

М. А. Пейсахович

■

Строфическое строение поэмы Лермонтова «Демон»¹

Изучение строфического строения поэмы, ее метрической и интонационно-синтаксической структуры позволяет увидеть конкретное соотношение стихотворной формы с поэтическим содержанием. Оно дает возможность установить различные виды стихосочетаний и их композиционные функции, выяснить конструктивные особенности рифменных объединений, стиховых групп и главок, проследить, как соотносится метрическое членение и объединение стихов со смысловым и как оно воздействует на их экспрессивное содержание. В этом смысле большой исследовательский интерес представляет лермонтовский «Демон».

Астрофические поэмы Лермонтова делятся на две группы: в одной из них («Джюлио», «Исповедь», «Литвинка», «Боярин Орша», «Мцыри») основным «строительным материалом» служат *двустихия*; в другой, представленной девятнадцатью произведениями — начиная с «Черкесов», включая «юнкерские» поэмы, «Монго» и кончая «Демоном», — *катрены*.

Астрофическая композиция «Демона», несомненно, художественно обусловлена идейно-эмоциональным содержанием и жанровым своеобразием произведения, характером его свободного лирического повествования с сильными элементами драматизма, его широких романтических картин и образов, исполненных глубокого социально-философского значения. И не случайно принцип нестрофического строения «Демона» оформился в художническом сознании поэта одновременно с возникновением замысла произведения, с самого начала работы над ним. Этот принцип характеризует семь из восьми редакций поэмы, в которых применена вольная рифмовка четырехстопных ямбических стихов. Строфическая форма использована Лермонтовым лишь в самой короткой, фрагментарной четвертой редакции (1831), выполненной оригинальными восьмистишиями пятистопного ямба². Наибольшей структурной законченности, выразительности и гибкости стихов вольной рифмовки автор «Демона» достигает в последней, восьмой редакции (1841), текст которой и анализируется нами в дальнейшем.

¹ Статья является расширенным изложением доклада, прочитанного на научной конференции, посвященной изучению стиха М. Ю. Лермонтова, в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинском Доме) 3 февраля 1967 года.

² См. М. А. Пейсахович. Строфическая организация поэм Лермонтова, «Вопросы русской литературы», вып. 3, 1966, стр. 75.

В «Демоне», как и во всех других «катренных» астрофических произведениях, «сплошной» рассказ связывает четверостишия в непрерывный поток речи»³. Поэтому четверостишие лишается здесь качества строфы: его метрическая и рифменная определенность не соответствует цельности его содержания, синтаксической конструкции, ритмико-мелодического рисунка. Такое рифменное объединение (с перекрестной, охватной или смежной рифмовкой), как правило, не отличается ни смысловой самостоятельностью, синтаксической автономностью и ритмико-интонационной законченностью, ни правильной, последовательной и систематической повторяемостью. Оно по-разному сочетается либо с подобными же четверостишиями, либо с иными рифменными объединениями — от двустийшия до девятистиший, которые представляют собой сопрягающиеся, сцепляющиеся звенья повествовательно-образительной цепи произвольной величины. Таким образом, каждое рифменное объединение выступает здесь как своего рода *стиховая композиционная единица*, которая входит в состав более крупного стихосочетания. Лишь вместе с другими — однотипными или разнотипными — стиховыми композиционными единицами она образует определенную *стиховую группу*, служащую абзацем главки, а иногда — и главкой поэмы.

Такая стиховая группа, подобно строфе, обладает тематической целостностью, внешним выражением которой является интонационно-синтаксическая законченность, вызывающая паузу более сильную, чем пауза между отдельными рифменными объединениями внутри группы. Однако стиховая группа — не ритмико-строфическое, а синтактико-тематическое стихосочетание. При всей своей смысловой автономности и интонационно-синтаксической обособленности стиховые группы лишены такого неперемного признака строфы, как единообразие объема и чередования рифмующихся стихов. Каждая стиховая группа композиционно индивидуальна, неповторима как по количеству и типу входящих в нее рифменных объединений, так и по способам и последовательности их сочетания. Автор «Демона» усвоил принципы стиховой композиции астрофических поэм Пушкина, который, по словам В. М. Жирмунского, «как и Байрон, воспользовался строфическими тирадами четырехстопного ямба, неопределенной длины, с вольными рифмами»⁴.

«Самая структура астрофических стихов, — как отметил Б. В. Томашевский, — не однородна с точки зрения композиционного объединения стихов»⁵. Действительно, в «Демоне» стиховые композиционные единицы имеют различную интонационно-синтаксическую структуру: *замкнутую, открытую и разомкнутую*⁶, и в зависимости от этой структуры образуемые ими стиховые группы составляют такие *четыре основных типа*:

1) *Интонационный* — представляющий собой сочетание стиховых композиционных единиц *замкнутой* структуры, то есть синтаксически самостоятельных, однако интонационно слитных, как-то:

На беззаботную семью	Слеза катится за слезой,
Как гром слетела божья кара!	Грудь высоко и трудно дышит;
Упала на постель свою,	И вот она как будто слышит
Рыдает бедная Тамара;	Волшебный голос над собой ⁷ .

³ Б. В. Томашевский. Стих и язык, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 301.

⁴ В. Жирмунский. Байрон и Пушкин, «Academia», Л., 1924, стр. 56

⁵ Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 291.

