа которой обречена на муки ада — ее красота поэтому после смерти исчезает. Общим мотивом является также сильное акустическое восприятие, которое привлекло внимание Демона раньше, чем красота девушки. Равнодушный ко всему Демон слышал звук лютни и голос девушки — и это вызвало в нем такое сильное чувство, что из его глаз покатилась „свинцовая слеза” (в четвертой редакции „слеза жаркая как пламень”), насквозь прожегшая камень. Между отдельными редакциями имеются некоторые расхождения. Например, в первом из прозаических замыслов сюжета был заимствован мотив из мистерии Байрона *Небо и земля*, а также из поэмы А. де Виньи *Элоа*: „Демон узнает, что ангел любит одну смертную и обольщает ее, так что она покидает ангела, но скоро умирает и делается духом ада”²⁰. Из поэмы *Небо и земля*, повидимому, заимствовано и место действия — пещера в высоких горах (2, 3, 5 ред.), где Демон хочет забыть про свою любовь. Отдельные варианты отличаются друг от друга также по своей форме. В первой редакции имеется только экспозиция и коллизия; возможности дальнейшего развития действия даются в двух прозаических набросках с вариантами сюжетного плана²¹. Во второй, третьей и пятой редакциях в экспозиции имеются данные о несчастном детстве героини. Описывается ее первая встреча с Демоном. Демон считает свою любовь изменой самому себе и поэтому ищет убежища в диких скалах, где хочет забыть о ней. (В третьей редакции он даже помогает заблудившимся странникам.) Кульминацией действия является встреча с ангелом-хранителем, после чего Демон решается погубить девушку. Его объяснение в любви является поэтому уже

¹⁹ 1 ред. — 1829, опублик. 1859; 2 ред. — 1830, опублик. 1942; 3 ред. — 1831, опублик. 1859; 4 ред. — 1831, опублик. 1859; 5 ред. — 1833—1834, опублик. 1891.

²⁰ Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, стр. 546.

²¹ В заключение данного отрывка Лермонтов (*Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, стр. 589) пишет: „Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет. — В прозе лучше”.

коварной игрой. Поцелуй Демона губителен, однако героиня не умирает внезапно, как в кавказских вариантах, где уже не было ненужного пафоса. В ранних редакциях монахиня умирает и на её лице отражены адские муки. Вслед за этим следует эпилог, описывающий развалины монастыря и гробницу героини в диких скалах, возле которой еще спустя много лет плачущий ангел встречается с молчаливым демоном. Интимный характер имеет посвящение третьей редакции В. А. Лопухиной, любовь к которой была самым сильным чувством поэта. Написано оно под влиянием стихотворения Пушкина *Мадонна*. Облик монахини здесь проступает гораздо конкретнее, чем в предшествующих вариантах и напоминает портрет Лопухиной, написанный

Лермонтовым масляными красками. От всех этих вариантов отличается четвертая редакция (1831), содержащая лишь экспозицию о полете Демона, считающего проклятием свое бессмертие. Этот отрывок своеобразен и по своему ритму. В отличие от всех остальных редакций поэмы, в которых применена вольная рифмовка четырехстопных ямбических стихов в астрофических формациях, Лермонтов на этот раз пользуется октавой с присущим ей пятистопным ямбом.

Самые большие изменения имеются в последних трех редакциях поэмы. Первые две датируются: 8 IX 1838 г. и 4 XII 1838 г. Последняя, „придворная“, относится к началу 1841 г.²² Сильные впечатления кавказской ссылки сказались в основном изменении всей структуры поэмы. Действие переносится на Кавказ, героиней становится молодая грузинская княжна. У Демона имеются два противника — жених Тамары, погубленный Демоном, и ангел, который подобно предшествующим редакциям возбуждает в Демоне вместе с враждой все зло. Вследствие того, что Лермонтов описывает среду, которую он хорошо знал, его поэма становится более конкретной и достигает большой поэтической силы, свидетельствующей о зрелости автора. В психологическом отношении произведение становится более правдоподобным. Например, первоначальное акустическое восприятие заменяется гораздо более естественным восприятием зрительным. Демон видит очаровательную невесту; танцующую на кровле. Он поражен ее красотой. Его встрече с Тамарой в монастыре предшествует длинное вступление: Тамара часто его видит во сне и слушает его соблазнительные речи. Хотя поцелуй Демона и приносит Тамаре гибель, ее красота остается неизменной и после смерти, потому что ее душа не была проклята. В этом смысле первая кавказская редакция отличается от последней. В окончательной редакции Демон борется с ангелом за душу Тамары, и ангел становится победителем. В первом кавказском варианте имеется другое решение. Во время похорон начинается вьюга, и как только

²² 6 ред. — 8 IX 1838, опубл. 1889; 7 ред. — 4 XII 1838, варианты опубл. в Карлсруэ 1856; 8 ред. — начало 1841 г., опубл. в Карлсруэ 1856. О тексте поэмы *Демон* см.: Г. Ивanova, *Посмертная судьба поэта*, М. 1967, стр. 125—203.

