

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1–14(Лермонтов М. Ю.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.01

А. В. Ложкова  
Екатеринбург, Россия

### «ЦЕВНИЦА» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

**Аннотация.** Статья посвящена анализу жанровой природы стихотворения М. Ю. Лермонтова «Цевница». В своем понимании литературного жанра автор опирается на концепцию Н. Л. Лейдермана. Исследователь обращает внимание на то, что в основе любого жанра лежит некий канон, несущий в себе память о первообразах или архетипах, сформировавшихся в древнейшие эпохи существования человеческого сознания. Автора статьи убеждает мысль Н. Л. Лейдермана о существовании более или менее устойчивых типов содержания, характерных для конкретных жанров. Жанровое содержание характеризуется такими аспектами, как тематика, проблематика, эстетический пафос и степень широты охвата действительности, и обусловлено родовым смыслом, указывающим на специфику взаимоотношений между человеком и миром. Вслед за С. И. Ермоленко автор полагает, что структура лирического жанра определяется гибкой, но устойчивой связью между типом лирического субъекта (типом субъектной организации), характером интонационно-мелодического строя и свойственными каждому жанру «сигналами» ассоциативного фона. Совершенно очевидно то значение, которое обретает в структуре лирического жанра субъектная организация текста, и шире — форма выражения авторского сознания. В творчестве такого поэта, как М. Ю. Лермонтов, с его склонностью к открытой исповедальности, проблема выражения авторского сознания оказывается еще более важной.

В стихотворении «Цевница» автором обнаружены традиции антологической миниатюры, элегии и эпитафии. Весте с тем, специфика функционирования отдельных жанрообразующих элементов в тексте «Цевницы» не позволяет безоговорочно отнести произведение к какому-то одному из этих жанров. Переплетаясь друг с другом внутри одного стихотворения, характерные для них мотивы и образы приобретают нетипическое значение, усложняя текст в вопросе соответствия канону.

Кроме того выявленная в процессе анализа специфика жанровой структуры приводит к образованию внутри «Цевницы» нескольких субъектов сознания, каждый из которых имеет собственное видение картины мира. Накладываясь друг на друга, они придают художественную многомерность образу беседки, являющемуся смысловым центром произведения.

Автор полагает, что подобная организация текста стихотворения вызвана сложным отношением М. Ю. Лермонтова к жанровой традиции антологической миниатюры: вступая с нею в полемику, юный поэт оказывается вынужден четко предстать в «Цевнице» сам объект дискуссии для того, чтобы донести до читателя содержание спора.

**Ключевые слова:** лирические жанры; русские поэты; поэтическое творчество; антологические миниатюры; элегии; эпитафии.

A. V. Lozhkova  
Ekaterinburg, Russia

### «TSEVNITSA» («PANPIPE») BY M. LERMONTOV: FEATURES OF THE GENRE

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the poem «Panpipe» («Tsevnitsa») by M. Lermontov and its genre nature. In understanding of the literary genre, the article relies on N. L. Leiderman's concept. It draws attention to the fact that at the heart of any genre lies a certain canon that carries in itself the memory of the prototypes or archetypes that were formed in the earliest epoch of the existence of human consciousness. The author of the article is convinced by N. L. Leiderman's idea about the existence of more or less stable types of content characteristic of specific genres. Genre content is characterized by such aspects as subject matter, problems, aesthetic paths and the extent of the scope of reality, and is conditioned by the generic meaning that specifies the relationship between the man and the world. Following S. I. Ermolenko, the author believes that the structure of the lyric genre is determined by a flexible but stable relationship between the type of lyric subject (the type of subject organization), the nature of the intonational-melodic system and the «background» associated with each genre. The meaning that is acquired in the structure of the lyric genre by the subjective organization of the text and the form of expression of the author's ideas is obvious. In the work of such poet as M. Lermontov, with his penchant for open confession, the problem of expressing the author's mind is even more important.