⁶ Данными терминами оперируют Г. О. Винокур и Б. В. Томашевский, анализируя онегинскую строфу. Мы считаем уместным пользоваться этими терминами и при анализе астрофических стихосочетаний, внося при этом некоторые уточнения и дополнения в их характеристику, а также предлагая классификацию различных способов объединения их в стиховых группах.

⁷ М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. IV, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 193. Ссылки на это издание — в тексте (указана страница).

Очевидна целостность, неделимость приведенной стиховой группы: она не может быть расчленена на два обособленных четверостишия, поскольку лишь восьмистишие обладает здесь интонационной и тематической завершенностью (что обозначается и пунктуационно: первый катрен отделен от второго точкой с запятой).

2) *Смысловой* — основанный на сочетании стиховых композиционных единиц *открытой* структуры, то есть связанных между собой содержанием так, что одна из них дополняется другой и, хотя не зависит от нее, но только вместе с нею приобретает исчерпывающую смысловую целостность, например:

Без сожаленья, без участия	Где преступленья лишь да казни,
Смотреть на землю станешь ты,	Где страсти мелкой только жить;
Где нет ни истинного счастья,	Где не умеют без боязни
Ни долговечной красоты,	Ни ненавидеть, ни любить (209).

Здесь первый катрен отличается известной тематической определенностью, однако не исчерпывает всего предложения и только с подключением следующего катрена приобретает законченный характер.

3) *Синтаксический* — на основе сочетания стиховых композиционных единиц *разомкнутой* структуры, то есть так взаимозависимых синтаксически, что обособленно друг от друга они не могут существовать; например:

Один из праотцев Гудала,	Построить церковь обещал
Грабитель странников и сел,	На вышине гранитных скал,
Когда болезнь его сковала	Где только вьюги слышно пенье,
И час раскаянья пришел,	Куда лишь коршун залетал (214).
Грехов минувших в искупленье	

Нетрудно увидеть отличие разомкнутой структуры от открытой: если открытое рифменное объединение обладает определенной смысловой целостностью даже без последующих стихов, то разомкнутое без них лишено смысла, так как фраза явно не заканчивается в конце его завершающего стиха. Иначе говоря, открытая структура *может быть дополнена*, тогда как разомкнутая *без дополнения просто невозможна*.

4) *Ритмико-синтаксический* — характеризующийся тем, что в нем сочетание разомкнутых стиховых композиционных единиц достигается с помощью *стихового переноса*, например:

Оставь меня, о дух лукавый!	Мой ум слабеющий объять!
Молчи, не верю я врагу...	Послушай, ты меня погубишь;
Творец... Увы! я не могу	Твои слова — огонь и яд...
Молиться... гибельной отравой	Скажи, зачем меня ты любишь! (203).

Здесь заключительная фраза катрена охватной рифмовки не укладывается в его последний стих и переходит в катрен перекрестной рифмовки. Эта фраза, будучи «рассеченной» переносом между двумя стихами разных рифменных объединений, в то же время сближает данные стихи: тем самым достигается как ритмическая нерасчлененность, так и синтаксическая сцепленность соседних стиховых композиционных единиц разомкнутой структуры.

Уже приведенные примеры позволяют увидеть, что выбор Лермонтовым того или иного типа стиховой группы обусловлен характером *интонационно-синтаксической структуры* стихов, соответствующей определенному эмоционально-тематическому содержанию. Различные формы рифменных объединений, образующих стиховую группу, соотносятся с ее интонационными, а через них — с ее образно-экспрессивными особенностями.

Очевидно, что объем астрофической стиховой группы определяется количеством входящих в нее стиховых композиционных единиц (обычно от одной до трех-четырех) и величиной каждой из них. При этом, однако, следует иметь в виду, что признаком стиховой группы не всегда является ее делимость на ряд рифменных объединений. В качестве стиховой группы может выступать любое по размеру стихосочетание, если оно представляет собой законченный речевой абзац и обладает интонационно-синтаксической завершенностью, хотя бы оно содержало всего лишь одну стиховую композиционную единицу. Таково, например, семистишие, открывающее VIII главку I части поэмы:

В последний раз она плясала.
Увы! завтра ожидала
Ее, наследницу Гудала,
Свободы резвое дитя,

Судьба печальная рабыни,
Отчизна, чуждая поныне,
И незнакомая семья (188).

В случае же, если стихосочетание, объединенное рифмовкой, не отличается интонационно-синтаксической целостностью, то есть имеет открытую либо разомкнутую структуру, оно является — независимо от своего объема — стиховой композиционной единицей. Таково, к примеру, рифменное объединение из I главки I части «Демона», состоящее так же, как и приведенное выше, из семи строк, но имеющее открытые начало и конец (что обозначено и пунктуационно: от предшествующего пятистишия «Тех дней, когда в жилище света...» и следующего четверостишия «И не грозил уму его...» оно отделено запятыми):

Когда сквозь вечные туманы,
Познав жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил;

Когда он верил и любил,
Счастливый первенец творенья!
Не знал ни злобы, ни сомненья (181).

