



Михаил
Юрьевич
ЛЕРМОНТОВ
(1814—1841)

ПАРУС

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!

КОММЕНТАРИЙ

ЛЕКСИКА

играть — *зд.* перен. волноваться, бушевать (о волнах)
лазурь — голубизна, синева, *зд.* поэт. цвет моря (в солнечную погоду)
кинуть — *зд.* покинуть, оставить

ГРАММАТИКА

Об устаревшей форме именительного падежа единственного числа прилагательных на *-ой* (*одинокой* вместо современного *одинокий*) см. на с. 57.

Формы винительного и родительного падежей единственного числа существительных *счастья* (*не ищет*), (*не от*) *счастья* (*бежит*) были свойственны поэтическому (стихотворному) языку прошлых столетий; выбор одного из вариантов падежной формы (*счастья*, *счастья*) часто диктовался требованиями стихотворного размера.

Как будто — *зд.* употребляется при сравнении, не соответствующем действительности: *Как будто в бурях есть покой* — в бурях нет покоя.

ФОНЕТИКА

Глагол *скрипеть* (совр. *скрипеть*) дан здесь в старой звуковой огласовке и орфографии.

□

Стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Парус» было написано в 1832 г. Это яркий образец пейзажно-символической лирики. В «Парусе» Лермонтова нашли отражение настроения русской интеллигенции 30-х годов XIX в.: чувство одиночества, разочарования и стремление к свободе в обстановке последекабрьской реакции.

Тема одинокого странника, вынужденного покинуть родину, звучит у Лермонтова нередко; ср., например:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Эта тема часто сменяется гневным мятежным протестом против властителей общества, великосветских «надменных потомков», как в стихотворении «Смерть поэта» и других произведениях Лермонтова. Оба этих начала — вынужденное одинокое странствие и мятежность, социальный протест, свободолюбие — слиты в образе паруса — символе переживаний поэта. «Он спрашивает: „Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?..“ Следовательно, он имеет в виду известное душевное состояние, свое или чужое, которое можно назвать исканием в стране далекой, оставлением в краю родном» [Потебня, 1976, с. 553].

Стихотворение Лермонтова «Парус» было создано, как следует из его письма М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г., на берегу моря, по предположению А. А. Потебни, в несколько минут, когда автор смотрел на парус. Оно представляет собой тонкий эскиз мгновенной поэтической реакции на наблюдаемое, слепок авторского «потока сознания». Быть может, грустное восприятие паруса, переходящее у Лермонтова в глубокое философское раздумье, и сам этот словесный образ были навеяны стихами из повести А. А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский»:

Белеет парус одинокой
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокой;
У ног колчан, в руке весло.

«Парус» Лермонтова воспринимался многими поколениями как выражение свободолюбивых революционных настроений.

□

Поэтический мир Лермонтова «характеризуется символически расширенным горизонтом: непосредственно воспроизводимая реальность приобщена здесь к каким-то иным пластам жизни, она нередко служит внешним определением для более глубоких тем и переживаний... Романтику присуща творческая воля к выходу за пределы непосредственно окружающего, прорывание вдаль и ввысь — от неудовлетворяющей действительности, вглубь — сквозь предметную данность мира» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 503]. Лирический герой угадывает в изображаемых событиях и картинах непрерывный ряд аналогий своих внутренних глубоких переживаний и мыслей. «Романтическая символичность позволяет Лермонтову не только спроецировать свою внутреннюю трагедию вовне, но и расширить ее до общемирового действия...» [там же, с. 505].

По композиции стихотворение представляет собой расчлененный символический образ, данный в его развертывании и развитии. «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла

рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа» [Краткая литературная энциклопедия, т. 6, с. 826]. В парусе-символе присутствует некоторый глубинный смысл, слитый с ощутимым образом, но не тождественный ему. Суть символа как переживаемого образа — в выходе за его пределы, в неисчерпаемой его многозначности.