все уходят, к гробнице прилетает ангел, молящийся за спасение души девушки. Он, как и в предшествующей редакции, встречается с Демоном, но тот на него только смотрит с печальной улыбкой. В первой кавказской редакции имеется также эпилог, только развалины монастыря заменены замком Гудала и церковью на высокой скале, где была похоронена Тамара.

Лермонтову удалось именно в последних редакциях *Демона* достигнуть большой поэтической силы и убедительности. Несмотря на то, что и до настоящего времени еще не окончились споры, касающиеся датировки поэмы и расхождений между отдельными ее редакциями, неоспоримым остается именно этот факт. Белинский, например, с идейной точки зрения ценил выше всего шестую редакцию и последующие переработки считал результатом автоцензуры. Недавно даже было высказано довольно обоснованное мнение, что поэма была закончена уже в 1838 г.²³ Причиной всех этих неясностей является то, что до сих пор не был обнаружен автограф (существуют только авторизованные копии). Поэма *Демон* бесспорно исключительное художественное произведение, вошедшее в мировую литературу.

Параллельно с приведенными жанрами Лермонтов писал и комические поэмы. Но в отличие от Пушкина, начавшего свое эпическое творчество с бурлескных произведений и только в позднейший период писавшего романтические лиро-эпические южные поэмы, литературный генезис Лермонтова происходил в обратном порядке. Это факт, вытекающий из самого литературного процесса. Жанр романтической поэмы в русской литературе начинается с южных поэм Пушкина, тогда как у героикомических произведений есть своя долгая традиция, возникшая уже в 18 в. В начале 19 в. бурлескные поэмы писали А. А. Шаховской, В. Л. Пушкин, а также и сам молодой А. С. Пушкин, непосредственно продолжающий традицию Вольтера. В половине 20-х гг. к нему присоединился А. И. Полежаев, написав свою студенческую „распущенную” поэму *Сашка* (1828). Лермонтова к написанию в 1834 г. его трех эротических бурлескных поэм *Гошпиталь*, *Петергофский праздник* и *Уланиа* вдохновила главным образом среда школы юнкерских подпрапорщиков, где он в то время учился. Несмотря на то, что эти произведения не были включены в последнее академическое издание Лермонтова²⁴, в отличие от всех предшествующих критических изданий, вряд ли можно сомневаться в авторстве Лермонтова²⁵. Из школьных товарищей Лермонтова никто не был столь

²³ Э. Найдич, *Спор о „Демоне”*, „Литературная Россия”, 5 VI 1968, № 27 (287), стр. 16—17.

²⁴ Лермонтов, *Сочинения в шести томах*, т. 3—4. Впервые они публиковались следующим образом: *Гошпиталь* — 1882 в Русском Эроте; *Петергофский праздник* — 1859, Библиографические записки; *Уланиа* — 1862, Берлин. См.: М. Ю. Лермонтов, *Полное собрание сочинений в пяти томах*, ред. Б. М. Эйхенбаума, т. 3, Л. 1935, стр. 658—662 (*Комментарии*).

²⁵ См.: В. А. Мануйлов, *Лермонтов в Петербурге*, Л. 1964.

талантливым поэтом, чтобы было возможно считать его автором данных произведений. Это ясно также из сравнения с остальными, особенно прозаическими работами рукописного журнала „Школьная заря”²⁶, в которых имеется ряд вульгарных и порнографических деталей без какой бы то ни было поэзии. „Юнкерские поэмы” Лермонтова написаны в духе т. наз. „барковщины”. Этим термином принято обозначать в русской литературе произведения эротического характера, какие в 18 в. писал И. С. Барков²⁷. Некоторые современные советские исследователи²⁸ ценят главным образом реализм юнкерских поэм и убеждены в том, что в них уже имеются корни последующего развития творчества Лермонтова в направлении к реализму. В данных произведениях Лермонтов действительно исходит в самом деле из реальной жизни. Он использует действительные события анекдотического характера, деятелями которых являются его школьные друзья. Однако по своему стилю — это поэмы чисто натуралистические. В них имеется ряд непубликуемых эротических деталей. Все эти произведения писались, конечно, лишь для друзей по юнкерской школе. Несмотря на это, их переписывали, и, по свидетельству современников, они в последствии создали Лермонтову дурную поэтическую репутацию. По своей тематике они близки *Опасному соседу* (1811) В. Л. Пушкина. В то время как В. Л. Пушкин сосредоточивает свое внимание на описание драки и неожиданного ночного контроля в публичном доме, коснувшись лишь мимоходом эротических мотивов, у молодого Лермонтова, наоборот, именно эротические моменты становятся сутью всех его трех поэм. Однако необходимо подчеркнуть, что они представляют собой лишь школьный эпизод, к которому Лермонтов впоследствии уже никогда не возвращался. Его дальнейшие бурлескные произведения, включая поэму *Монго*, которую раньше было принято относить к „юнкерским поэмам”, носят совсем другой характер. Единственно, что объединяет *Монго* (1836 опубл. 1859, 1861) с упомянутыми произведениями, это анекдотический характер повествования, изображающего действительное происшествие из жизни молодых юнкеров. Одним из героев является сам автор, выступающий вместе со своим двоюродным братом Столыпиным под реальными прозвищами. По своему стилю этой поэме близки остальные бурлескные произведения Лермонтова, возникшие или в то же самое время, как например *Сашка*, или несколько позже, как *Тамбовская казначейша* и *Сказка для детей*.