Эти примеры лишней раз доказывают, что при анализе астрофической структуры недопустимо чисто механическое членение и объединение стихов ни в композиционной единице, ни в стиховой группе. Здесь следует исходить из того, что отличительную особенность *стиховой композиционной единицы* составляет ее *метрическая и фонетическая неразложимость, неделимость*, а определяющим признаком *стиховой группы* является ее *смысловая завершенность и интонационно-синтаксическая автономность*.

В композиционно-стиховом отношении «Демон» — безусловно, самая «неровная» и самая оригинальная из лермонтовских астрофических поэм. Каждая из двух ее частей содержит по 16 обозначенных главок, но и части, и составляющие их главки композиционно неравноценны: вторая часть вдвое больше первой, а главки по своему объему то равны обычной строфе (10 стихов во II главке I части), то превосходят иные поэмы (284 стиха в X главке II части). Вот как характеризуются главки произведения по количеству стихов: I часть — 20, 10, 29, 29, 12, 30, 15, 16, 21, 33, 28, 24, 20, 16, 59, 29 (всего 391 стих); II часть — 22, 18, 17, 21, 17, 22, 38, 19, 23, 284, 17, 28, 15, 38, 31, 131 (всего 741 стих). Вся же поэма содержит 1132 стиха, написанных четырехстопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими клаузулами (исключение составляет часть монолога Демона — «На воздушном океане...» в XV главке I части, состоящая из 16 строк четырехстопного хоря).

В «Демоне», как в «катренной» астрофической поэме, более половины стихов (596 из 1132) объединены в четверостишия, которых в произведении 149, причем с перекрестной рифмовкой — 110, с охватной — 29 и со смежной — всего 10. Во многих главках четверостишия являются преобладающими рифменными объединениями. Главки III,

XIII, XV и XVI первой части содержат, помимо катренов, лишь по два рифменных объединения иного объема (причем катреной структурой обладает и хорейская часть монолога Демона в главке XV), а I, II, VI, IX и XII главки II части — всего по одной композиционной единице другого типа. Половину и более рифменных объединений составляют четверостишия в I, II, VI, XI главках I части; IV, VII, VIII, X, XIII, XIV, XV и XVI главках II части.

Лермонтов добивается в поэме исключительной эмоционально-смысловой емкости и интонационно-синтаксической гибкости катренов. Об этом свидетельствует, например, III главка I части, где основную роль в создании широкой и образно яркой пейзажной картины играют четыре центральных четверостишия, обрамленные начальным семистихием «И над вершинами Кавказа...» и заключительным шестистихием «И дик, и чуден был вокруг...»:

И Терек, прыгая, как львица
С косматой гривой на хребте,
Ревел,— и горный зверь, и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вод его внимали;
И золотые облака
Из южных стран, издалека
Его на север провожали;

И скалы тесною толпой,
Таинственной дремоты полны,
Над ним склонялись головой,
Следя мелькающие волны;
И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы —
У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны! (184—185).

Описательный характер приведенного места обуславливает его ненапряженную стиховую композицию. Здесь свободно сочетаются в тематическое целое один разомкнутый, два открытых и один замкнутый катрены, которые содержат сложные и разные по строению распространенные предложения. Синтаксической обстоятельности этих предложений соответствует констатирующе-перечислительная интонация, вполне согласующаяся с ритмическим рисунком, который определяется систематическим введением в стихи пиррихических стоп, придающих четырехстопному ямбу «облегченную», трех- и двухударную форму.

Не менее выразительны четверостишия в клятве Демона (главка X, часть II), которая представляет собой обширнейший период в сто строк, объединяющихся в 21 катрен и два восьмистишия — «О нет! прекрасное создание...», «Всечасно дивною игрою...», образованные путем сочетания замкнутых катренов перекрестной рифмовки с помощью общей женской рифмы — по схеме АБАБАВав⁸, то есть имеющие явно катренный характер. Вот начало этого периода:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящую разлукой;

Клянусь сонмищем духов,
Судьбою братьев мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов;
Клянусь небом я и адом,
Земной святыней и тобой,
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первую слезой... (208).

Периодическая конструкция обуславливает тесную интонационную сцепленность всех катренов, входящих как однородные звенья в непрерывную стиховую цепь. Фразовые единицы совпадают со стиховыми, они четки и коротки и охватывают преимущественно от одного до двух стихов. Такая соразмерность синтагм со строками определяет полное отсутствие не только стиховых переносов, но и разомкнутых форм вооб-

⁸ В формулах рифмовки здесь и в дальнейшем мужская рифма обозначается строчной буквой, женская — заглавной.

ше, безраздельное преобладание синтаксически замкнутых четверостиший, которые заключаются стихом с мужской клаузулой, придающей им особую чеканность, ритмико-интонационную завершенность. Подобная структура поддерживается и усиливается ритмико-синтаксическими параллелизмами, словесными повторами, сквозной анафорой «клянусь» и резкими антитезами. Эти фигуры поэтической речи способствуют явственному выделению каждого четверостишия, каждой из двух его симметрических частей, даже каждой строки, а вместе с тем — их слиянию в единое, неразрывное смысловое целое. Такая стиховая композиция позволяет передать ту вершинность мысли и чувства, которую несут в себе лермонтовские стихи. Она как нельзя полнее соответствует эмоционально-смысловой напряженности, нарастающей экспрессивности клятвы Демона.