The author reveals traditions of anthological miniature, elegy and epitaph in the poem «Panpipe». At the same time, the specificity of certain genre-forming elements functioning in the text does not allow to attribute the fiction to any one of these genres unconditionally. Interwoven with each other within a single poem, representative motives and images acquire an atypical meaning, complicating the text in the question of matching the canon.

In addition, the specificity of genre structures revealed during the analysis leads to the formation of several subjects of consciousness within the «Panpipe». Each of them has its own vision of the worldview.

The author believes that such an organization of the poem's text is caused by the complicated attitude of M. Lermontov to the genre tradition of an anthological miniature: when entering into polemics with it, the young author is forced to clearly present the object of discussion in order to convey the content of the dispute to the reader.

**Keywords:** lyric genres; Russian poets; poetry writing; anthological short stories; elegy; epitaph.

Стихотворение «Цевница» — одно из немногих дошедших до нас самых ранних сочинений М. Ю. Лермонтова, написанных в 1828 году. По мысли С. А. Кибальника, в «Цевнице» антологическая тема решается в традициях элегического жанра [Кибальник 1990: 97]. Исследователь отмечает наличие в данном стихотворении традиционных для

элегии мотивов «последней любви», «святого воспоминания», «веселия, уж взятого гробницей». Сама лирическая ситуация «Цевницы» характерна именно для элегии: лирический герой обращен внутрь собственной души, воскрешающей в своей эмоциональной памяти пережитые некогда, но не утраченные актуальности состояния:

Исчезло всё теперь; но ты осталось мне,  
Утеха страждущих, спасенье в тишине,  
О милое, души святое воспоминанье! [Лермонтов  
1954: 11]

В. Э. Вацуру предлагает несколько иной вариант интерпретации лермонтовского стихотворения, видя в нем подражание антологическим стихам Батюшкова и отчасти Пушкина. Оба упомянутых варианта интерпретации легли в основу комментария в «Лермонтовской энциклопедии»: «**ЦЕВНИЦА**» (цевница — свирель, пастушеская дудочка), юношеская элегия Л. (1828) в александрийских стихах. Как и нек-рые др. произв. пансионского периода (“Заблуждение Купидона”, “Пир”, “Пан”), стих. ориентировано на классич. антич. образы, воспринятые Л. через “Опыты” К. Н. Батюшкова (1817), антологич. стихи А. С. Пушкина и отчасти через традиции “легкой поэзии” (poésie fugitive). Поэтич. фразеология “Цевницы” восходит к “Беседке муз” Батюшкова (“... Над ними свод акаций: / Там некогда стоял алтарь и муз и граций... Там некогда, кругом черемухи млечной...”; ср.: “Под тению черемухи млечной / И золотом блистающих акаций / Спешу восстановить алтарь и Муз, и Граций”). Л. стремится к пластическому, лишённому сюжетного движения описанию; картина создается существительными и гл. обр. определениями к ним; глагольная сфера крайне узка, причем глаголы состояния заметно доминируют над глаголами действия. Вместе с тем “Цевница” в большей мере, чем пушкинские стихи в антологич. роде, обнаруживает тяготение к элегии с типичным для этого жанра непосредств. выражением эмоц. состояния лирич. героя. Характерно, что в заключит. строках “Цевницы” возникает чуждая поэтике Пушкина “виньетка” (“... веселие, уж взятое гробницей, / И ржавый предков меч с задумчивой цевницей!”), воспроизводящая символику элегии Е. А. Баратынского “Родина” (ср.: “... положит на гробницу / И плуг заржавленный и мирную цевницу”)» [Аринштейн 1981: 606–607].

