

\*

М. ЛЕРМОНТОВ

«ПАРУС»

Лермонтовский «Парус» (1832) — одно из самых известных стихотворений в русской поэзии, знакомое каждому с детских лет, заученное наизусть. И это не случайно: символика бури имела в русской литературе устойчивую традицию, и лермонтовский «Парус», напечатанный в 1841 г., вскоре после гибели поэта, явился ярким символом мятежной стихии, связанным с активным отношением к жизни, с революционной борьбой:

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! он счастья не ищет,  
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!<sup>1</sup>

Новые поколения революционеров наполняли эту символику новым содержанием. Из дневников Некрасова мы знаем, что долгие годы «Парус» был его любимым стихотворением. В начале 60-х годов XIX века, в период революционной ситуации в России, популярность «Паруса» особенно возросла. В 1861 г. был напечатан и получил широкое распространение замечательный романс Варламова, удачно передавший романтический порыв и драматизм стихотворения. Накануне революции 1905 г. образы бури с новой силой возникли в «Песне о Буревестнике» Горького, продолжившей традицию «Паруса».

Чем же объясняется завораживающая сила небольшого стихотворения Лермонтова? Конечно, оно не могло бы так долго привлекать умы и сердца людей, если бы не заключало глубокого содержания, не отличалось высокой художественностью.

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1934, стр. 62.

Юношеское творчество Лермонтова (1828—1832) почти целиком было лабораторным. Требовательный к себе поэт не был удовлетворен своими произведениями, не отдавал их в печать.

Лермонтов ставил перед собой сложные задачи. Страстный поклонник поэзии Пушкина и декабристов, он стремился не просто следовать за ними, а создать поэзию, отвечающую новым запросам времени, связанную с передовой философской мыслью, передающую «боренье дум», раскрывающую внутренний мир личности.

Пушкин обычно шел от предмета, явления, характера к их раскрытию, выявлению. Лермонтов стремился воплотить в художественную форму уже сложившиеся или складывающиеся идеи, мысли, чувства, переживания («На мысли, дышащие силой, / Как жемчуг нисходят слова»; «Пером сердитым водит ум», — писал позднее Лермонтов о процессе своего творчества).

С этой особенностью Лермонтова связано формирование его таланта. Те стихотворения, которые Белинский в статье 1840 г. «Стихотворения М. Лермонтова» назвал субъективными, непосредственно выражающими мысли и чувства автора, составляют большую часть юношеской лирики. Однако уже с начала творческого пути поэт, создавая стихотворения с чисто экспрессивными образами,<sup>2</sup> передает свои мысли и чувства и иными путями. Один из этих путей сравнение. Причем речь идет не о словесных образах, не о простом тропе, а о явлении художественной мысли, определяющем композицию целого стихотворения. Поэт сравнивает какое-либо переживание, идею, душевное состояние с предметом, с чем-то объектным, однако предмет, объект значим не сам по себе, а как выражение душевного состояния поэта, идеи, настроения. Созданием предметного образа-параллели поэт стремится преодолеть отвлеченный характер своей поэзии, придать ей конкретность.

В 1829 г. наиболее типичным стихотворением, непосредственно передающим мысли и настроения поэта, был «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо в здепнем свете»). В том же году Лермонтов пишет «Русскую мелодию», состоящую из двух частей — отвлеченной (субъективной) и предметной (объективной), которая имеет функцию сравнения и начинается со слова «так» («Так, перед праздною толпой...»).

Этот тип двухчастных стихотворений-сравнений, открывающихся «Русской мелодией», существенно изменившись, пройдет через всю лирику Лермонтова. С. В. Шувалов сделал правильный

<sup>2</sup> Принимаем терминологию А. Н. Соколова (см. его статью «Художественный образ в лирике Лермонтова» в кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814—1964. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 177). «Для такого образа, — пишет А. Соколов, — характерно непосредственное выражение душевного состояния автора, прямое описание переживаемых поэтом настроений, эмоций, раздумий».