Эти примеры подтверждают несомненную, хотя и не прямолинейную, связь интонационно-ритмической композиции катренных стиховых групп со стилем стихотворной речи и характером поэтических картин и образов «Демона».

Однако, несмотря на большие возможности «катренной» стиховой композиции, блестяще реализованные в поэме, Лермонтов не довольствовался применением одних четверостиший. И если в прежних его поэмах, например — в «Беглеце» (1839), многие главки написаны исключительно катренами, то в «Демоне» нет ни единой, где бы к катренам не подключались иные рифменные объединения. Более того: II, IV, VII, VIII, IX, X, XIV главки I части и III, V, XI главки II части имеют всего лишь по одному четверостишию, которое «теряется» в окружении других рифменных объединений, оттесняется и подавляется ими — так что все эти главки по сути утрачивают свой катренный характер; а в V и XII главках I части четверостиший и вовсе нет.

Избегая конструктивной «монотонности», ритмико-синтаксического и интонационного однообразия композиционных единиц и стиховых групп, поэт не только варьирует рифменную и синтаксическую конструкцию катренов трех различных типов, но и широко применяет рифменные объединения иного объема — от двустишия до девятистишия. Это дает себя знать с самого начала поэмы: первая же главка открывается катреном «Печальный Демон, дух изгнания...», продолжается *пятистишием* «Тех дней, когда в жилище света...», вслед за которым идет *семистишие* «Когда сквозь вечные туманы...», а замыкается катреном «И не грозил уму его...»

Достаточно полное представление о разнообразии рифменных объединений и различных типах стиховых групп дает следующая схема астрофического строения «Демона»⁹:

Часть I.

- I гл.: 4, 5, 7, 4.
- II гл.: 6: 4.
- III гл.: 7; 4: 4°; 4; 4: 6.
- IV гл.: 6, 5; 7; 5: 4; 2.
- V гл.: 7; 5.
- VI гл.: 4°; 2: 5; 5: 4°, 4; 2: 4.
- VII гл.: 5; 4°; 6.

⁹ В предлагаемой схеме цифры соответствуют объему стиховых композиционных единиц, причем 4 обозначает катрен перекрестной рифмовки, 4° — охватной рифмовки, 4с — смежной, 6с — шестистишие смежной рифмовки. Точка указывает на границу стиховой группы, точка с запятой — замкнутого рифменного объединения, запятая — открытого, двоеточие — разомкнутого, тире — разомкнутого объединения со стиховым переносом.

- VIII гл.: 7. 5: 4.
 IX гл.: 6: 6. 4. 5.
 X гл.: 6^c: 4. 6; 5; 2. 8—2.
 XI гл.: 4^c: 4; 2. 2; 4. 2; 6. 4.
 XII гл.: 5. 6^c; 8: 5.
 XIII гл.: 6^c: 4; 2. 4. 4.
 XIV гл.: 4; 6. 6.
 XV гл.: 4; 4^o. 5; 4; 4; 4. 4; 4; 4; 4. 4, 4^c, 6^c: 4^o.
 XVI гл.: 7; 4. 4^c; 6^c. 4^c; 4.

Часть II.

- I гл.: 4; 4^o. 6^c; 4. 4.
 II гл.: 4; 4^o. 4^o; 6.
 III гл.: 7. 4^c; 6.
 IV гл.: 6, 4: 7; 4.
 V гл.: 6. 7; 4.
 VI гл.: 6^c; 4. 4; 4; 4.
 VII гл.: 7—4^o—4. 4, 5: 5: 5. 4.
 VIII гл.: 4; 5. 6; 4.
 IX гл.: 7—4. 4; 4. 4.
 X гл.: 4. 5; 2; 4^o. 5; 5. 5; 4; 4. 4^c. 4^o—4. 4; 2. 4; 4^o; 4.
 9; 4. 4; 6; 4; 5. 4^o, 6^c. 4; 4^o. 6^c: 4. 4, 4. 5; 6, 6.
 4; 4. 4; 4; 5; 6; 4. 4; 4^o; 4^o; 4; 4; 4; 4^c: 4. 4; 4.
 4; 4. 4. 4, 4; 4. 8; 4; 4; 4; 8.
 XI гл.: 4; 5; 8.
 XII гл.: 4, 4; 4. 8. 4, 4.
 XIII гл.: 4^o; 5; 4^o; 2.
 XIV гл.: 8; 8. 4; 4; 4. 6; 4^o.
 XV гл.: 4: 4^o; 2. 4: 5. 4; 4^o; 4^o.
 XVI гл.: 5; 4. 4; 4. 6; 5. 5; 4^c; 4^o; 4; 4. 4; 5. 4; 4^o: 4—4;
 4^c. 4; 4; 2; 6, 4^c; 6. 4^c; 5 4^c: 4; 4^c; 6.

Отраженные в этой схеме смена рифменных объединений и их свободное сочетание в стиховых группах всех четырех типов — не прихоть поэта и не плод его версификаторского экспериментирования. Они подсказаны Лермонтову его тонким «строфическим чутьем» и имеют глубокую художественную аргументированность: характер рифменных объединений и стиховых групп определяется их интонационно-смысловым своеобразием. Потому-то автор «Демона» не только нередко меняет объем, но столь же часто изменяет внутреннее строение композиционных единиц одного и того же объема. В зависимости от рифменной структуры и синтаксической конструкции каждое из некатренных стихосочетаний имеет несколько разновидностей, причем нередко получает — в соответствии с общей «астрофической» установкой — и открытую, и разомкнутую форму.