Некоторая точечность аргументации, сведение ее к перечислению отдельных образно-фразеологических переключек побудила нас обратиться к специальному анализу лермонтовского стихотворения, по завершении которого нами было обнаружено значительное усложнение его жанровой структуры<sup>1</sup>. В стихотворении отчетливо просматривается жанровый канон антологической миниатюры. Однако процитированное нами выше утверждение В. Э. Вацуру, согласно которому «Цевница» представляет собой фрагмент, построенный как описание, лишённое сюжетного движения, статическое и пластичное, может быть отнесено лишь к одному из уровней сложной лирической конструкции. Гармоническая уравновешенность антологического образа миропереживания в «Цевнице» — внешний фасад, доступный и понятный взору любого человека, в данном случае — мимолетному взгляду случайного

«прохожего». Так, обращает на себя внимание очевидная двучастность лирического высказывания, организованная по хронологическому принципу:

#### Цевница

На склоне гор, близ вод, прохожий, зрел ли ты  
Беседку тайную, где грустные мечты  
Сидят задумавшись? Над ними свод акаций:  
Там некогда стоял алтарь и муз и граций,  
И куст прелестных роз, взлелеянных весной.  
Там некогда, кругом черемухи млечной  
Струя свой аромат, шумя, с прибрежной ивой  
Шутил подчас зефир и резвый и игривый.  
Там некогда моя последняя любовь  
Питала сердце мне и волновала кровь!..  
Сокрылось всё теперь: так, поутру, туманы  
От солнечных лучей редеют средь поляны.  
Исчезло всё теперь; но ты осталось мне,  
Утеха страждущих, спасенье в тишине,  
О милое, души святое воспоминанье!  
Тебе ж, о мирный кров, тех дней, когда страданье  
Не ведало меня, я сохранил залог,  
Который умертвить не может грозный рок,  
Мое веселие, уж взятое гробницей,  
И ржавый предков меч с задумчивой цевницей!  
[Лермонтов 1954: 11]

Первая часть объединена рефреном «некогда»: «некогда стоял алтарь и муз, и граций...»; «некогда... шутил подчас зефир...»; «некогда... любовь питала сердце мне...». Благодаря этому в стихотворении создается образ уже исчезнувшего к моменту лирического высказывания бытия. При этом будет большим упрощением, если мы сведём данный образ к привычному для романтиков мотиву утраты некоей гармоничной душевной устойчивости, целиком отнесенной в прошлое. В прошлом лермонтовского лирического героя сильно ощущение собственной внутренней динамики: упоминание о розах, «взлелеянных весной», тут же ассоциативно вызывает в читательском воображении образ осеннего увядания, «зефир» оказывается весьма непостоянным гостем, лишь «подчас» играющим с «прибрежной ивой». И, наконец, эпитет «последняя», отнесенный к любви, рождает целый поток ассоциаций, одним штрихом очерчивая едва ли не всю жизнь лирического героя, в которой, очевидно, была и «не последняя» любовь, а может быть, и не одна. Волнение в крови, порожденное любовным переживанием, оказывается омрачено чувством утраты, неразрывно связанным со словом «последняя». Так, за внешними атрибутами привычной для антологической лирики ясной картинки, в центре которой «беседка» и «алтарь муз», обнаруживается более глубокая жизненная перспектива, богатая как сложными душевными коллизиями, так и несогласованностью человеческого переживания с естественными гармоническими состояниями природы.

Прошлому («некогда») явно противопоставляется образ настоящего, сконцентрированный благодаря введенному по принципу внутренней антитезы рефрену «теперь»: «сокрылось все теперь...», «исчезло все теперь...». Эффект усиливается за счет экономного, но эффективного использования различных глагольных форм: если в первой части пре-

<sup>1</sup> В статье мы опираемся на жанровую концепцию Н. Л. Лейдермана [Лейдерман 2010: 17–143]. О специфике лирического жанра см.: [Ермоленко 1996: 12–35].

обладают глаголы несовершенного вида («стоял», «шутил», «питала», «волновала»), то во второй части Лермонтов переходит к энергичным глаголам совершенного вида, подчеркивающим окончательность свершившейся перемены и невозвратимость утраты: «сокрылось», «исчезло». Прошлое и настоящее, с одной стороны, разделены абсолютно и бесповоротно как объективные проявления бытия. Но, с другой стороны, они оказываются неразрывно связанными в сознании лирического героя, благодаря его воспоминаниям — конструктивный принцип, характерный для элегии.

