

Принципы обращения к жанру романса в лирике М.Ю. Лермонтова

Никкарева Елена Викторовна

Студентка Ярославского государственного университета имени К.Д. Ушинского,
Ярославль, Россия

Проводимое нами исследование на материале романсов В.А. Жуковского, А.А. Дельвига, А.С. Пушкина, Н.М. Языкова и М.Ю. Лермонтова показало, что литературный романс на протяжении всей истории своего развития не был аутентичным жанром, что во многом и представляет серьезную проблему для исследователя, поэтому мы руководствовались в своем исследовании историческим пониманием жанра, представленным в работах Б. Томашевского, И. Клейна, Яусса.

Так, литературный романс конца XVIII – начала XIX века еще сохраняет тесную связь со своими корнями, а потому определяющей для него оказывается субъектная организация: повествование чаще всего ведется от первого лица и обращено к отсутствующему или мыслящемуся как отсутствующий в тексте адресату, с которым героя, однако, объединяет совместное переживание происходящего, поэтому формально текст часто построен как «половинка диалога». Для романса также характерны событийность как рассказ о событии, фрагментарность, строфическая организация и создание полифонической иллюзии. Каждый из указанных выше поэтов, усваивая основные жанровые признаки, не воспроизводил их слепо, а работал согласно собственным творческим установкам.

В творчестве М.Ю. Лермонтова как преемника традиций элегической школы жанр романса сыграл немаловажную роль. В период с 1829 по 1832 годы им было написано семь произведений, имеющих подобное авторское жанровое определение. Романсы, созданные Лермонтовым, не являются логическим продолжением общей тенденции развития литературного романса XVIII–XIX веков, так как переосмыслению подвергаются не только формальные признаки жанра, но и семантическое, и интонационное его наполнение. Например, все исследователи подчеркивают повышенный биографизм ранней лирики Лермонтова, отразившийся, в частности, и в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») 1829 года, что не свойственно данному жанру в целом.

Романсы этого поэта сходны и по способу построения текста, что, однако, является не столько данью жанру, сколько общим принципом его лирики. В 1830-х гг. Лермонтов на практике отрабатывает механизм, который будет теоретически осмыслен лишь учеными XX века. Он связывает событие (ситуацию), эмоцию (страсть), ее порождающую, и поведенческую реакцию человека на эту эмоцию. Для осуществления подобной связи в рамках лирического текста Лермонтову требуется найти мельчайшие семантические единицы, упоминание которых вызывало бы нужный контекст, позволяющий ему, не называя ни самой эмоции, ни реакции на нее (как это было у сентименталистов и ранних романтиков), представить эту эмоцию в виде риторического акта. Такими единицами и становятся мотивы. Следует, однако, уточнить, что лирика Лермонтова обладает рядом устойчивых мотивов, воспроизводимых в текстах независимо от их жанровой принадлежности, но жанрообразующим выступает обычно один, подчиняющий себе всю структуру текста.

Так, для всех романсов поэта таковым жанрообразующим элементом оказывается «ситуация расставания», выступающая основанием для развертывания серии сопряженных с ней мотивов, как, например, мотив враждебности мира, образ «чужбины», мотив изгнанничества, мотив памяти. Для лирического героя Лермонтова характерно ощущение власти прошлого над настоящим, постоянное его присутствие в настоящем (мотив ужасного прошлого), поэтому по сравнению с элегической традицией развития этого мотива Лермонтов изменяет его семантическое, а также эмоциональное наполнение: «память – демон-властелин». Функция этого мотива разнообразна. Так, в разбираемом нами «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») благодаря мотиву

памяти поднимается уже несколько волнующих проблем сразу (гражданская и интимная темы), чего не было в романской традиции. Даже исследователи XX в. определяли романс исключительно как однотемное произведение.

Мы можем говорить о том, что поэт преодолел формальную схему жанра. Герой романсов Лермонтова – «эгоист», его интересует только собственное переживание ситуации, собственная рефлексия над ней, поэтому мы не можем говорить о его тексте как о «половинке диалога», когда субъект предугадывает реакцию другого субъекта, как бы переживая общую ситуацию сквозь призму чужого сознания. «Половинка диалога» из композиционного принципа организации текста перерастает в принципиальную характеристику сознания лирического героя – диалогичность, единственность адресата – в его множественность, единое переживание – в особое настроение, к интимному добавляется гражданский пафос. В разряд жанрообразующих попадает один из традиционно вторичных признаков романа – *мотив расставания*, организующий пространственную разъединенность героев (обычно задавалась пространственная разъединенность героев, выражающаяся в ситуациях смерти возлюбленной, вынужденного, не зависящего от воли героя расставания и желания вновь воссоединиться с ней).

Возможно, подобным «созвучием» композиционного принципа жанра и общей психологической установки лирического творчества поэта и объясняется интерес раннего Лермонтова к этому жанру. Но в то же время изменения, которые претерпевает романсная структура в творчестве Лермонтова, свидетельствуют, что этот жанр в той модификации, в которой он существовал в литературе первой половины XIX в., не мог закрепиться в лирике поэта. Обращает на себя внимание то, что лирический герой романсов Лермонтова в отличие от героя его элегий, песен, лирических монологов дистанцирован от авторского сознания. Более того, в анализируемом романсе мы можем говорить о ролевом герое и сделать вывод о том, что романс мог восприниматься Лермонтовым как способ «примерить» различные, хотя и близкие по своей психологической наполненности «маски», но впоследствии, когда поэт нашел свое alter ego, полностью ушел из его лирики.