²⁶ Оригинал находится в ИРЛИ, Пушкинский Дом в Ленинграде.

²⁷ И. С. Барков (1732—1768), самый популярный русский автор сладострастных эротических произведений: *Сочинения и переводы 1762—1764* СПб. 1872; рук. *Девическая игрушка или собрание сочинений г. Баркова* (см.: Мануйлов, *Лермонтов в Петербурге*).

²⁸ Мануйлов, *Лермонтов в Петербурге*; У. Р. Фохт, *Становление активного романтизма и критического реализма в русской литературе*. Реф. на степень доктора филолог. наук, АН СССР, М. 1966, стр. 64—71.

*Тамбовская казначейша*²⁹ (1837—1838, напеч. 1838 г. в „Современнике”) продолжает традицию пушкинских поэм *Граф Нулин* (1825) и *Домик в Коломне* (1830). Своей онегинской строфой *Тамбовская казначейша* близка *Евгению Онегину*. Поскольку вся поэма выдержана в стиле гротеска, в пародийном плане использована и сама строфа. Она применяется иногда чисто формально — вместо некоторых стихов имеется многоточие, а за этим следует продолжение без малейшего нарушения смысла. Тем самым подчеркивается типичная для романтических поэм „отрывочность”³⁰ повествования, примененная в чисто формальном плане. В действительности же *Тамбовская казначейша* представляет собой полностью связанное произведение. По типу композиции Лермонтов в данной поэме ближе Пушкину чем Байрону, бурлескные поэмы которого изобилуют лирическими отступлениями — например в поэме *Бенпо* они образуют девяносто процентов всего произведения. Однако проблема супружеского треугольника в *Тамбовской казначейше* разрешается в чисто антиромантическом плане — застигнутый любовник получает вместо вызова на дуэль приглашение на вист, в котором старый казначей проигрывает все, включая свою молодую жену. Оригинальную гипотезу о заключительной строфе высказала Э. Герштейн³¹. Ироническим стихом насчет „кровожадности” современных читателей Лермонтов по ее убеждению намекает на *Северную пчелу* Булгарина, критиковавшую Пушкина по поводу мнимого недостатка страсти в его произведениях. Вся поэма Пушкина написана в форме пародии на романтизм эпигонов. Используя реалистический метод она построена на традиции сатирического абсурдного гротеска и тем самым родственна Гоголю.

Сашка и *Сказка для детей* продолжают скорее линию сатирического романа Байрона *Дон Жуан*. Эти произведения близки друг к другу своим большим объемом и „отрывочностью”, мозаичностью повествования, но отличаются от него своеобразной композицией. В то время как в *Дон Жуане* повествование развивается в стиле путешествия, сопровождаемого рядом авантюрных происшествий, поэма *Сашка* принадлежит к типу биографических повестей. Это в сущности ряд эпизодов из жизни русского юноши. Тем самым *Сашка* связан с русской сатирической повестью второй половины 17 в., продолжающей, повидимому, житийную литературу, но, конечно, в пародийном плане. С данными жанрами до известной степени сходна, но уже в видоизмененном плане,

²⁹ Э. Герштейн („Тамбовская казначейша”, „Литературное наследство”, т. 58: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, М. 1952, стр. 401—405) предполагает написание *Тамбовской казначейши* уже в 1836 г.

³⁰ Жирмунский (*Байрон и Пушкин*, стр. 48 и пр.) употребляет данный термин как синоним недосказанности, недоговоренности, которые подчеркивают „лирическую действительность рассказа при неопределенности фактических подробностей”.

³¹ Герштейн, „Тамбовская казначейша”. О трех бурлескных поэмах Лермонтова: *Тамбовская казначейша*, *Сашка* и *Сказка для детей*, пишет также К. Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964, стр. 328—331.