Однако открывающее текст стихотворения обращение к прохожему является одним из устойчивых формальных признаков еще одного жанра — эпитафии. Как отмечает Э. Б. Арутюнян, «Обращение погребенного к прохожему (-им), путнику (-кам), страннику (-кам) (*лат. viator / viatores; praeteriens*), читателю (-лям) эпитафии (*лат. tu, quilegis; lector*) стало одним из наиболее устойчивых шаблонов эпитафического латинского текста\*\*\*, нашедшего свое дальнейшее развитие в классической эпитафии многих европейских стран, включая английскую эпитафию (*англ. passenger, stranger, passer-by, reader*)» [Арутюнян 2008: 147]. Широкое распространение и развитие получает данная модель также и в русской литературной эпитафии XVIII — начала XIX в [Алпатов 2013: 77]. Нам думается, что использование ее в «Цевнице» не случайно и является одним из способов раскрытия кризисного состояния лирического героя. Рождение в нем некоего нового аспекта личности приводит, как следствие, к «смерти» личности прежней. В своей работе «О генезисе полиадресованности в текстах эпитафий» Э. Б. Арутюнян указывает на следующее: «Присутствие семьи ‘пути’ (*путник, странник, прохожий*) в эпитафическом тексте не отвлеченно и продиктовано в первую очередь тем, что ‘путь’ издревле ассоциировался со смертью, дорогой в преисподнюю. Погребенный, олицетворяя собой ‘вечного путника’, апеллирует к живущим, выбирая адресатные формулы *путник, странник, прохожий*, зеркально отражающие его собственное состояние, но по другую сторону бытия» [Арутюнян 2008: 147].

В надгробной эпитафии подобное обращение выполняет, чаще всего, одну из двух функций: либо, за счет указания на неизбежность сходного конца, обращает внимание читателя к вечному и заставляет задуматься о собственном душевном состоянии, либо предвосхищает собой изложение последней воли умершего, которая чаще всего сводится к просьбе не тревожить, не осквернять его прах. Лермонтов прибегает к нестандартному решению, вводя в обращение к прохожему вопросительную интонацию («Прохожий, зрел ли ты...»). Оригинальное эпитафическое обращение не предполагает ее наличия: «Обращение погребенного к живым, как правило, строится по формуле: N + последняя воля умершего, оформленная в виде определенной этикетной ситуации (просьбы, извинения, пожелания, прощения, угрозы и т. д.), где N — *путник, странник, прохожий, читатель*» [Арутюнян 2008: 147]. Стандартная эпитафия исключает возможность игнориро-

вания могилы и того, что надпись просто не будет замечена и прочитана. Э. Б. Арутюнян отмечает следующее: «Тексты эпитафий не всегда рассматривались как сообщения, направленные внешнему миру и предназначенные для прочтения. Наиболее известные могильные плиты с надписями, выполненными старшим футарком, датируемыми V и VII вв., были обнаружены зарытыми в могилу текстом вниз (Кюльвер, остров Готлиб; Эггъя, западная Норвегия). Такие тексты являлись частью ритуала, совершаемого при захоронении, его экспрессивным элементом, подчеркиванием его содержания. Скорее всего, они исполняли роль оберега могилы или являлись средством удержания умершего от возможного возвращения с того света» [Арутюнян 2008: 143].

Позволим себе предположить, что данная функция может неявно присутствовать в тексте эпитафии и на дальнейших этапах ее развития уже как литературного жанра. Обращение в форме повелительного наклонения играет роль своеобразного запрета на пренебрежение волей покойного, поскольку именно ее нарушение может потревожить дух усопшего (что, в свою очередь, чревато неприятными последствиями). Лирический же герой «Цевницы» допускает вероятность того, что прохожий даже не обратит внимания на беседку, а просто пройдет мимо, не уделив достаточного внимания тому, чем с ним так жаждают поделиться.