Каждая из трех строф стихотворения состоит из двух различных по своему характеру частей: первый и второй стихи воссоздают предметный образ (меняющуюся картину моря и паруса), третий и четвертый — мысли и переживания лирического героя. Внутреннее единство каждой строфы и вместе с тем разведенность (и, казалось бы, автономность и даже несовместимость) составляющих частей создают то напряжение, которое существует в многозначном символе между предметным образом и глубинным, трудно поддающимся определению смыслом. Если, воспользовавшись приемом лингвистического эксперимента, прочесть стихотворение по-иному: сначала первые два стиха каждой строфы (внешний образный ряд), а потом два заключительных стиха этих же строф (внутренний смысловой ряд), это переживаемое напряжение исчезнет, так как указанные ряды перестанут соотноситься между собой и создавать двуплановое многозначное изображение, перестанут «беспокоить» читателя своим соположением в строфе, побуждать к творческому восприятию стихов.

Образ паруса тесно связан с лирическим «я»: если в первой строфе, содержащей вопросы, между ними чувствуется дистанция, то во второй и третьей они предельно сближены; лирический герой знает мысли своего alter ego — второго «я», отвечает за него. Переживаемый переход от изображения природы к мыслям и чувствам лирического героя осуществляется через образ одушевленного паруса (см. ниже анализ прилагательного *одинокой*).

Несмотря на то что стихотворение представляет собой лирическую миниатюру, его образная структура дана в развитии. Литературные критики видят в этом следование лучшим образцам пейзажной лирики Пушкина.

Картину моря и далеко плывущего в голубом тумане паруса (перспектива отдаленности изображения еще больше выступала в первоначальной черновой строке

Белеет парус отдаленный) первой строфы сменяет изображение надвигающейся бури во второй; здесь ощущается приближение к парусу: заметно укрупнение плана и детализация изображения (ср. *И мачта гнется и скрыт*). В третьей строфе этот контраст снимается. Параллельно образному ряду идет развитие ряда аналогий в мыслях и переживаниях лирического героя. Одиночество гонимого странника, символически изображенное в первой строфе (*парус одинокой; Что ищет он в стране далекой? // Что кинул он в краю родном?*), вызвано его отчаянием и неприятием жизни: *Увы! он счастья не ищет, // И не от счастья бежит!* (вторая строфа); в обновлении жизни, в перемене ее, в очистительной буре мятежник хочет обрести душевный и нравственный покой: *А он, мятежный, просит бури* (третья строфа). В сопоставлении образно-предметного ряда и затаенного переживания поэта, глубокого символизируемого смысла и заключается внутренняя напряженность стихов, сила их эстетического воздействия: одинокий парус и мучительные вопросы; поднимающаяся буря и отчаяние, уход от жизни; восхитительный пейзаж (ср. символ А. Белого *золото в лазури*) и (или лучше: но) жажда перемен, обновления — бури.

Лирический герой — важнейший организующий центр стихотворения. Но он — только одно, хотя и важнейшее, составляющее текста, так сказать, «повествователь». В последнем стихе в «голосе» лирического героя как бы слышен другой, всеведущий, высший «голос»:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Это высшая и итоговая оценка, распределяющая «роли» в структуре стихотворения. Лирический герой и его alter ego ищут покой в буре. Покоя в буре и после нее нет и не будет: таков человек. Об этом позднее хорошо скажет А. Белый:

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Браздя юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.
Покоя нет.

(Кольцо)

Сложное взаимодействие образов (природы, паруса, лирического «я») и «голосов» в стихотворении

отражает общую структуру образа автора, в которой проступает «клик» поэта: высший нравственный идеал — жизнь, исполненная борьбы.

□

Языковая изобразительность стихотворения определяется творческим замыслом поэта. Она выражает собственно речевую структуру образа автора.