вывод о связи такого рода сравнений с сюжетными, чисто символическими стихотворениями: «Это как бы то же компаративное построение, но с опущением второй (экспрессивной, — Э. Н.) части, которая лирически сливается с первой. Таковы „Три пальмы“, „Дары Терека“, „На севере диком...“, „Утес“, „Спор“, „Дубовый листок“».<sup>3</sup>

На возникновении в творчестве Лермонтова аллегорических и символических образов, на их художественных особенностях следует сосредоточить внимание специально. Не случайно самым крупным достижением юношеского творчества Лермонтова стал «Парус».

Посмотрим, как постепенно Лермонтов подходил к «Парусу». Во многих стихотворениях поэт стремился поставить важнейший для него вопрос об активной роли человеческой личности, о движении и покое, о смысле бытия. Эти настроения были переданы в стихотворении «Поток» (1830—1831) («Источник страсти есть во мне...»). Вот его заключительные строки:

Я праздный отдал бы покой  
За несколько мгновений  
Блаженства или мучений.<sup>4</sup>

По мысли и лексике еще ближе к «Парусу» другое стихотворение с экспрессивным образом: «Я жить хочу! хочу печали» (1832). Прочитаем ударные строки этого стихотворения:

Прогнать спокойствия туман;  
Что без страданий жизнь поэта?  
И что без бури океан?

(II, 44)

В отличие от «Паруса» здесь идет речь о поэте, отсюда — концовка, содержащая сентенцию, относящуюся только к поэту.

Образ «Паруса» намечен Лермонтовым во второй строфе стихотворения «Желанье» (1832)

Дайте мне челнок досчатый  
С полусгнившею скамьей,  
Парус серый и косматый,  
Ознакомленный с грозой.  
Я тогда пушусь в море

Беззаботен и один,  
Разгуляюсь на просторе  
И потешусь в буйном споре  
С дикой прихотью пучин.

(II, 47)

Третья строфа этого стихотворения, как бы противореча второй, исполненной желанием бури, говорит о стремлении к покою («Дайте мне дворец высокой...»).

<sup>3</sup> С. В. Шувалов. Мастерство Лермонтова. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы. Гослитиздат, М., 1941, стр. 263.

<sup>4</sup> М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954,

Создавая окончательный вариант этого стихотворения («Узник», 1837), Лермонтов отбросил вторую и третью строфы с темой бури и покоя, уже реализованные в «Парусе» и «Русалке», и сохранил лишь первую строфу. Поэт развил в последующих новых строфах тему стремления к свободе человека, заключенного в неволю.

Антитезу борьбы и покоя Лермонтов в юношеской лирике решал и в иных поворотах. К символике «Паруса», к сравнению душевной жизни человека с жизнью моря вели и те стихотворения, где в основе сравнения был образ морской волны: «Волны и люди» (1830—1831), «Для чего я не родился...» (1832), поэма «Моряк» (1832), отдельные строфы которой включены в пятую редакцию поэмы «Демон» (1833—1834).

Во всех этих стихотворениях с образом волны проблема покоя и движения соединяется (так же как в «Желанье») с темой воли и неволи.

В первой строфе стихотворения «Волны и люди» юный поэт подчеркивает их сходство — вечное движение и бесцельность этого движения. Во второй — происходит характерное для Лермонтова (см. позднее стихотворение «Тучи») усложнение сравнения; оно превращается в сходство-различие:

Волнам их неволя и холод дороже<sup>5</sup>  
Знойных полудня лучей;  
Люди хотят иметь души... и что же? —  
Души в них волн холодней!

(I, 284)

Любопытная форма перехода от сравнения к символу — стихотворение «Для чего я не родился...», написанное за несколько дней до «Паруса». Образ в этом стихотворении, казалось бы, формально остается экспрессивным, а по существу становится предметным. Границы между образом и символом как бы стираются. Однако предметный образ целиком подчинен раскрытию души героя, а отождествление еще резче подчеркивает различие. На всем протяжении стихотворения человек уподобляется волне, но и отличается от волны, он «не родился волною» и скорбит об этом; иначе бы он

Не страшился б муки ада,  
Раем не был бы прельщен;  
Беспокойство и прохлада  
Были б вечный мой закон;

Не искал бы я забвенья  
В дальнем северном краю;  
Был бы волен от рожденья  
Жить и кончить жизнь мою!