Самое простое рифменное объединение — *двустипшие* — применено в «Демоне» 14 раз: в IV, VI (дважды), X (дважды), XI (трижды) и XIII главках I части; в X (дважды), XIII, XV и XVI главках II части. Оно выступает в *двух рифменных разновидностях*: мужской — *aa* (9 случаев) и женской — *AA* (5 случаев). Преобладание двустипший мужской рифмовки непосредственно связано с их композиционной функцией: будучи, за исключением завершающего двустипший X главки I части, синтаксически замкнутыми и интонационно самостоятельными, они вы-

полняют, как правило, роль своеобразной коды, подытоживающей или дополняющей содержание стиховой группы либо главки, как, например:

И улыбається она,
Веселья детского полна (187).
Но презрел удалой жених
Обычай прадедов своих (190).

Значительно шире, чем двустипишия, использует Лермонтов более крупные рифменные объединения, поскольку их усложненные и очень разнообразные синтаксические и рифменные конструкции более соответствуют богатству и многообразию сложных интонационных ходов «Демона».

Пятистишия применены в произведении *32 раза*: 13 раз — в I части (главки I, IV — дважды, V, VI — дважды, VII, VIII, IX, X, XII — дважды, XV) и 19 раз — во II части (главки VII — трижды, VIII, X — семь раз, XI, XIII, XV, XVI — пять раз). Столь частого употребления пятистиший мы не обнаружим ни в одной другой астрофической поэме Лермонтова.

Использованные в семнадцати главках «Демона», эти рифменные объединения исключительно разнообразны по своей стиховой композиции: они выступают в *шестнадцати разновидностях*.

Две разновидности пятистиший характеризуются *перекрестной рифмовкой* — *аБаБа* («Звонко-бегущие ручьи...» — II, 1¹⁰; «Они от башни угловой...» — V, I) и *АБАБА* («Неясный трепет ожидания...» — VIII, II; «Тебе принес я в умиление...» — X, II; «Что повесть тягостных лишений...» — X, II). Шесть разновидностей отличаются *«удвоением» мужского стиха*: *ааБаБ* («Затихло всё; теснясь толпой...» — XII, I); *ааББа* («И полдня сладострастный зной...» — II, I; «О! только выслушай, молю...» — X, II); *АбБАБ* («На кровле, устланной коврами...» — VI, I; «Грехов минувших в искупление...» — XV, II; «В пространстве синего эфира...» — XVI, II); *аБааБ* («Клянусь полночною звездой...» — VII, 1); *АБАбб* («В ладони мерно ударяя...» — VI, I; «И в страхе я, взмахнув крылами...» — X, II); *аББаа* («Его, ласкаясь, обовьет...» — XII, I; «И у ворот ее стоят...» — XVI, II). Пять разновидностей характеризует *«сдвоенный» женский стих*: *ААБАб* («Не плачь, дитя, не плачь напрасно...» — XV, I; «Каким смотрел он злобным взглядом...» — XVI, II); *ААбБА* («То был ли признак возрождения?...» — IX, I); *аББаБ* («Постигнул Демон в первый раз...» — VII, II; «Меня добру и небесам...» — X, II); *АБААб* («Тех дней, когда в жилище света...» — I, I; «И часто тайное сомненье...» — VIII, I; «Я тот, которому внимала...» — X, II; «Ужели небу я дороже...» — X, II; «И проклял Демон побежденный...» — XVI, II); *АббАА* («Играет ветер рукавами...» — X, I). Наконец, три разновидности отличаются *тройная смежная мужская рифма*: *аааББ* («Вновь повидаться захотел...» — VII, II); *АбббА* («Как слезы, мерно друг за другом...» — VII, II; «Навек опущены ресницы...» — XIII, II; «Исчезни, мрачный дух сомненья!..» — XVI, II); *ААббб* («Могучий взор смотрел ей в очи...» — XI, II).

Не менее разнообразны и оригинальны по своей рифменной композиции и *шестистишия*, примененные *33 раза* в 22 главках: 15 раз — в первой части (главки II, III, IV, VII, IX — дважды, X — дважды, XI, XII, XIII, XIV — дважды, XV, XVI) и 18 раз — во II части (главки I, II, III, IV, V, VI, VIII, X — шесть раз, XIV, XVI — четырежды). Они выступают в *пятнадцати разновидностях*, причем в семи — двурифменного типа и в восьми — трехрифменного.

Наиболее оригинальны семь *двурифменных* шестистиший, ни разу не повторяющих метрико-фонетической структуры друг друга и харак-

¹⁰ Здесь и в дальнейшем главки и части обозначаем римскими цифрами.

теризующихся самыми различными способами рифмовки: смежным — *ааББаа* («И не вздремнуть в могиле ей...» — X, II), смежно-перекрестным — *ааБаБа* («Но над семьей могильных плит...» — XVI, II) и *аааБаБ* («Что люди? что их жизнь и суд?...» — X, II), смежно-охватным — *ААБААБ* («Еще ничья рука земная...» — VII, I), перекрестно-смежным — *АБАБАА* («Недолго жениха младого...» — XIV, I), перекрестно-охватным — *АБАББА* («И перед ним иной картины...» — IV, I), охватно-смежным — *АббАбб* («Под сводом сумрачного храма...» — II, II).