Важную роль играет в стихотворении прилагательное *одинокой* (*одинокий*). Это не только выражение одной из тем стихотворения (гордое одиночество мятежника), но и ключ к раскрытию символического образа: в этом многоликом слове совмещаются значения, соотнесенные как с предметным рядом (*парус одинокой*, т. е. плывущий один, без подобных себе других), так и с рядом, «одушевленным» в символе («одинокий, не имеющий единомышленников, соратников, близких людей»). Такое олицетворение делает естественным переход к вопросам в первой строфе. Оно мотивирует совмещение двух первых и последних стихов и в последующих строфах (см. выше).

Вся языковая структура стихотворения в соответствии с его идейным содержанием пронизана антитезой, выраженной контекстуальными антонимами:

Что ищет он в стране далекой?

Что кинул он в краю родном?

Ср. еще: *счастья не ищет — не от счастья бежит; под ним — над ним*. Употребление таких антонимов, обозначающих предельные проявления какого-нибудь отношения, свойства, качества, действия, дает художественно сжатое, легкое и вместе с тем емкое, масштабное изображение: большой охват пространства (*в стране далекой — в краю родном; Под ним струя светлей лазури, // Над ним луч солнца золотой*), движения, действий (*ищет (в стране далекой) — кинул (в краю родном)*), отказ от всего самого дорогого, полную разочарованность и равнодушие, всю гамму утраченных чувств (*счастья не ищет — не от счастья бежит*). «„Буря“ и „покой“, „далекая страна“ и „родной край“, движение к чему-то и от чего-то, обретения и потери — вот неполный перечень антиномий „Паруса“ — „половинок“ навсегда потерянного гармонического целого» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 367].

Повтор слов и их симметричное расположение (*Что ищет он...; Что кинул он...; счастья не ищет, не от счастья бежит*; ср. *под ним — над ним* и др.) подчеркивают ценность вводимого в текст содержания.

Той же цели служит и инверсия — перестановка синтаксических компонентов предложения, нарушающая их обычный, стилистически нейтральный порядок и приводящая к смысловому или эмоциональному выделению слов: *парус одинокой, в тумане моря голубом* (ср. обычный порядок: *в голубом тумане моря*), *в стране далекой, в краю родном, луч солнца золотой* (акцентирование прилагательных, сдвинутых в стихотворной речи со своих обычных мест перед определяемыми существительными и поставленных в позицию рифмуемых, фонетически подчеркнутых), *белеет парус, играют волны, счастья не ищет, не от счастья бежит* (выдвижение глаголов-сказуемых на позицию перед подлежащими передает активность проявления признака, динамизм изображаемой картины; постановка дополнения перед глаголом подчеркивает понятийную ценность существительного *счастья*, несущего большую семантическую и конструктивную нагрузку в стихотворении).

Эффект приближения лирического героя к парусу, «укрупнения кадра» (в ином, глубинном плане — это познание разочарованности) во второй строфе стихотворения усиливается благодаря звукоподражанию, передающему осязаемый свист ветра (*ветер свищет* [ш':]) и скрип мачты (*мачта скрипит* [с-к-р-п]). Динамическое изображение бури во второй строфе, контрастирующее с душевным отчаянием в ином, глубинном плане и тем самым еще больше подчеркивающее его, передано бессоюзным предложением (*Играют волны — ветер свищет*) и нагнетанием глаголов (*играет, свищет, гнется, скрипит*).

Обращает на себя внимание ритмическое выделение опорных слов и словосочетаний, прежде всего словесного образа *парус одинокой*, где сбив ямбического метра вызван пропуском ударения в третьей стопе; ритмическое убыстрение в произнесении этого сочетания подчеркивает его:

| ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡

Белеет парус одинокой

Аналогичная закономерность наблюдается при ритмическом подчеркивании существительного *счастье* (— ◡ ◡). Вопросительное местоимение *что* выделяется, напротив, не за счет пропуска ударения, а благодаря его появлению вопреки требованиям метра:

| — — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡
| — — | ◡ — | ◡ — | ◡ — |

Что́ ищет он в стране далёкой?
Что́ кинул он в краю родном?