новелла, стихотворный или прозаический рассказ и поэма 18—19 вв., отличающиеся, однако, от вышеприведенных жанров углубленным психологическим восприятием главных героев. Общим остается исключительный интерес к главному герою, именем которого обыкновенно называется все произведение. Обе поэмы принадлежат к ариостовскому типу эпоса. Кроме иронического тона повествования и прерываемой автором сюжетной линии, для этих произведений типична их неоконченность, или же они имеют вид таковых. Для них характерна и своеобразная строфа. В то время как Ариосто использовал в своем *Неистовом Ролланде* октаву, которой Байрон писал *Дон Жуана*, Лермонтов создал новую, одиннадцатистишную строфу. Рифмовка первых пяти стихов, а также использование пятистопного ямба, является одним из признаков октавы, тогда как следующие шесть стихов имеют смежную рифмовку³².

В поэме *Сашка* (1835—1836, частично опубл. 1861, полностью 1882), продолжающей даже своим заглавием традицию одноименного произведения Полежаева³³, имеется иронический подзаголовок „нравственная поэма“. В отличие от *Дон Жуана*, а отчасти и *Неистового Ролланда*, преобладающим элементом которых является ирония, в поэме *Сашка* имеются два стилистически друг от друга отличающиеся плана: иронически-сатирический с натуралистическими элементами, и лирически-субъективный, очень близкий рефлексивной и пейзажной лирике автора. В некоторых мотивах поэмы *Сашка*, особенно в восприятии свободной любви, проявляется влияние философии Сен-Симона и Руссо³⁴. (Любовь Сашки к Тирзе, девушке из публичного дома, очень близкой главному герою в душевном плане. Она хочет так же как он отстоять свою независимость; слуга Сашки — конголезец, живший когда-то на свободе в Африке.) В поэме имеется ряд автобиографических элементов, особенно у главного героя. Сашка, как и Лермонтов учится, в московском университете; богатая тетья, у которой он живет, очень похожа на бабушку Лермонтова. Сашка в сущности тот же самый отщепенец, непонятый никем даже в минуту смерти, как и в будущем сам автор. Стихи посвященные смерти главного героя очень близки субъективной лирике автора. Стихи о Москве являются поэтическим воплощением лирической прозы Лермонтова

³² См.: Пейсахович, *Строфическая организация поэм Лермонтова*.

³³ В 33 строфе поэмы можно найти прямой отклик на упомянутое произведение Полежаева:

„Сашка“ — старое название!
Но „Сашка“ тот печати не видал
И незрелый он угас в изгнание.
(стр. 362)

³⁴ Э. Найдич, *Поэма „Сашка“*. Творчество М. Ю. Лермонтова, М. 1964, стр. 132—148.

*Панорама Москвы*³⁵. Лирический апофеоз Москвы, однако, быстро сменяется ироническими сравнениями, как, например, первое двустушие:

Луна катится в зимних облаках,
Как щит варяжский или сыр голландской.
(стр. 353)

Сюда же можно отнести и олицетворение музыки, которая должна поднять платье, когда вместе с поэтом входит по дрожащим ступеням в публичный дом. Автор иронически относится и к двум героиням, которых здесь навещает Сашка. Он колеблется между названием „девица” и „красавица” — предпочтение дается в конце концов последнему для усиления иронии:

Одна из них (красавиц) не вполне
Была прекрасна, но зато другая...
(стр. 355)

Для всей поэмы характерно эпическое спокойствие и ряд отступлений лирического или эпического характера, в которых имеются эпизоды из прошлого героев поэмы. Таким образом, например, становится известным, что отец Тирзы был еврей, служащий шпионом в русской армии, где был случайно убит. И этот факт используется для сатирического намека политического характера:

... „Жалкой,
Несчастный жил, — он умер не под палкой!”
(стр. 356)

Однако Тирза получила свое имя по желанию одного корнета. В том же духе описываются супружеские взаимоотношения и у родителей Сашки. Это стилистические приемы, характерные вообще для сатирической стихотворной и прозаической литературы. В качестве примера можно привести постоянные анекдотические отступления в романе *Швейк* Гашека или в повести *Трое в лодке* Джерома Клапки Джерома, где наряду с этим имеются и описания природы и размышления философского и психологического характера. В этом отношении современная проза безусловно продолжает старую бурлескную традицию. Лермонтов отличается от Байрона в стилистическом плане главным образом тем, что в его бурлескных произведениях постоянно переплетается ирония с серьезным и даже трагическим тоном; в этом Лермонтов близок Гоголю и Чехову.

Если сравнить стиль *Сашки* с т. наз. *Началом поэмы* — которое в настоящей

³⁵ Проза за подписью „Юнкер Л. Г. Гусарского Полка Лермонтов” написана автором в 1834 г. как школьное задание на уроке русской словесности у преподавателя В. Т. Плаксина. В ней можно найти следы влияния тогда очень популярного в России романа В. Гюго *Собор Парижской Богоматери* (1831). См.: Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 4, стр. 660—666 (*Примечания к прозе*).