Две разновидности *трехрифменных* шестистиший характеризуются *смежной рифмовкой* — *ААббВВ* («Несется конь быстрее лани...» — XIII, I; «И под лозою виноградно...» — XV, I) и *ааБбВв* («Измучив доброго коня...» — X, I; «Разграблен пышный караван...» — XII, I; «Пришлец туманный и немой...» — XVI, I; «О, не брани, отец, меня...» — I, II; «Тоской и трепетом полна...» — VI, II; «Так ранней утренней пой...» — X, II; «И скрылся я в ущельях гор...» — X, II).

Третью разновидность *трехрифменной* структуры представляют шестистишия с формулой рифмовки *аБаБвв* («Давно отверженный блуждал...» — II, I; «Любви, добра и красоты...» — IX, I; «Зеленых ящериц семья...» — XVI, II).

Пять разновидностей шестистиший характеризуются *терцетной* рифменной композицией: *АббАвв* («Он сам, властитель Синодала...» — X, I; «По камням прыгали, шумели...» — III, II; «К груди хранительной прижалась...» — XVI, II); *ааБввБ* («Привстав на звонких стремнах...» — XI, II) и *ААбВВб* («Кто этот всадник бездыханный?...» — XIV, I; «Но, полно думою преступной...» — V, II; «Синело предо мной пространство...» — X, II; «Нет! дай мне клятву роковую...» — X, II); *ааБвБв* («И дик, и чуден был вокруг...» — III, I; «Он входит, смотрит — перед ним...» — VIII, II; «Всё дико; нет нигде следов...» — XVI, II) и *ААбВбВ* («И Демон видел... На мгновенье...» — IX, I; «На север видны были горы...» — IV, II; «Так в час торжественный заката...» — XIV, II).

Стремление Лермонтова к метрико-фонетической индивидуализации рифменных объединений ощутимо и в *одинадцати семистишиях*, примененных шесть раз в I части (главки I, III, IV, V, VIII, XVI) и пять раз — во второй (главки III, IV, V, VII, IX). Поэт прибегает, как и в шестистишиях, не только к *трехрифменной*, но и к *двурифменной* композиции семистиший.

Двурифменная структура характеризует два не повторяющих друг друга семистишия: *АббАБАб* («Слова умолкли в отдаленьи...» — XVI, I) и *ааааББа* («С кувшином длинным за водой...» — IV, II).

Девять семистиший представляют собой *трехрифменные* объединения, выступающие в семи разновидностях: *АБАббВВ* («Когда сквозь вечные туманы...» — I, I; «Вечерней мглы покров воздушный...» — VII, II); *аББааВВ* («Высокий дом, широкий двор...» — V, I); *АБАбВВб* («И над вершинами Кавказа...» — III, I; «В прохладе меж двумя холмами...» — III, II); *ААбВВбб* («Дух беспокойный, дух порочный...» — IX, II); *АббАввА* («Чинар развесистые сени...» — IV, I); *АААбВВб* («В последний раз она плясала...» — VIII, I); *АБАбВВВ* («Бывало только ночи сонной...» — V, II).

Нельзя не обратить внимания на то, что только в двух случаях рифменная композиция семистиший совпадает: строфическая изобретательность Лермонтова проявилась здесь очень полно.

Эта строфическая изобретательность поэта, всегда подчиненная определенному художественному заданию, дает себя знать и в восьми *восьмистишиях* «Демона», употребленных в X и XII главках I части, в X (дважды), XI, XII и XIV (дважды) главках II части.

Стиховая композиция этих восьмистиший весьма разнообразна. Лишь в одном случае она имеет *четырёхрифменную* форму — *ааБввБгг* («И ничего в ее лице...» — XIV, II). Остальные же семь восьмистиший построены как *трехрифменные*, обладающие большей метрико-фонетической связанностью стихов. Они выступают в *шести разновидностях*: *АБАБАвАв* («О нет! прекрасное создание...» — X, II); «Всечасно дивною играю...» — X, II); *АббААвАв* («Смертельный яд его лобзанья...» — XI, II); *ААббВбВВ* («Питомец резвый Карабаха...» — X, I); *АббАббВВ* («Ни разу не был в дни веселья...» — XIV, II); *АБАббВВб* («И нечестивое сомненье...» — XII, II); *АААбВВбВ* («Не придут сестры с матерями...» — XII, I). Как видим, структура восьмистиший достаточно индивидуализирована: она повторяется единственный раз в X главе II части.

Наконец, обращаясь к сложным рифменным объединениям, Лермонтов применяет в поэме и *девятистишие* (X глава II части), представляющее собой очень оригинальное трехрифменное объединение *аББааБввБ*:

О! если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь, века без разделения
И наслаждаться и страдать,
За зло похвал не ожидать,

Ни за добро вознагражденья;
Жить для себя, скучать собой,
И этой вечною борьбой
Без торжества, без примиренья! (204).