Легко заметить, что одни и те же опорные слова стихотворения становятся семантически значимыми и эстетически ценными благодаря различным средствам их акцентирования (антитезе, инверсии, ритму и др.).

СМЕРТЬ ПОЭТА

Отмшенья, государь, отмшенья!
Паду к ногам твоим:
Будь справедлив и накажи убийцу,
Чтоб казнь его в позднейшие века
Твой правый суд потомству возвестила,
Чтоб видели злодеи в ней пример.

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!
Убит!.. к чему теперь рыдания,
Пустых похвал ненужный хор,
И жалкий лепет оправданья?
Судьбы свершился приговор!
Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?
Что ж? веселитесь... — он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.
И что за диво?... издалёка,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет, завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело;

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд,
И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.
Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять:
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать. —

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,

Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..
Но есть и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

КОММЕНТАРИЙ ЛЕКСИКА

нево́льник че́сти — тот, кто живет, поступает по законам чести; букв. — находящийся во власти чести. Словесный образ *нево́льник че́сти*, как нельзя лучше характеризующий великого поэта и гражданина, по-видимому, был навеян Лермонтову пушкинским «Кавказским пленником»: «Нево́льник че́сти беспощадной, // Вблизи видал он свой конец, // На поединках твердый, хладный, // Встречая гибельный сви-нец»

сви́нец — *зд.* пуля
по́никнуть голо́вой — *зд.* быть погубленным
свет — *зд. устар.* привилегированные классы, правящие круги
хор — *зд.* нечто высказываемое одновременно многими
гна́ть — *устар.* преследовать, подвергать гонению (*злбно гнали его свободный, смелый дар*)
све́точ — *устар.* свеча, факел
хладнокро́вно — *зд. устар.* равнодушно
по во́ле ро́ка — по воле судьбы
глуха́я (ре́вность) — *зд.* скрытая, затаенная
ми́рная не́га — спокойное, чуждое волнений блаженство, довольство, упоение

пос́тигнувший — понявший, познавший
вене́ц — *устар.* венок; *терновый венец* — символ страданий (*терновник* — колючий кустарник)
ла́вры — *высок.* ветви южного вечнозеленого растения лавра, венок из лавра как символ славы
язви́ть — *устар.* причинять боль, ранить
чело́ — *устар.* лоб
прию́т — место, где можно спастись или отдохнуть; *приют певца* — *зд.* могила поэта
печа́ть на уста́х — *книжн.* безмолвие (ср. *печать молчания, безмолвия*)
ра́бский — *зд.* угодливый, раболепный
попра́вший — причастие от глагола *попра́ть* — *высок.* грубо нарушить, уничтожить что-нибудь
игра́ сча́стия — *перен.* судьба
под се́нию зако́на — *перен.* под защитой закона
напе́рсник — *устар.* любимец, пользующийся особым доверием;
наперсники разврата — *зд.* безнравственные, распущенные люди
за́то — *устар.* золото

наперёд — заранее

смыть — перен. избавиться от чего-либо позорящего, бесчестного (смыть кровью оскорбление)

праведная кровь — кровь праведника, символическое выражение идеала нравственной чистоты и справедливости, ср. черная кровь — преступная, скверная (ср. черные думы, черное дело).

ФОНЕТИКА И ИНТОНАЦИЯ

Ораторский стиль стихотворения обязывает выбрать из двух произносительных норм слова *поэт* (*n[a]́эт, n[o]́эт*) вторую; аналогичным образом произношение *жал[кь]й* «декламационней», чем *жал[к'и]й*, а твердое произношение [с] в возвратной частице *-ся (-сь)* здесь предпочтительнее мягкого. Существенно отметить, что рифмы *могилой — милый, простодушной —душный, терновый — сурово* были для произносительных норм эпохи Лермонтова точными, поскольку заударные *ой* и *ий* звучали одинаково, как [ъj]: *могил[ъj] — мил[ъj]*; ср. современное произношение *могил[ъj] — мил[ыj]*. Важно учитывать изменение интонации на месте тире и многоточия. Сочетание *невольник чести* следует произносить со «вставочной» интонацией на более низком регистре; строка *С свинцом в груди и жаждой мести* не должна читаться с соединительной (перечислительной) интонацией — здесь скорее значение противопоставления, несоответствия (ср. дальше: *И умер он — с напрасной жаждой мщенья...*).