(II, 61)

стр. 298. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

<sup>5</sup> О правильном чтении этой строки см.: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в 2-х т., т. 1. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 682. (Библиотека поэта. Большая серия).

Все, что естественно для волны, недоступно для человека, который страшится адских мук, прельщается раем, отказывается от беспокойства и движения, ищет забвенья, лишен свободы, присущей волнам.

Следует заметить, что почти все эти стихотворения о движении и покое цитируются в письмах к С. А. Бахметевой и М. А. Лопухиной. «Странная вещь! Только месяц тому назад я писал „Я жить хочу! хочу печали...“». Лермонтов приводит стихотворение и далее пишет: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» (VI, 410). Эти строки, конечно, перекликаются со стихотворениями, приведенными поэтом в письмах, — они посвящены все той же теме: буре и покою. Состояние мертвенного покоя выражено Лермонтовым в стихотворении «Челнок». В следующем письме к Бахметевой в начале августа 1832 г. Лермонтов пишет: «В самом деле, не знаю отчего, поэзия души моей погасла» (VI, 412), и вслед за этими словами полностью цитирует стихотворение «Челнок» («По произволу дивной власти / Я выкинут из царства страсти»).

28 августа 1832 г. Лермонтов посылает М. А. Лопухиной как свидетельство своего тяжелого душевного состояния стихотворения «Для чего я не родился...» и «Что толку жить!... Без приключений...»

Как же связываются в сознании поэта оба эти стихотворения?

«Что толку жить!... Без приключений...» — печально-ироническое стихотворение о цели бытия. В письме к Лопухиной оно приводится со слов: «Конец! Как звучно это слово, как многомало мыслей в нем». И далее в письме идет рассуждение об останках героя, зарытых на кладбище. В тексте стихотворения, посланного в письме, имеются варианты, обнажающие связь лермонтовских размышлений с шекспировским «Гамлетом»:

И может быть из вашей кости,  
Подлив воды, подсыпав круп,  
Кухмейстер изготавит суп —  
(Все это дружески, без злости).

А там голодный аппетит  
Хвалить вас будет с восхищеньем;  
А там желудок вас сварит...

(VI, 416)

Здесь, конечно, обнаруживается отзвук известных слов Гамлета о том, что «король может совершать круговые объезды по кипкам нищего» (акт IV, сцена 3), а также сцены 1 V акта (Гамлет и могильщики). Сравнить у Лермонтова:

Когда ж чиновный человек  
Захочет место на кладбище,  
То ваше темное жилище  
Разроет заступ похорон  
И грубо выкинет вас вон...

(VI, 415)

О другой лермонтовской реминисценции из Гамлета (1831 г.) писал Б. Эйхенбаум.<sup>6</sup> В данной связи заметим, что Лермонтов в своих поэтических размышлениях не раз обращался к «Гамлету». Оба стихотворения Лермонтова, написанные почти одновременно и посланные в одном письме, свидетельствуют о том, что тема покоя и движения развивалась у поэта рядом с мучительными поисками ответа на вопрос о смысле жизни, о цели бытия.

Это становится совершенно очевидным из письма поэта к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г., где полностью приводится текст «Паруса».

Настроения поэта характеризует афоризм, использованный позднее в словах Печорина, обращенных к Вернеру.

«... Москва есть и всегда будет моя родина. Я в ней родился, в ней много страдал, в ней был чрезмерно счастлив. Лучше бы этих трех вещей не было... но что делать!» (VI, 705).

И далее после текста «Паруса»:

«Я ведь не разделяю мнение тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я очень сильно чувствую ее реальность, ее завлекающую пустоту!... Ужасно думать, что может настать день, когда я не буду в состоянии сказать „Я!“ — Если это так, то мир — только комок грязи» (VI, 705).