издательской практике принято считать второй главой *Сашки* — то возникает необходимость разделить мнение некоторых исследователей³⁶, что это действительно начало другого произведения, совершенно отличающегося от *Сашки*. Судя по эпическому спокойствию повествования — это повидимому экспозиция какой-то исторической поэмы, серьезного, метами даже элегического тона. Тематически этот отрывок близок скорее *Сказке для детей*, где также описывается старый московский дом, когда-то полный жизни.

Стилистически, благодаря своему ироническому тону, *Сказка для детей* (1839—1841, опубл. 1842 в „Отечественных записках“) продолжает линию *Сашки*. Это касается уже самого названия — поэма не имеет ничего общего со сказкой — и меньше всего со сказкой для детей. Она начинается с того же иронического раздумья о поэтическом творчестве, как *Домик в Коломне* Пушкина. Пушкин пишет об избранной им строфе, Лермонтов — о жанре поэмы, слава которой в настоящее время поблекла, это дает ему также повод для сатирического замечания. Вся поэма — сплошная ирония над самим собой. Лермонтов, например, утверждает, что хотя стихов он и не читает, но любит их писать. Поэтическое творчество представляет для него детскую игру:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на ю
(стр. 492)

В этом роде стилизована и вся идея поэмы, которая задумана как пародия на *Демона*. На основании этого Найдич³⁷ судит, что *Сказка* была написана вслед за последней редакцией *Демона*. Однако, это, конечно, еще не доказательство, потому что таким же поводом могло бы быть и стремление поэта к своеобразной внутренней реакции на слишком трагическую трактовку данной темы (о чем в конце концов говорит здесь и сам автор)³⁸. Это в сущности то главное, что побуждало Лермонтова и других романтиков писать наряду со своими „серьезными“ произведениями сатирические бурлескные поэмы. „Самоиронизирующих“ мотивов здесь — целый ряд (тетрадь с *Демоном* где-то потерялась, „повидимому ее грызут мыши“). Демон, о котором на сей раз пишет Лермонтов, похож не на черта, а на аристократа. Однако

³⁶ См.: Найдич, *Поэма „Сашка“*.

³⁷ Найдич, *Спор о „Демоне“*.

³⁸ Ср. 6-ю строфу, кончающуюся двустихием:

Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!

(стр. 494)

Ранний замысел сатирического перевоплощения демона подтверждает и следующий план, датированный 1831 г., связанный вероятно со *Сказкой для детей*: „Метод: написать длинную сатирическую поэму: приключения демона“ (*Собрание сочинений в четырех томах*, т. 4, стр. 517, 667).

он также приходит к спящей девушке. Пародически цитируется признание в любви Демона, написанное в отличие от целого произведения четырехстопным ямбом. В пародическом плане описывается и история любви Демона, который так же, как и Асмодей³⁹ летает над Петербургом, пока не найдет боярский дом, в котором живет молчаливый старик со своей молоденькой дочкой. Но и в героине нет ничего таинственного. Ее сны совершенно реальны — ей снится первый бал. Нервным состоянием героини перед столь важным в ее жизни „событием” и размышлением о том, что такое большой свет — отрывок кончается.

В бурлескных поэмах Лермонтова процесс конкретизации русской романтической поэмы получил свое завершение. В этом отношении Лермонтов сознательно продолжает традицию Пушкинского творчества. Пушкин в отличие от Байрона использует в своих бурлескных поэмах неэкзотическую среду (ср. его *Графа Нулина* или *Домик в Коломне с Бенпо* или *Дон Жуаном* Байрона). Именно поэтому принято считать эти произведения реалистическими. Бурлескные же поэмы Лермонтова своей элегичностью, типичной особенно для *Саши*, наоборот — коренным образом отличаются от отечественной и иностранной традиции данного жанра. В этом отношении Лермонтов отдаленный предшественник А. П. Чехова. В своей сатире Лермонтов избегает фольклорных мотивов, часто встречающихся в его других лиро-эпических произведениях. Ироническая трактовка любовных отношений, часто доходящих до абсурда, близка поздним историческим и экзотическим поэмам Лермонтова, любовная интрига которых отступает на задний план, а в *Мцыри* она вообще отсутствует. В отличие от других лиро-эпических жанров, в которых преобладает субъективное начало, что нашло свое выражение или в форме монологов, как у Байрона, или т. наз. „ложных диалогов”, исполняющих ту же самую функцию, в бурлескных поэмах Лермонтова преобладает объективное повествование, прерываемое рядом отступлений, характерных для данного жанра. С такими отступлениями мы встречаемся в других лиро-эпических произведениях Лермонтова гораздо, реже чем у Байрона, который часто их использует для передачи своих политических или философских взглядов. Лермонтов же выражает свою философию обыкновенно косвенным образом, через своих героев. Это, повидимому, результат стремления Лермонтова, как и раньше Пушкина, создать композиционно целое произведение. Ирони-

³⁹ A. Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris 1707. Лермонтов упоминает об Асмодее в первой строфе *Начала поэмы*:

— Сладкое смятенье
В душе моей, как будто в первый раз
Ловлю прыгунью рифму, и потя,
В досаде призываю Асмодея.