○

Как тот певец, неведомый, но милый — Лермонтов сравнивает здесь Пушкина с одним из его самых поэтических образов — Ленским.

□

Стихотворение Лермонтова «Смерть поэта» принадлежит к лучшим образцам русской революционной поэзии. Скорбя о гибели великого поэта, Лермонтов клеймит позором подлинных убийц Пушкина — реакционные круги дворянства, придворную знать, бросает вызов царскому самодержавию.

Большая часть стихотворения была написана сразу после того как по Петербургу пронеслась весть о смертельном ранении Пушкина на дуэли. Заключительные 16 строк (*А вы, надменные потомки...*) появились через несколько дней после похорон Пушкина как обвинительный приговор правящей верхушке, защищавшей убийцу поэта — Дантеса. Стихотворение Лермонтова передавалось из рук в руки, переписывалось, читалось наизусть. «Навряд ли когда-нибудь еще в России стихи производили такое громадное и повсеместное впечатление. Разве что лет за 20 перед тем „Горе от ума“, — писал известный деятель русского искусства В. В. Стасов (*Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Русская старина, 1881. Кн. 2. С. 411*). Политическая острота стихов вызвала негодование высшего света, тех, кто за-

щищал Дантеса и распускал клеветнические слухи о Пушкине. Шеф жандармов и начальник III отделения А. Х. Бенкендорф в своей докладной записке императору Николаю I расценивал концовку стихотворения как «бесстыдное вольнодумство, более чем преступное». Когда Николай I получил копию всего текста стихотворения с надписью «Воззвание к революции», против Лермонтова было начато дело. Он был сослан на Кавказ в действующую армию.

Восторженная, глубокая по содержанию и исключительная по силе художественного воплощения оценка «дивного гения» Пушкина — Поэта и Гражданина — составляет главное содержание стихотворения, которое явилось в русской литературе первым по времени поэтическим осознанием исторического значения великого поэта, его «свободного, смелого дара». Это вместе с тем и «железный стих, облитый горечью и злостью», гневное обвинение тем, кто привел Пушкина к гибели. И. Л. Андроников обнаружил один из списков стихотворения, на последней странице которого перечислены имена «надменных потомков известной подлостью прославленных отцов» — графов Орловых, Бобринских, Воронцовых, Завадовских, князей Барятинских, Васильчиковых, баронов Энгельгардтов и Фредериксов. Им и им подобным поэт бросает свой гневный вызов.

Стихотворение Лермонтова было впервые опубликовано под заглавием «На смерть Пушкина» в «Полярной звезде на 1856 г.» (Лондон, 1858), в России без последних 16 строк — в 1858 г., полностью — в 1860 г. Эпиграф имеется только в некоторых списках стихотворения. Он взят из трагедии французского писателя Ж. Ротру «Венцеслав» (1648) в переделке А. Жандра. Эпиграф, по всей вероятности, позднейшего происхождения и присоединен к стихотворению с целью ослабить впечатление политической резкости последних 16 строк.

□

Композиция стихотворения и его язык образно раскрывают основную идею произведения, в фокусе которого, определяемом образом автора, — стремление художественно воссоздать истинное величие Поэта и Гражданина и разоблачить его настоящих убийц. Написанное на смерть Пушкина и воспринимаемое и тогда, и теперь прежде всего именно так, стихотворение как произведе-

ние поэзии вырастает вместе с тем до огромного художественного обобщения.