Такое богатство и разнообразие типов рифменных объединений и их модификаций в «Демоне», превосходящее все другие поэмы Лермонтова, вполне соответствует предельной свободе стиховой композиции произведения. Течение могучего и вольного потока стихотворной речи здесь не сдерживается строфической упорядоченностью и размерностью. Художественный образ и поэтическая мысль одной стиховой композиционной единицы подхватываются и развиваются следующей; фразы нередко перебрасываются из одной в другую. Постоянно меняющаяся синтаксическая и метрическая структура композиционных единиц сообщает стиховой группе, образуемой ими, необычайно подвижный ритмико-интонационный рисунок, соответствующий повышенной экспрессивности стихотворной речи, а присоединяемая к стиховой группе одного типа иная группа «поворачивает» лирический сюжет каждый раз по-новому. При этом то и дело проявляет себя как органическая спаянность композиционных единиц в стиховой группе, так и — не в меньшей мере — *несовпадение метрической и фонетической структуры рифменных объединений и членений с интонационно-синтаксической*.

Ярким примером такого несовпадения, характерного для строфической композиции «Демона», может служить VII глава II части, строение и художественную значимость структурных компонентов которой возможно проследить лишь в живом потоке движущегося стиха.

В этой главе — три стиховые группы: пятнадцатистрочная «Вечерней мглы покров воздушный...», девятнадцатистрочная «И вот среди общего молчанья...» и четырехстрочная «Поныне возле кельи той...». Первая группа образована семистишием, катренами охватной и перекрестной рифмовки; вторая — катреном смежной рифмовки и тремя пятистишиями; третья — единственным катреном охватной рифмовки. Таким образом, структурная схема главы выглядит так: 7+4+4; 4+5+5+5; 4. Однако это деление относится только к метрической структуре стиховых групп; в синтаксическом же отношении они строятся весьма разнообразно — от предложений, заполняющих все рифменное объединение, до коротких фраз, которые прихотливо — то симметрично, то асимметрично — сочетаются внутри него или «перебрасы-

ваются» в соседнее рифменное объединение. Иначе говоря, перед нами схема лишь *рифменных объединений*, которые сплошь и рядом, вплоть до завершающего катрена, не совпадают с объединениями синтаксическими. Если так же схематически обозначить распределение по строкам стиховых групп этих *синтаксических объединений* — фраз, то получим: $2 + 2 + 2,5 + 2,5 + 1,5 + 1,5 + 0,5 + 1,5 + 1$; $3 + 2 + 3 + 5 + 2 + 1 + 1 + 2$; 4. Рифменных объединений во всех трех стиховых группах — 8, синтаксических же — 18. При этом границы их не только очень часто не совпадают, но то и дело оказываются несоизмеримыми.

Действительно, первое рифменное объединение — семистишие — включает три законченных предложения и начало четвертого («И была минута»). Во втором рифменном объединении — катрене охватной рифмовки — одна законченная фраза (в третьей строке и в начале четвертой); ей же предшествует придаточное предложение, относящееся к главному, которое находится в последней строке семистишия («И была минута»); а за ней следует начало фразы («От его шагов»), завершающейся уже в третьем рифменном объединении — катрене перекрестной рифмовки («Без ветра лист в тени трепещет...») и т. д. Вместе с тем нельзя не обратить внимание, что последняя стиховая группа главки — катрен охватной рифмовки — резко отличается от предшествующих двух стиховых групп как по количеству стихов и их рифмовке, так и по синтаксическому строению: эта стиховая группа содержит единственное предложение, целиком укладывающееся в рамки четверостишия. Такая перемена рифмовки и объема, а также изменение структурного характера стиховой группы по сравнению с предыдущими служат ее *строфическому выделению* в качестве заключения всей главки.

Отмеченная в VII главке II части несовместимость рифменных объединений с фразами, как это ни парадоксально на первый взгляд, обуславливает *сплошную связанность* одних и других и одних с другими, причем связанность как интонационно-синтаксическую, так и ритмико-фонетическую, поскольку стиховые переносы и сопровождающие их паузы способствуют ритмическому выделению целого ряда простых предложений и синтагм. И в этом проявляется *основной закон свободной астрфической композиции*.

Не случайно подобное же строение стиховых групп отличает многие другие места поэмы, в частности — II, VIII, IX, X, XII, XIII главки I части и IV, IX главки II части. Здесь рифменные объединения то интонационно закончены, то — нет; они то произносятся одним дыханием, то разбиваются паузами, в одних случаях отчетливыми, в других — слабыми. При такой «неупорядоченной» ритмико-синтаксической структуре, не стесняемой заранее заданными пределами, интонационное движение стиха всякий раз индивидуализируется — в соответствии с глубокими эмоциональными ходами и неожиданными поворотами поэтической мысли главки.

Несовместимость рифменных объединений с фразами и в то же время их постоянная связанность особенно отчетливо проявляются в тех местах лермонтовской поэмы, где звучит прямая — монологическая и диалогическая — речь Демона, Тамары, Ангела (XV главка I части, I, IX, X и XVI главки II части), то есть там, где изображение *драматизируется*.

Особенно показательна в этом отношении обширнейшая X главка II части, которая с начала и до конца выполнена как драматическая сцена, целиком построенная на монологах и диалогах Демона и Тамары. В ней происходит *драматизация стиховой композиции*: рифменные объединения расчленяются, ряд строк «рассекается» на «диалогические отрезки», например:

Т а м а р а

Зачем мне знать твои печали,
Зачем ты жалуешься мне?
Ты согрешил...