(стр. 411)

ческие или сатирические отступления имеются только в бурлеске Лермонтова. В этом отношении, вероятно, сыграло свою роль сильное влияние французской литературы эпохи Просвещения — главным образом Вольтера, близкого Радищеву и молодому Пушкину (ср. бурлескные поэмы *Бова* и *Гаврилада*). Поэтому у Лермонтова мы не встречаемся со своего рода прозаическим либретто, которое иногда находим у Байрона в начале его поэм. Однако цель Байрона была совершенно другой чем у Ариосто, помогающего читателю кратким прозаическим пересказом событий ориентироваться в сложном сюжете. Байрон хотел таким образом, повидимому, подчеркнуть второстепенность сюжета в своих поэмах. Зато по характеру своего главного героя Лермонтов ближе Байрону, чем Пушкин, в творчестве которого не наблюдается „художественное единодержавие байронического героя“⁴⁰. Лермонтов же, возвращаясь к байронической традиции, постоянно нацеливается на образ главного героя.

Что касается размера поэмы, то Лермонтов продолжает традицию Байрона и Пушкина. В большинстве случаев он использует наиболее характерный метр европейской романтики — четырехстопный ямб. Реже чем Байрон он заменяет его пятистопным ямбом, которым написано семь его поэм (*Последний сын вольности*, *Джулио*, *Литвинка*, *Аул Бастунджи* — и бурлески: *Сашка*, *Начало поэмы*, *Сказка для детей*). Своеобразное место занимает в наследии Лермонтова *Песня про царя Ивана Васильевича*, написанная тоническим стихом. В своем строфическом оформлении Лермонтов также продолжает европейскую традицию данного жанра, которому больше всего соответствовали астрофические формации. В меньшей мере Лермонтов пользуется заимствованной у Пушкина онегинской строфой (*Олег*, второй вариант *Посвящения* к первой редакции *Демона*, *Моряк*, *Тамбовская казначейша*)⁴¹ и октавой (первая редакция *Последнего сына вольности*, *Аул Бастунджи*). Самой оригинальной строфой, оформленной Лермонтовым на основании октавы, является одиннадцатистишная строфа, использованная в бурлеске (*Сашка*, *Начало поэмы*, *Сказка для детей*).

Специфической чертой поэм с серьезным содержанием, которой Лермонтов отличается коренным образом от своих европейских и русских предшественников, не исключая Пушкина, является их ориентация на фольклор. Байрон только вставляет свои „восточные поэмы“ в экзотические рамки греческих или исламских областей, не интересуясь их этническими условиями, выразителем которых является народное творчество. В отличие от Байрона Лермонтов в своих лучших исторических поэмах, как *Боярин Орша* и *Песня про царя Ивана Васильевича*, продолжает традицию русского фольклора. В ряде своих экзотических поэм он использует устную народную словесность кавказских

⁴⁰ Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, стр. 158.

⁴¹ М. А. Пейсахович, *Онегинская строфа в поэмах Лермонтова*, „Филологические науки“, 12: 1969, № 1 (49), стр. 25—38.

народов, с которой знакомится уже в детстве. В этом отношении от русской литературы коренным образом отличается французская литература 17—18 и первой половины 19 вв. практически полностью изолированная от фольклора. Французская романтическая поэма поэтому остается незатронутая фольклором. То же касается чешской байронической поэмы типа *Май* К. Г. Махи или польской романтической поэмы типа Словацкого. Большой интерес к фольклору проявляется у западных славян в других жанрах. Самое сильное влияние фольклора в лиро-эпике и в эпосе находит свое выражение в восточнославянских и южнославянских литературах, которых характеризует самая сильная традиция отечественного народного эпоса (ср. эпопею *Гайдамаки* Шевченко и *Горский венок* Ньегоша)⁴².

Таким образом, в творчестве Лермонтова фактически завершается эволюция европейской романтической поэмы. Наиболее выразительно у него проявилась также местная и историческая конкретизация и реальность изображаемых характеров — предвестник дальнейшего развития литературы в направлении к реализму. Поэтому для последующего литературного периода 50-х гг. характерно отступление данного жанра⁴³. Романтическую поэму сменяет или реалистическая поэма, или прозаический рассказ, более соответствующие вкусу времени. Определенное возрождение лирической философской поэмы наступает только в эпоху неоромантизма начала 20 в., когда возникает символическая поэма, традицию которой продолжают впоследствии современные лиро-эпические произведения с преобладающим лирическим элементом⁴⁴.