Приведенные стихотворения и отрывки из писем показывают, как подготавливалось создание «Паруса».

В «Парусе», несмотря на то что стихотворение это такое небольшое, рельефно фокусировались наиболее характерные образы и черты, мелькавшие в других стихотворениях 1831—1832 гг. Причем «Парус» вобрал наиболее «лермонтовские» черты, те, которые получили развитие в зрелом творчестве поэта.

Вместе с тем «Парус» в отличие от других юношеских стихотворений (в том числе и близких по теме, перечисленных выше) стал одним из художественных достижений Лермонтова. Поэт совершил здесь открытие. Он полностью отказался от экспрессивной части сравнения и передал ее функции предметной части, превратившейся в символ, но не утратившей развития, движения, настроения, мысли.

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!...  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?...

(II, 62)

Здесь все, казалось бы, предметно, зримо. Вместе с тем предметам переданы функции экспрессивного образа. Сразу же обнару-

<sup>6</sup> Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 143.

живается иносказательный, символический смысл стихотворения. Парус не может искать. Речь идет о человеке. А самый выбор образов (море, парус, туман) придает скрытому за ними субъективному началу высокое поэтическое значение. Речь идет о самом высоком поиске, о поиске смысла и цели жизни, о движении человека вперед.

Обратимся к развитию художественной мысли в «Парусе».

В первой строфе сформулирована тема движения, поиска. Это поиск не только высокий, но и очень трудный — «одинокий», поиск «в тумане», да еще неизвестно куда и зачем направленный.

Не только сквозь образ паруса, но и через отдельные слова или сочетания слов может просвечивать второй (субъективный) смысл стихотворения. Так оказываются очень емкими, со вторым значением слова «одинокий», «в тумане», сочетания слов «что ищет», «что кинул». Вместе с тем было бы наивно в каждом отдельном слове, в каждой отдельной строке искать скрытый смысл. Важно проследить общее движение образа:

Играют волны — ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! он счастья не ищет,  
И не от счастья бежит!

(II, 62)

Здесь подчеркиваются трудность и драматизм поиска. Первые две строки об испытаниях, о напряжении в пути — пейзаж предвещает бурю. Третья и четвертая строки развертывают мотив: «Что ищет», «Что кинул». На эти вопросы нет ответа, а лишь усиливается драматизм («Увы! он счастья не ищет»). Направленность и цель поиска остаются неизвестными.

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

(II, 62)

В этой последней строфе заключен основной заряд всего стихотворения.

Вывод сделан неожиданный, и его связь с предшествующим текстом далеко не очевидна. В отличие от двух первых четверостиший здесь резкий контраст между первой и второй половиной строфы. Происходит это потому, что самый вывод, самая мысль Лермонтова парадоксальна и противоречива.

Неизвестность и трудность пути, возможность покоя («Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой...») ведут не к отказу от движения, а к стремлению вперед, к активности, к борьбе. Это и есть основное завоевание, самое главное в позиции Лермонтова. Пусть это выражено в «Парусе» в слиш-

ком общем виде и, казалось бы, недостаточно отчетливо. Но тайна успеха «Паруса» во многом в том, что его стилистика отвечает степени осознания Лермонтовым стоящей перед ним проблемы. Семена, заложенные в этом стихотворении, дадут всходы позднее в «Герое нашего времени».

Итак, «Парус» — художественное открытие Лермонтова. Сравнение превратилось в символ, отражающий духовный мир, и этот символ стал не просто знаком, не просто удачным выражением какого-то качества или свойства личности, настроения, а образом развертывающимся, вобравшим само движение мысли, «диалектику души».

Лермонтов был художественно подготовлен к созданию такого образа, потому что в его двухчастных стихотворениях-сравнениях уже была разработана предметная часть сравнения, вобравшая экспрессивные функции и получившая относительную самостоятельность.