Возможность отсутствия отклика связана с тем, что статус лирического героя как мертвеца остается в стихотворении Лермонтова неподтвержденным. «Взятым гробницей» оказывается «веселие» — давно угасшая и потому застывшая эмоция, как бы отделившаяся от своего носителя, который, как ему сейчас кажется, больше никогда не будет испытывать ничего подобного. Именно потому, что эмоция становится чуждой душе героя, она и получает возможность отделиться от него, обрести некую самостоятельность, «вещность», может быть оставлена в мире и даже оказаться в какой-то мере объектом созерцания. Так в стихотворение входит новый смысловой уровень: в душе лирического героя все сильнее дает о себе знать ощущение неотвратимости движения всего сущего от начала к концу, направляемого «грозным роком» — силой, неподвластной человеку, но неудержимо влекущей к закономерному финалу, отнимая одну за другой эмоциональные составляющие душевного бытия. В то же время эмоции, оставляя душу, отчуждаясь от нее, как бы начинают жить самостоятельно, а потому и сами могут стать объектом лирической рефлексии. И снова эмоциональная палитра стихотворения резко меняется: казалось бы, победившее чувство утраты, безвозвратного утекания жизни сменяется чувством сопротивления, желанием обозначить свое пребывание в мире, оставить после себя эмоциональный шлейф, подобный памяти об аромате цветущей «черемухи млечной». Желание это столь сильно, что вторжение эмоций в вещный мир приводит к каким-то странным сгущениям, «мечты» обретают пластичные формы, антропоморфизируются и, «задумавшись», навечно поселяются в беседке. В таком контексте особую функцию начинает выполнять

образ цевницы. Составляя эмоциональную рамку стихотворения (заглавие и последнее слово) данный образ аккумулирует в себе все эмоциональные обертоны внутренней жизни лирического героя, давая им возможность заявить о себе. В связи с этим наличие отклика прохожего на адресованное ему обращение уже не является единственным условием для сохранения в мире памяти об утраченном ныне состоянии души лирического героя — он воплощает ее в творческом акте самостоятельно, без посторонней помощи. В данном контексте заслуживает внимания тот факт, что начинающееся с обращения стихотворение постепенно утрачивает диалоговую интонацию и со строк «Исчезло все теперь; но ты осталось мне» оказывается уже полностью монологизировано. Вместо прохожего лирический герой теперь обращается непосредственно к беседке («ты осталось мне», «тебе ж, о мирный кров»). И тем самым, по факту, погружается в разговор с самой собой, поскольку для него ключевым становится статус беседки как «милого, души святого воспоминанья», т. е. одного из средств раскрытия его собственного внутреннего мира.

Подобный переход снова может быть воспринят как характерный для элегии, но было бы ошибкой считать, что на этом значение образа беседки исчерпывается. Она также принимает на себя роль одного из характерных концептов эпитафии — *памятника* или *надгробия*. Т. С. Царькова выделяет две ключевые функции данного концепта в надгробной эпитафии: функцию замещения, отождествления с покойным и корреспондирования, материализации «мистической связи посюстороннего и загробного миров» [Царькова 1999: 177]. Благодаря тому, что покойник-человек заменен в «Цевнице» погибшим настроением, эмоцией, беседка выполняет их обе. С одной стороны, она остается тем самым местом, где герой испытал утраченное «веселие». С другой стороны, сам ее образ также обращен в прошлое и беседка как бы двоится: уже упомянутый нами рефрен «некогда» позволяет предположить, что беседка претерпела перемены не менее серьезные, чем те, что пришлось пережить лирическому герою. Ни «алтаря муз и граций», ни роз, ни черемухи, ни даже «игривого зефира» в ней, очевидно, уже нет — остался только «свод акаций», под которым сидят «грустные мечты». Соответственно, взгляду «прохожего» ни один из заботливо выстроенных образов недоступен — они оживают перед нами только благодаря монологу героя. В его же сознании беседка минувшего и беседка в ее настоящем состоянии оказываются слиты воедино, а через них, в свою очередь, сливаются вместе прошлое и настоящее, претворяя в жизнь характерную для антологической миниатюры ситуацию «схваченного мгновения». Таким образом, «Цевница» открывает нам несколько неразрывно связанных пространственно-временных слоев, центрированных на образе беседки.