Д е м о н

Против тебя ли?

Т а м а р а

Нас могут слышать!..

Д е м о н

Мы одне.

Т а м а р а

А бог!

Д е м о н

На нас не кинет взгляда:
Он занят небом, не землей!

Т а м а р а

А наказание, муки ада?

Д е м о н

Так что ж? Ты будешь там со мной! (206—207).

В приведенном отрывке два катрена перекрестной рифмовки «ломаются» на восемь разновеликих, непропорциональных стиховых отрезков — фраз, каждая из которых отмечена своим синтаксическим строением. И вместе с тем эти фразы не изолируются друг от друга, а составляют неотъемлемые части единого стихового целого, объединяясь ритмом и интонацией.

Интересны композиционные приемы *связывания отдельных главок* поэмы.

Тематическая близость VI и VII главок I части, рисующих лирический портрет Тамары, выражается в их *рифменной зависимости*: на стыке этих главок Лермонтов нарушает правильное чередование клаузул, характеризующее все произведение, и сталкивает мужские стихи с созвучными окончаниями: «Как жизнь, как молодость, живой» — «Клянись полночною звездой» (187).

Смысловая зависимость VIII и IX главок II части подчеркивается уже их непосредственной *синтаксической связанностью*. Концовка первой из них:

И вместо сладкого привета
Раздался тягостный укор —

имеет открытую структуру, предполагающую возможное продолжение. Таким продолжением и служит начальное семистихие следующей главки, заключающее в себе прямую речь Ангела:

«Дух беспокойный, дух порочный,
Кто звал тебя во тьме полночной?» и т. д. (201).

И совсем иначе связываются между собой X и XI главки II части: первая из них, содержащая прямую речь Демона, завершается строкой, которая резко обрывается на половине: «Люби меня!..» — и вторая половина которой: «И он слегка» — переносится в следующую главку, заключающую в себе авторскую речь. Такое расчленение строки между

главками в какой-то мере родственно строфическому переносу, примененному Пушкиным в «Евгении Онегине» и самим Лермонтовым в «Тамбовской казначейше», но явно отличается от него. Здесь не строка перекрывает главку, а, наоборот, главка «перекрывается» строкою и в силу этого разделяется между соседними главками. Это — не обычный строфический перенос, а своеобразное *строфическое рассечение*. Крайне редко применяемое в поэтической практике, оно очень эффективно использовано Лермонтовым для передачи внезапного изменения эмоционального темпа, соответствующего быстрой перемене сюжетной ситуации.

В «Демоне», как и в ряде других астрофических поэм, Лермонтов прибегает к систематическому «нагнетанию» стихов, имеющих в своих клаузулах один и тот же ударный гласный,— применяет прием, который можно определить как *ассонансное сочетание рифм* соседних (не рифмующихся между собой) строк. При этом рифменные ассонансы объединяют здесь не однотипные клаузулы, например мужские, как в «Мцыри», а стиховые окончания двух типов — мужские и женские.

Ассонансное сочетание рифм имеет, несомненно, композиционное значение: оно способствует звуковому сближению связанных по содержанию стихов, приводя к созданию целой *ассонансной группы*, которая может охватывать несколько стиховых композиционных единиц. Сошлемся лишь на IV главку I части. Здесь первое шестистишие «И перед ним иной картины...» образует ассонансную группу на *и*: картины — расцвели — долины — вдали — земли — раины (причем рифменный ассонанс поддержан безударным *и* во всех женских клаузулах). Этот рифменный ассонанс не замыкается одной композиционной единицей, а «перебрасывается» в следующую — пятистишие «Звонко-бегущие ручьи...» (ручьи — соловьи — любви), тем самым подчеркивая ее тесную смысловую связанность с первой. Другая же рифма пятистишия: «разноцветных — безответных» — ассонирует с рифмой «сени — олени — растений» третьей композиционной единицы — семистишия «Чинар развесистые сени...», где, в свою очередь, две другие рифмы: «плющом — днем» и «листов — голосов» — вступают в ассонансное сочетание *о* не только между собой, а и со всеми стиховыми окончаниями четвертой композиционной единицы — пятистишия «И полдня сладострастный зной...»: зной — росой — ночи — очи — молодой. Завершается эта *ассонансная цепь о* в пятой композиционной единице — катрене «Но кроме зависти холодной...» — женской перекрестной рифмой: «холодной — бесплодной». Другое же созвучие клаузул катрена — «возбудил — сил» — ассонирует со смежной женской рифмой: «видел — возненавидел» — шестой, заключительной композиционной единицы — двустишия «И все, что пред собой он видел...» Тем самым блестяще завершается звуковая композиция главки: ассонансное сочетание рифм на *и*, объединяющее ее последние стихи, служит в то же время своего рода *фонетическим обрамлением* главки, первое шестистишие которой отмечено тем же рифменным ассонансом. Перед нами поистине изумительное — и совершенно ненавязчивое — мастерство звуковой организации астрофической поэмы.

Так стиховая композиция «Демона» предстает перед нами во всей продуманности и естественности, художественной выверенности и гармоничности своих элементов, обнаруживая подлинно гениальную силу создателя этой поэмы.

Кафедра русской и зарубежной литературы Ровенского пединститута