Обращаясь к проблеме покоя и движения, Лермонтов не сразу пришел к тому идейно-художественному решению, которое дано в «Парусе». Он начал с художественно слабого стихотворения «Челнок», противостоящего по своей направленности «Парусу». Художественно совершенным стихотворением, связанным с темой покоя, стала «Русалка», написанная почти одновременно с «Парусом» — на обороте листа с автографом «Челнока».<sup>7</sup> Позднее Лермонтов переделал несколько строк и включил «Русалку» в свой сборник стихотворений 1840 г., датировав 1836 г. «Русалка» относится к балладному циклу Лермонтова 1832 г. и разрабатывает весьма распространенный в романтической поэзии «русалочный» мотив.

В своей ранней работе о Лермонтове Б. Эйхенбаум замечал, что балладный сюжет остается в стихотворении на втором плане, «вместо рассказа о гибели витязя мы имеем песню русалки».<sup>8</sup> В чем же причина такого отношения Лермонтова к балладному жанру?

Здесь, так же как в «Парусе», кроме первого, объективного, предметного плана, имеется второй, субъективный, лирический. Образ спящего рыцаря в песне Русалки имеет определенное символическое значение. Фантастический колорит баллады, связанный в конечном счете с фольклорными представлениями, дал возможность поэту в пластических образах выразить художественно мысль о вечном сне, о покое ценой ухода из жизни.

То, что не удалось в «Челноке» («По произволу дивной власти / Он выкинут из царства страсти»), выражено в «Русалке»:

<sup>7</sup> Б. М. Эйхенбаум. Казанская тетрадь Лермонтова. Литературное наследство, т. 45—46, стр. 8.

<sup>8</sup> Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной характеристики. Л., 1924, стр. 105.

Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,  
Остается он хладен и нем;  
Он спит, — и склонившись на перси ко мне,  
Он не дышит, не шепчет во сне! . .

(II, 67)

Эта тема получила позднее развитие в песне Золотой рыбки в поэме «Мцыри» («Усни, постель твоя мягка, / Прозрачен твой покров»).<sup>9</sup>

В «Парусе» и «Русалке» обозначились два вида символики, которые будут затем варьироваться в лирике Лермонтова. «Парус» открывает стихотворения, где в качестве символа, передающего внутреннюю жизнь человека, выступает пейзаж, элементы предметного мира; в «Русалке» символическое значение имеет прежде всего образ человека. Фантастический образ спящего витязя приобретает содержание лишь при раскрытии второго символического плана.

Несколько иной тип символики в стихотворении «Узник». Любопытно, что каждое из этих трех стихотворений с разного типа символикой связано с одной из трех строф стихотворения «Желанье» (1832).

«Узник», так же как «Русалка», относится к тем стихотворениям, где символическое значение приобретает образ человека. Образ узника воспринимается двояко: и как герой стихотворения тюремного цикла, и вместе с тем как символический образ, выводящий читателя за пределы той жизненной сферы, к которой этот образ принадлежит. Как удачно сказал исследователь, типическое здесь тяготеет к символике.<sup>10</sup>

Обращаясь к изучению аллегорических и символических образов у Лермонтова, следует отрешиться от ассоциаций, связанных с представлением о холодных, рационалистических аллегориях литературы классицизма и о зыбких, неопределенных по содержанию символах, уведивших от действительности поэзию символизма.<sup>11</sup> Лермонтовское стремление к аллегорическим и символическим образам объяснялось развитием русской и европейской литературы конца 20—начала 30-х годов.

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский, обращаясь к проблеме, уже неоднократно поднимавшейся в критике тех лет, обосновал представления об идеальной и реальной поэзии. Это деление на два вида поэзии проведено Белинским по способу воспроизведения явлений жизни. Реальная поэзия объек-

тивна, она не пересоздает жизнь, но воспроизводит ее: «как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины».<sup>12</sup> Отдавая предпочтение реальной поэзии, Белинский вместе с тем не отрицает возможности существования современной идеальной поэзии, в которой на первый план выступает творческая субъективность художника, его отношение к действительности. Идеальная поэзия истинна, если она совпадает с объективным изображением жизни. Мысль — вот предмет вдохновения лирического поэта, — заявляет Белинский.<sup>13</sup> Он критикует представителя новейшей идеальной поэзии Гюго за то, что у него «форма составляет после идеи»,<sup>14</sup> за искусственность формы, которая является чем-то внешним по отношению к идее, одеждой, которую можно надеть и снять.