Достигается данная ситуация за счет того, что усложнение жанровой структуры стихотворения приводит в свою очередь к усложнению его субъектной организации. Для начала мы имеем прохожего, чей образ замечателен полным отсутствием собственного эмоционального следа в тексте. Мы не

узнаем, сколь частым является его маршрут, пролегающий через беседку, обращал ли он на нее внимание или просто проходил мимо. На наш взгляд, это создает дополнительный оттенок отчужденности от мира беседки и ее прежнего обитателя. Но кто же обращается к прохожему с вопросом?

Здесь уместно вспомнить о том, что надгробная эпитафия, к максимально точному подражанию которой стремится, по утверждению ряда ученых (Т. С. Царькова, С. И. Николаев), русская литературная эпитафия XVIII — начала XIX вв., имеет собственную субъектную организацию. В. Веселова в статье «Эпитафия — формульный жанр» отмечает: «Речь в эпитафии такого рода идет не от лица автора (в действительности этот текст создавшего) или «лирического героя», как это могло бы быть в литературном произведении, но — от имени реального человека, от лица умершего. Причем это, как правило, не цитирование сказанных когда-то, при жизни, слов, а сами слова, как они могли бы звучать из-под надгробного камня, из уст самого покойного, уже после смерти. Но — написанные другим человеком, автором. По сути, тот самый “голос из-под земли”, сочиненный как долг памяти другу или родственнику или — на заказ» [Веселова 2006]. Другими словами, надгробная эпитафия предполагает наличие твердого разграничения между автором текста и получившим право голоса мертвецом — это априори разные личности. Таким образом, нам представляется возможным говорить о наличии в тексте эпитафий, передающих волю умершего (к каковому и относится обращение к прохожему) двух субъектов сознания: автора, выполнившего надпись, и мертвеца, личность которого таким образом выражается. Причем сознание автора в подобной ситуации оказывается шире: оно как минимум включает в себя волю мертвеца плюс способность эту волю «услышать» в силу своей душевной близости покойному, готовность эту волю оформить, выразить в силу своей любви, скорби об умершем.

На первый взгляд может показаться, что Лермонтов не пользуется усложнением подобного рода, и посредника в тексте «Цевницы» нет. Но интересен тот факт, что именно в данном произведении поэт испытывает потребность в создании того типа отчуждения от лирического героя, который достигается за счет введения в текст обращения к прохожему, хотя в дальнейшем не пользуется этим приемом ни в одном из своих прочих стихотворений, тяготеющих к эпитафии. Здесь нам представляется уместным обратить внимание на смысловые переключки с текстом «Беседки муз» Батюшкова. Благодаря им оказывается возможным предположить, что Лермонтов разворачивает перед нами своеобразную литературную игру, в процессе которой надевает маску чужого лирического героя, используя его в качестве центральной фигуры собственного произведения. Голос, произносящий монолог в «Цевнице», звучит так, как высказался бы лирический герой Батюшкова. Таким образом, перед нами выстраивается целый ряд субъектов сознания: мертвец — часть души лирического героя, лирический герой, похоронивший часть своей прошлой души, лирический герой Ба-

тешкова и прохожий, о котором нам ничего не известно. Для чего нужно подобное усложнение? Обязательным условием для ответа на этот вопрос становится обращение к тексту «Беседки муз»:

#### Беседка муз

Под тению черемухи млечной  
И золотом блистающих акаций  
Спешу восстановить алтарь и муз и граций,  
Спутниц жизни молодой.