Этой идее соответствует и распределение художественного материала стихотворения, антитеза образов поэта — «невольника чести» и «завистливого и душного» света, характер авторских оценок, резко расходящихся с мнением великосветской толпы, взаимодействие «голосов». Определяющей в идейно-эстетической, композиционной и собственно стилистической структуре здесь является позиция лирического «я» (героя), выпукло очерченная. Это — художественно выраженное нравственное, политическое и эстетическое кредо самого Лермонтова.

Лирический герой композиционно един и вместе с тем многолик в различных его проявлениях: он воспринимается то как растворенный в тексте лирический повествователь, то как отчетливо осязаемый гневный оратор, в речи которого, говоря словами Б. М. Эйхенбаума [1924, с. 107], «чувствуется эмоциональная жестикация», то как носитель пророческого голоса (см. об этом в следующем разделе). Различными ролями и «ликами» лирического героя в значительной мере определяется стилистика основных частей стихотворения.

В структурном и семантическом отношении шесть строф стихотворения могут быть сведены к трем частям. Первая часть, охватывающая 33 стиха, представляет собой взволнованное повествование о трагической гибели поэта, сопровождаемое пока только упреками ее виновникам и переходящее в изображение убийцы поэта, бездушного космополита и карьериста, послушного орудия в их руках; вторая часть, представленная следующими 23 стихами, — своеобразная надгробная элегия и яркое противопоставление глубокой человечности поэта коварству «клеветников ничтожных» и «насмешливых невежд»; третья часть, 16 заключительных стихов, — гневный приговор подлинным убийцам поэта.

Эти три части отчетливо противопоставляются друг другу и ритмически. Так, строго выдержанный четырехстопный ямб «повествовательной» части уступает место во второй, «элегической», продленному шестистопному ямбу, чередующемуся с четырехстопным и пятистопным; особым ритмическим напряжением отличается последняя, третья часть — «железный стих» поэта.

Ритм — осязаемое отклонение от метра, т. е. определенного размера. Будем понимать под ритмом вслед за А. Белым «некоторое единство в сумме отступлений от

данной метрической формы»: «ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» [1910, с. 286, 254].

Основа композиции стихотворения — многоплановая развернутая антитеза: ее начало в самых первых строках стихотворения (*невольник чести — оклеветанный молвой*), завершение — в последних.

Стихотворение «Смерть поэта» — образец лермонтовского ораторского стиля и декламационного стиха. «Лермонтов придает лирическому стилю необыкновенную эмоциональную силу и ораторское напряжение, превращая лирику в патетическую исповедь» [Виноградов, 1982, с. 306]. Это страстная речь с целой гаммой переходящих друг в друга чувств и настроений — от скорби и отчаяния до гнева и угроз. Патетические повторы, чередование восклицаний и вопросов, «эмоциональная жестикация» являются важными композиционными составляющими стихов. Речевой жест, проходящий через все стихотворение и выступающий в роли конструктивной скрепы, создает эффект осязаемого присутствия лирического героя-оратора, бросающего великосветской толпе «железный стих»:

Не вы ль сперва так злобно гнали...

Что ж? веселитесь...

А вы, надменные потомки...

Вы, жадною толпой стоящие у трона...

Этот жест особенно отчетливо выступает в наиболее «напряженных» структурных частях стихотворения.

Существенное место в структуре произведения занимают образы Пушкина, создающие художественную перекличку стихотворения со стихами великого поэта: ср. словесный образ *невольник чести*, прямое обращение к пушкинскому «Андрею Шенье», элегии о поэте, гибнущем на «кровавой плахе» (*Зачем от мирных нег и дружбы простодушной // Вступил он в этот свет, завистливый и душный...*; у Пушкина: *Зачем от жизни сей, ленивой и простой, // Я кинулся туда, где ужас роковой, // Где страсти дикие, где буйные невежды, // И злоба, и корысть!*), образ Ленского, стоящий за сравнением *Как тот певец, неведомый, но милый*, и др.