Образные представления должны быть пропущены через чувство автора, быть органически связанными с идеей. Там, где идея выступает в чисто философском виде, как задача ума, решаемая логически, — там нет поэзии, считает Белинский.

Позднейшая квалификация Белинским поэзии Лермонтова, пронизанной «субъективностью», явилась развитием представлений критика об идеальной поэзии. Лермонтов как бы реализовал их. Эта реализация осуществлялась и в тех стихотворениях, которые Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) назвал субъективными, и в тех, которые он отнес к чисто художественным («„Русалкою“ начнем мы ряд чисто художественных стихотворений Лермонтова, в которых личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни»<sup>15</sup>).

Этот ряд стихотворений, преимущественно с аллегорическими и символическими образами, открывается «Русалкой» и тогда еще не напечатанным «Парусом».

Творчество Лермонтова отвечало и новым литературным теориям декабристов, выдвинутым ими в 30-е годы. Не только Кюхельбекер, но и Бестужев-Марлинский призывал к сближению литературы с философией, к раскрытию внутреннего мира человека, к созданию психологического романа и символично-философских произведений. То, что для Белинского, критика гоголевской школы, было лишь одним из возможных направлений современной литературы, для Кюхельбекера и Бестужева было главным и единственным. Однако свое истинное воплощение эти теории получили не в их литературной практике, а «лишь в творчестве Лермонтова, завершившегося созданием „Демона“, „Мцыри“ и

<sup>9</sup> Заметим, что в черновом варианте к «Русалке» имеется строка «Завернут в прозрачный покров».

<sup>10</sup> См.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Изд. «Сов. писатель», Л., 1964, стр. 215.

<sup>11</sup> А. Н. Соколов. Художественный образ в лирике Лермонтова, стр. 197.

<sup>12</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., стр. 267.

<sup>13</sup> Там же, стр. 268.

<sup>14</sup> Там же, т. II, стр. 152.

<sup>15</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 534.

„Героя нашего времени“»<sup>16</sup> и, добавим, начавшегося «Парусом», «Русалкой» и «Маскарадом».

В предисловии к «Ижорскому» Кюхельбекер писал: «Во всей вселенной — гармония: нет предмета отвлеченного, которому не соответствовал чувственный; нет духа, который бы не отражался в каком-нибудь теле; нет мысли, которая бы не проявлялась в образе Поэтическом».<sup>17</sup> И далее, рассматривая образ, в основе которого лежит мысль, он, подобно Белинскому, проводит границу между подлинным поэтическим и надуманным, искусственным, дидактическим образом.

Проникновение в поэзию Лермонтова аллегорий и символов проходило в годы, когда во многом сходные процессы были и в передовой французской литературе.

В 1829 г. в журнале «Globe» появилась статья весьма популярного в России мыслителя Пьера Леру «О символическом стиле». «В чем особенность этой „формы стиля“ или „формы речи“? — говорилось здесь. — В том, что развивается не та идея, которую сравнивают с другой, а только эта другая идея, то есть образ. Следовательно, это промежуточная форма между сравнением и аллегорией. . . , более быстрая, чем сравнение, и менее темная, чем аллегория. Как точное слово заменяется метафорой, так понятие заменяется эмблемой: это, так сказать, метафора понятия».<sup>18</sup>

Определив форму нового поэтического мышления (в отличие от классицистического сравнения), Пьер Леру иллюстрирует свой тезис примерами из поэзии Гюго.

Б. Г. Реизов замечает, что Пьер Леру на первый взгляд как будто ограничивается определением новой формы поэтического мышления, считает, что этим его задача исчерпана.