Спешу принести цветы и ульев сот янтарный,  
И нежны первенцы полей:  
Да будет сладок им сей дар любви моей  
И гимн поэта благодарный!  
Не злата молит он у жертвенника муз:  
Они с фортуною не дружны,  
Их крепче с бедностью заботливой союз,

И боле в шалаше, чем в тереме, досужны.

Не молит славы он сияющих даров:  
Увы! талант его ничтожен.  
Ему отважный путь за стаю орлов,  
Как пчелке, невозможен.

Он молит муз — душе, усталой от сует,  
Отдать любовь утраченну к искусствам,  
Веселость ясную первоначальных лет  
И свежесть — вянущим бесперестанно чувствам.

Пушай забот свинцовый груз  
В реке забвения потонет  
И время жадное в сей тайной сени муз  
Любимца их не тронет.

Пушай и в седилах, но с бодрою душой,  
Беспечен, как дитя всегда беспечных граций,  
Он некогда придет вздохнуть в сени густой  
Своих черемух и акаций. [Батюшков 1964: 220–221]

Как видим, стихотворение являет читателю мажорски схваченное мгновение эмоционального контакта лирического героя с музами — подательницами творческого вдохновения. Однако на синтаксическом уровне оно оказывается усложнено элементами заклинательного характера. Рефрен «пушай» указывает как на желанность для героя Батюшкова обретения гармонии, возвращения «веселости ясной» и «любви утраченной к искусствам» так и на их отсутствие в момент совершения высказывания. И в «Цевнице» Лермонтов словно отказывает чужо-му герою в достижимости данного желания. Время, с его точки зрения, неизбежно затронет не только «любимца муз», но и саму беседку — идиллический уголок, который с такой заботой выстраивается в стихотворении Батюшкова: алтарь муз будет разрушен, цветы завянут, а утраченное единожды состояние души уже никогда не возвратится.

Таким образом, перед нами возникает своеобразный творческий диалог. Воссоздание «батюшковского» колорита с помощью экономно выбранных поэтических «сигналов» (образных, мотивных переключек) на верхних семантических слоях «Цевницы» призвано заставить читателя сразу же воскресить в своей памяти «Беседку муз», теряя воз-

можность воспринимать произведение Лермонтова вне данного контекста.

Но, возражая конкретному автору, Лермонтов, по сути, полемизирует с жанровой традицией антологической миниатюры, поскольку именно статическая картина мира, «остановка мгновения» и возможность для героя навсегда в этом мгновении остаться оказываются, с его точки зрения, недостижимы. Он пристально всматривается в идеально гармоничный, уравновешенный поэтический мир антологической миниатюры и прозревает за его легкими контурами совершенно иное состояние бытия: динамичное и беспокойное. В итоге Лермонтов оказывается в сложной ситуации: с одной стороны, ему необходимо представить антологическую миниатюру со всеми ее ключевыми особенностями, чтобы читатель мог понять, с какими конкретно традициями спорит юный автор; с другой стороны, возможностей этого жанра оказывается недостаточно, чтобы передать ту картину мира, которая складывается в сознании Лермонтова. На наш взгляд, в «Цевнице» поэт решает данную проблему при помощи жанрового синтеза. Стихотворение слишком усложнено характерными признаками элегии и эпитафии. Данных признаков оказывается недостаточно, чтобы отнести произведение к жанру литературной эпитафии или элегии, но вполне хватает, чтобы нарушить внутреннюю гармонию антологической миниатюры и значительно усложнить субъективную организацию стихотворения.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алпатова Т. А. Жанр эпитафии в творчестве М. Ю. Лермонтова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». — 2013. — № 6. — С. 76–81.
- Аринштейн Л. М. «Цевница» // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 606–607.
- Арутюнян Э. Б. О генезисе полиадресованности в текстах эпитафий // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — СПб., 2008. — № 85. — С. 142–149.
- Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. — М.; Л.: Сов. писатель, 1964. — С. 220–221.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
- Вацуро В. Э. Поэзия 1830-х гг. // История русской литературы: в 4 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 2. — С. 362–379.
- Веселова В. Эпитафия — формульный жанр // Вопросы литературы. — 2006. — № 2. — С. 135–148.
- Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.
- Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. — Л.: Наука, 1990. — 270 с.
- Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разработки / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.
- Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 1. — 452 с.
- Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — 746 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
- Нилова А. Ю. Жанрово-стилистические традиции в лирике М. Ю. Лермонтова (послание, элегия, эпиграмма):

автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 2002. — 19 с.

Русская стихотворная эпитафия / сост. С. И. Николаев, Т. С. Царькова. — СПб.: Академический проект, 1998. — 720 с.

Поспелов Г. Н. Теория литературы. — М.: Высш. шк., 1978. — 351 с.

Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков. Источники, эволюция, поэтика / РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом). — СПб.: БЛИЦ, 1999. — 200 с.

#### REFERENCES

Alpatova T. A. Zhanr epitafii v tvorchestve M. Yu. Lermontova // Vestnik MGOU. Seriya «Russkaya filologiya». — 2013. — № 6. — S. 76–81.

Arinshteyn L. M. «Tsevnitsa» // Lermontovskaya entsiklopediya. — М.: Sov. entsiklopediya, 1981. — S. 606–607.

Arutyunyan E. B. O genezise poliadresovannosti v tekstakh epitafiy // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. — SPb., 2008. — № 85. — S. 142–149.

Batyushkov K. N. Polnoe sobranie stikhotvoreniy. — М.; L.: Sov. pisatel', 1964. — S. 220–221.

Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let. — М.: Khudozh. lit., 1975. — 504 s.

Vatsuro V. E. Poeziya 1830-kh gg. // Istoriya russkoy literatury: v 4 t. — L.: Nauka, 1981. — T. 2. — S. 362–379.

Veselova V. Epitafiya — formul'nyy zhanr // Voprosy literatury. — 2006. — № 2. — S. 135–148.

Ermolenko S. I. Lirika M. Yu. Lermontova: zhanrovy protsessy / Ural. gos. ped. un-t. — Ekaterinburg: Izd-vo ARGO, 1996. — 420 s.

Kibal'nik S. A. Russkaya antologicheskaya poeziya pervoy treti XIX v. — L.: Nauka, 1990. — 270 s.

Leyderman N. L. Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory / Institut filologicheskikh issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. — Ekaterinburg, 2010. — 904 s.

Lermontov M. Yu. Sochineniya: v 6 t. — М.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1954. — T. 1. — 452 s.

Lermontovskaya entsiklopediya. — М.: Sov. entsiklopediya, 1981. — 746 s.

Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar' / pod obshchey red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. — М.: Sov. entsiklopediya, 1987. — 752 s.

Nilova A. Yu. Zhanrovo-stilisticheskie traditsii v lirike M. Yu. Lermontova (poslanie, elegiya, epigrama): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Petrozavodsk, 2002. — 19 s.

Russkaya stikhotvornaya epitafiya / sost. S. I. Nikolaev, T. S. Tsar'kova. — SPb.: Akademicheskii proekt, 1998. — 720 s.

Pospелov G. N. Teoriya literatury. — М.: Vyssh. shk., 1978. — 351 s.

Tsar'kova T. S. Russkaya stikhotvornaya epitafiya XIX–XX vekov. Istochniki, evolyutsiya, poetika / РАН, ИРЛИ (Pushkinskiy Dom). — SPb.: BLITs, 1999. — 200 s.

#### Данные об авторе

Анастасия Валерьевна Ложкова — кандидат филологических наук, техник Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru.

#### About the author

Anastasia Valerievna Lozhkova — Candidate of Philology, Technician, Institute of Philology, Culturology and intercultural Communication, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).