POEMATY LERMONTOWA I ROMANTYZM EUROPEJSKI

STRESZCZENIE

Michał J. Lermontow, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli romantyzmu europejskiego, odegrał również bardzo poważną rolę w procesie kształtowania poematu romantycznego. Jest on autorem łącznie trzydziestu poematów, które dzięki swym walorom weszły do wspólnego dorobku literackiego Rosji i Europy. Lirykę Lermontowa można podzielić na dwa zasadnicze typy: pierwszy to poematy o tonie poważnym, drugi zaś to utwory w formie burleskowej. Do grupy pierwszej, poważnej, należą poematy egzotyczne, historyczne i filozoficzne, po raz pierwszy wprowadzone do literatury rosyjskiej przez Lermontowa. Jego *Demon* należy bezspornie do arcydzieł romantyzmu europejskiego. Poematy egzotyczne i historyczne, ulubiony gatunek romantyzmu rosyjskiego, znalazły w twórczości Lermontowa również nader

⁴² V. Bechyňová, *Jihoslovanský romantický epos a starší literatura*, „Slavia”, 42: 1973, № 1, стр. 95—110.

⁴³ М. Н. Зубков, *Русская поэма середины 19 в.*, М. 1967.

⁴⁴ Философские темы типа лермонтовского *Демона* находят свое развитие скорее в русской лирике (см.: М. Л. Нольман, *От „Демона” Пушкина к „Демону” Некрасова. К истории русского романтизма*, М. 1973, стр. 386—418).

poważne odbicie. W drugiej grupie mieszczą się charakterystyczne poematy „kacerskie” nawiązujące do francuskiego Oświecenia (Voltaire), głównie wszakże do rodzimej poezji typu „lascivitates” (I. Barkow, W. L. Puszkina, A. Poleżajew), oraz ironiczne poematy romantyczne według wzorów Ariosta i Byrona, komponowane zgodnie z tradycją puszkiniowską. Jednakże w tej grupie utworów daje się zauważyć wielką rozpiętość problemowa: od andegdoty z względnie banalnym punktem szczytowego napięcia, w której można rozpoznać znaki przechodzenia wyrazu lirycznego w rytm prozy, jak również elementy absurdu ukazanego w tej epoce w sposób szczególnie dobitny w grotesce Gogola — po tragikomedii z mocno wyakcentowanymi składnikami lirycznymi w partiach dygresyjnych.

Wśród wielu wpływów narodowych i zachodnioeuropejskich szczególna rola przypada w poematach Lermontowa wpływowi Byrona i Puszkina. Mocną koncentracją uwagi na postaci bohatera zbliża się Lermontow bardziej do Byrona niż do Puszkina, u którego bohaterowi głównemu przeciwstawione są zazwyczaj mocno zarysowane postacie przeciwdziałających partnerów. Zbliża się również do Byrona metodą nagromadzenia monologów, którymi wcześniej tak obficie posługiwał się Rylejew, jak również przez wzmacnianie znaczenia tzw. „dialogów pozornych”. W odróżnieniu od Byrona Lermontow, podobnie jak i Puszkina, nie nadużywa dygresji, szczególnie w poematach poważnych. Większe znaczenie posiadają one w kompozycjach burleskowych. Bohaterowie tych utworów ukształtowani są za pośrednictwem wyeksponowanych ich własnych postaw filozoficznych. Poważne poematy Lermontowa różni od tradycji zachodnioeuropejskich silne nasycenie folklorem, z którego poeta korzysta w różnych warstwach swych utworów: pomysłu, układu, kompozycji, a nawet i metryki. Nie zachodzi to w utworach burleskowych, ściśle związanych z tradycją literatur zachodnich.

We wszystkich liryczno-epickich gatunkach poetyckich Lermontowa można wyraźnie odczytać poetycką ewolucję ich autora. O ile we wczesnych poważnych poematach zainteresowanie Lermontowa koncentruje się bardziej na zjawiskach i faktach zewnętrznych, przede wszystkim na naturze, i w nich właśnie poeta lokuje szczególnie intensywne treści liryczne, o tyle później jego uwaga zwraca się bardziej ku stanom wewnętrznym bohaterów, stanowiącym dlań zawsze naturalne, najważniejsze centrum wszelkich zdarzeń. W swych wczesnych poematach zbliża się Lermontow do motywów Byrona i Puszkina, ale nie czerpie z nich inspiracji poetyckiej dla swej twórczości. W tych poematach dominuje motyw miłości, wszędzie skomponowany w relacji zemsty i namiętności.