Вместе с тем современный исследователь приводит примечание Леру, где последний стремится возвести поэтическое мышление к основным процессам человеческого познания: «Ведь всякий художник и вообще все люди постоянно подставляют чувственный образ на место чистых концепций ума или, другими словами, улавливают отношения между понятиями и ставят на место этих отношений другие, аналогичные, заимствованные из другого ряда идей, так же, как геометр заменяет по желанию пространства числами или числа пространствами. *Тождество* — закон всех та-

<sup>16</sup> Е. М. Пульхригудова. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века. В кн.: Проблемы романтизма. Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 275.

<sup>17</sup> В. К. Кюхельбекер. Стихотворения и поэмы. Т. 2. Изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 475.

<sup>18</sup> См.: Б. Г. Реизов. Виктор Гюго, Пьер Леру и «символический стиль». «Известия Академии наук СССР». Серия литературы и языка, 1967, т. 26, вып. 2, стр. 114—115. Слова П. Леру цитируются в переводе Б. Г. Реизова.

ких замен. В геометрии, так же как в поэзии, как всюду, сравнение это столбовая дорога человеческого ума».<sup>19</sup>

Б. Г. Реизов устанавливает связь теории Леру с «философией тождества» — «основной, ведущей, торжествующей философией эпохи». Эта философия особенно отчетливо вырисовывается в системе Шеллинга: «„Я“ тождественно „не-Я“, и обнаружить идентичность или тождество в каждом явлении, во всем потоке действительности значит познать это явление и действительность. Природа идентична сознанию, и те же закономерности, которые управляют жизнью сознания, управляют и жизнью природы».<sup>20</sup>

Основным пропагандистом философии тождества был в это время Виктор Кузен, который в 1829 г. читал свой знаменитый курс, излагавший философию истории и историю философии. Эта философия с ее пантеистическим характером была взята на вооружение либеральными и демократическими кругами французского общества и принята Пьером Леру.

По мнению Б. Г. Реизова, «символический стиль» сказался в «Шагреневои коже» Бальзака и в «Соборе Парижской богоматери» Гюго, хотя, конечно, стиль этих произведений не исчерпывается символическим сравнением.

Весь этот круг вопросов, освещенный в исследовании Б. Г. Реизова, имеет отношение к русской литературе, которая не была отгорожена от передовой европейской литературы и общественной мысли.

Вернемся к «Парусу» — стихотворению, отразившему и своим содержанием, и стилистикой передовые идеи 30-х годов XIX века.

Обратимся к его структуре. Первооснова стихотворения — мысль, настроение, личность поэта. Это внутреннее, субъективное, начало скрыто за предметным, за символическим пейзажем, получившим относительную самостоятельность, воспринимаемым как цельная картина.

Чтобы отчетливее выявить своеобразие структуры стихотворения, сравним его со стихотворениями Пушкина с символическими образами.

Пушкинская «Туча» (1835) — также символический пейзаж. Что же скрыто за изменяющейся картиной природы? Прежде всего изменяющиеся жизненные обстоятельства и связанные с ним настроения, состояние человека.

Первооснова стихотворения здесь объектно-субъектная. Но выражена она символическим пейзажем, который воспринимается как реальная картина.

В пушкинских «Бесах» — стихотворении, начинающемся и оканчивающемся как экспрессивное, возникает фантастико-симво-

<sup>19</sup> Там же, стр. 116.

<sup>20</sup> Там же, стр. 117.

лический образ. Здесь символизируются прежде всего призрачная действительность, властно врывающаяся в жизнь человека, сбивающая его с пути, и одновременно его душевное смятение. Как и в «Туче», за символами стоят объектно-субъектные связи. Общая картина (путник в метели), несмотря на фантастический колорит, воспринимается зримо, точно, реально.

Обстоятельства, действительность, их воздействие на внутреннее состояние человека в центре внимания Пушкина в этих стихотворениях. «Парус» и последующие стихотворения Лермонтова с аллегорическими и символическими образами раскрывают внутренний мир человека, рассматривают его аналитически.

Анализ «Паруса» подтверждает, что важнейшая мера художественного образа — соотношение внутреннего, субъективного начала с изобразительным, пластическим, предметным.