□

Антитеза основных образов стихотворения (*поэт — свет, завистливый идушный*) резко подчеркнута семантическим и стилистическим различием слов, образующих их словесную «ткань»: ср., например, *невольник чести, (поникнув) гордой головой, восстал, свободный, смелый дар, дивный гений, торжественный венок, наша слава, славное чело, звуки чудных песен, праведная кровь, с одной стороны, и (позора) мелочных (обид), пустых (похвал), ненужный (хор), жалкий (лепет), злобно (гна-ли), для потехи, (добыча) ревности глухой, (свет) завистливый идушный, клеветникам ничтожным, (словам и ласкам) ложным, коварным шепотом насмешливых невежд, надменные потомки, (отцов, прославленных) известной подлостью, (пятою) рабскою, жадною толпой, Свободы, Гения и Славы палачи, наперсники разврата, (не смаете) черной кровью, с другой; ср. еще: хладнокровно (навел удар), пустое (сердце), подобный сотням беглецов, дерзко презирал (земли чужой язык и нравы), безжалостной рукой (при изображении убийцы поэта).*

Сравнение таких словесных рядов (особенно определений, эпитетов) дает наглядное представление о многоплановости и сложной гамме противопоставлений в этой антитезе гения и пустой великосветской толпы, убийцы поэта, запечатленной несколькими уничтожающими штрихами. Развертывание этих рядов образует образную основу композиции стихотворения. Антитеза завершается выражением мысли о бессмертии памяти о поэте, что подчеркивается семантикой форм «пророческого» будущего времени с отрицательной частицей *не*:

И вы не смаете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

То, что произошло на Черной речке, не было дуэлью двух противников: это было преднамеренное, заранее обдуманное убийство. Обращение к черновым вариантам стихотворения Лермонтова помогает глубже и полнее представить смысловую весомость окончательно выбранных им слов: *пустых (похвал)* (ср. черновой вариант: *Похвал и слез ненужный хор*), *смелый (дар)*, (ср.: *Его свободный чудный дар*), *для потехи* (ср.: *Из любопытства возбуждали...*), *мучений* (ср. в черновике: *гонений*), *убийца* (ср.: *Сошлись, противник хладнокровно // Навел удар...*).

Существенная роль в создании образов принадлежит здесь таким изобразительным средствам речи, как сравнение (*Угас, как светоч, дивный гений*), метафора (*Чуть затаившийся пожар; Увял торжественный венок; Добыча ревности глухой* и др.; *Отравлены его последние мгновенья // Коварным шепотом насмешливых невежд*), метонимия (*с свинцом в груди; в сей миг кровавый — кровью обагрено все, даже время*). Особо следует сказать о сложном метафорическом словесном образе, раскрывающем лицемерие великосветских убийц Пушкина: *терновый венец, увитый лаврами*, — символ страданий поэта:

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

Этот образ был подготовлен, с одной стороны, некоторыми юношескими стихотворениями Лермонтова, а с другой — посланием В. А. Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814). Сопоставление со стихами Жуковского дает наглядное представление об ораторском стиле Лермонтова:

Зачем он свой сплел венец
Давал завистникам с друзьями?
Пусть Дружба нежными перстами
Из лавров сей венец свила —
В них Зависть терния вплела;
И торжествует: растерзали
Их иглы славное чело...

Первые две строки развернуты у Лермонтова в период: *Зачем от мирных нег... Зачем он руку дал... Зачем поверил он... // Он, с юных лет постигнувший людей?..* Параллелизм построения и повторы, которые свойственны первой части периода, оформленной восходящей интонацией, подчеркивают нагнетаемую мысль о неправомерности случившегося.

Таким образом, в стихотворении возникает образное противопоставление: *торжественный венок, прежний венок* — символ славы, признания поэта и *венец терновый* — символ мученичества в христианской мифологии.