Pod koniec swej twórczości Lermontow prawie całkowicie zrezygnował z motywu miłości (*Mcyri*). Wówczas z tym większą siłą akcentował tendencje wolnomysłicielskie.

Poemat jako gatunek literacki europejskiego romantyzmu znajduje swój punkt szczytowy w poetyckiej twórczości Michaiła Lermontowa.

Przełożył Jan Trzynałowski

LERMONTOWS POEME UND DER EUROPÄISCHE ROMANTISMUS

ZUSAMMENFASSUNG

M. J. Lermontow, einer der vornehmlichsten Repräsentanten des europäischen Romantismus, spielte eine wichtige Rolle bei der Formgebung des romantischen Poems. Er ist der Autor von insgesamt dreissig Poemen, die sich unter Bewahrung

ihrer Eigenart in die russische und europäische Literaturentwicklung einfügen. Lermontows Lyrik kann man in zwei grundlegende Typen einteilen: In Poeme ernster Form und burlesker Art. Zu den ersten gehören exotische, historische und philosophische Poeme, die Lermontow erstmalig in die russische Literatur einführte. Sein *Dämon* zählt zu den Meisterwerken der Romantik auf der ganzen Welt. Exotische und historische Poeme, die zu den beliebtesten Genren des russischen Romantismus gehören, sind auch in Lermontows Schaffen am häufigsten vertreten.

Die zweite Art Lermontowscher Poeme bilden einerseits ketzerisch junkerhafte Poeme, die an die französische Aufklärung (Voltaire) anknüpfen und hauptsächlich an die heimische unzensurierte laszive Poesie (I. S. Barkow, W. L. Puschkin, A. I. Poleschajew), und andererseits ironische romantische Poeme vom Typus jener eines Ariosto oder Byron, wobei sie der Tradition A. S. Puschkins folgen. Einen deutlich erkennbaren inneren Abstand gibt es auch in dieser Gruppe von der Anekdote mit angestrebt banalem Höhepunkt, in welcher sowohl Merkmale vom Beginn einer Annäherung der lyrischen Ausdrucksweise an die Prosa zu erkennen sind, als auch Elemente einer Absurdität, die sich während dieser Epoche derart markant von der Groteske eines Gogol bis zur Tragikomik mit betonter Teilnahme des lyrischen Subjektes an den sprachlichen Ausschweifungen offenbart.

In einer ganzen Reihe nationaler und westlicher Einflüsse hatten vor allem die von Byron und Puschkin ausgehenden Anteil. Durch die ausschliessliche Konzentration des Interesses auf die Gestalt des Helden gelangt Lermontow näher an Byron heran als Puschkin, der seinen Helden kräftige Gegenspieler entgegensetzt. Auch gleicht er Byron durch das Übermass von Monologen, denen sich vor Lermontow bereits Rylejew bediente, oder durch die Geltendmachung sogenannter „falscher Dialoge“. Im Unterschied zu Byron vermeidet Lermontow jedoch, ebenso wie Puschkin, in seinen ernsten Poemen sprachliche Ausschweifungen. Solche bringt er lediglich in seinen burlesken Kompositionen zur Geltung. Seine Helden werden durch die eigenen philosophischen Anschauungen geformt. Von der westlichen Tradition unterscheiden sich Lermontows ernste Dichtungen durch sein intensives Interesse an der Folklore, deren sich Lermontow sowohl in der Vorlage, als auch im Aufbau, stilistisch und manchmal auch in der Metrik bediente. In den burlesken Kompositionen, die sich deutlich an die ausländische und nationale literarische Tradition anlehnen, ist dies nicht der Fall.

In allen lyrisch-epischen Dichtungsarten ist des Autors dichterische Entwicklung deutlich erkennbar. Während sich Lermontows Interesse in den frühen ernsten Dichtungen mehr auf die äussere Umgebung, vor allem auf die Natur konzentriert, in welchen er sein lyrisches Subjekt versetzt, verschiebt sich später seine Aufmerksamkeit auf den seelischen Ausdruck des hervortretenden Helden, welcher ihm immer zum natürlichen Mittelpunkt allen Geschehens wurde. In seinen frühen Poemen kommt Lermontow auch in Bezug auf die Motive an Byron und Puschkin heran, insofern er aus ihnen nicht direkt schöpferische Anleihen entnimmt. In diesen Dichtungen herrscht das Liebesmotiv vor, das überall in der Ebene von Rache und Leidenschaft konzipiert ist. Gegen Ende seines Schaffens dagegen gelangt Lermontow zur fast gänzlichen Absage des Motives der Liebe (*Mcyri*). Umsomehr betont er in dieser Periode freisinnige Tendenzen. In Lermontows Schaffen gipfelt die Entwicklung des europäischen Romantismus von Genre des Poems.

Übersetzt von Josef Hild