Периодическая форма речи как важный прием выражения смысловой и эмоциональной экспрессии характерна для поэзии Лермонтова. Она нашла яркое отражение и в стихотворении «Смерть поэта». Ср. еще:

Не мог шадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

Местоимение *что*, стоящее после паузы, во второй части периода подчеркивается смысловым ударением ('на кого он поднимал руку').

Повторы одних и тех же (или синонимичных) слов экспрессивно акцентируют главные мысли стихотворения, трагизм случившегося:

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой...

Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!
Убит!... к чему теперь рыдания...

И он убит — и взят могилой...

Но *есть* и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет...

Лермонтов сумел во всей глубине выявить общий исторический смысл трагедии, показать ее неизбежность. Это рельефно подчеркнуто инверсией: *Судьбы свершился приговор!* (ср. обычное расположение слов: *Приговор судьбы свершился!*). В лирическом «я» здесь, как и в конце стихотворения, проступает «лик» и голос пророка. В заключительной части стихотворения за счет инверсии, нарочитого выдвижения вперед развернутых причастных оборотов, «тяжелых» и полных смысла и экспрессии, создается необыкновенное напряжение ритмики стиха:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!

(Ср. обычный синтаксический строй этой фразы: *надменные потомки отцов, прославленных известной подлостью, поправшие рабскою пятою обломки родов, обиженных игрою счастья*). Для передачи напряженности стиха при декламации нужно следить за тем, чтобы фразовое ударение приходилось на конец второй и четвертой строки (...отцов, ... родов): паузы между словами *потомки* и *известной*, *обломки* и *игрою* ослабили бы выразительность стихов.

Меткими афористическими стихами Лермонтов срывает маски с убийц Пушкина, гонителей Свободы, Гения и Славы. Антитеза достигает своей кульминации: внешнее противопоставление «образов» (*надменные потомки — «прославленных» отцов, пятою... поправшие — обломки... родов*) сопровождается внутренними оксюморонами, раскрывающими суть светской славы и морали, чинопочитание, раболепие перед теми, кто стоит выше, и презрение к тем, кто хоть несколькими ступеньками ниже: *подлостью прославленных отцов; пятою рабскою поправшие обломки... родов; наперсники разврата*.

Существенно обратить внимание на некоторые образные средства морфологии. Употребление грамматических форм настоящего исторического времени (*praesens historicum*), при котором читатель как бы переносится в прошлое и воспринимает его как развертывающееся событие, усиливает экспрессивность изображения трагических минут:

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно...

Форма повелительного наклонения *молчи* (*Пред вами суд и правда — всё молчи!*...), выражающая здесь категорическую необходимость, носит отпечаток стилистической сниженности: это отражение «голоса» светской толпы, «наперсников разврата», что воспринимается как средство депозитизации этого образа (ср. с отражением «голосов» оратора и пророка, наделенных иной, противоположной стилистической функцией).

Противопоставление свободолюбивого поэта его злобным гонителям отчетливо выступает в оппозиции совершенных и имперфектных форм глаголов: ср. *погиб, пал, поникнув, не вынесла, восстал, убит, угас, увял*, с одной стороны, и *гнали, раздували*, с другой.

Эмоциональное состояние лирического героя, взволнованность, прерывистость речи, резкий неожиданный переход к другой мысли переданы многоточием (отточием в угловых скобках обозначается опущенный в цитате текст):

Один как прежде... и убит!
Убит!... к чему теперь рыдания <...>

Что ж? веселитесь... — он мучений
Последних вынести не мог <...>

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет <...>

И что за диво?.. издалёка <...>
Заброшен к нам по воле рока <...>

Образы стихотворения, их звуковая «ткань» по-разному инструментованы. Грустное элегическое повествование, скорбь о кончине поэта часто характеризуется скоплением [л]:

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой...

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый...

Бесчеловечность и бессердечность убийцы подчеркнуты резким звучанием — повтором [р]:

Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.

Иная функция инструментовки на [р] в уже упомянутом стихе:

Судьбы свершился приговор!

и в пророческом конце стихотворения:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!