

ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ СТИХОТВОРЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПАРУС»

Содержательная интерпретация стихотворного лирического произведения необходимо предполагает анализ всей его многоплановой ритмической системы (акцентно-силлабического, грамматического и звукового ритма)¹ во взаимодействии с лексико-семантическим строением стихотворного текста. Результатом этого взаимодействия является интонационно-тематическое развитие поэтического произведения. Именно в нем в первую очередь и проявляется его лирический сюжет как **движение переживания**, где энергия определенных жизненных ситуаций как бы, говоря словами из статьи В. Волошинова², «перекачивается в слово», а внешние явления вовлекаются во внутренний мир предельно конкретного человеческого переживания, и это единство «закрепляется», воплощается в стихе.

Для рассмотрения лирического сюжета принципиально важным, на наш взгляд, является следующий общетеоретический принцип: «...фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»³. Каждый слой в структуре литературного произведения, — в том числе и сюжет вообще и лирический сюжет, в частности, — представляет собой двуединство «рассказываемого события» и «события рассказывания», или, применительно к лирике, выражаемого переживания, сосредотачивающего в себе целостный мир, и монологического самовыражения в реально развертывающемся поэтическом высказывании.

Мир, вмещаемый в художественное слово, и слово, вмещающее в себя мир человеческой жизнедеятельности, образуют единство литературного произведения как целостности. Но целостность эта представляет собою, повторяем, принципиальное **двуединство**, единство противоположностей, и между структурой переживаемого мира и структурой воссоздающего это пе-

¹ См. об этом подробнее в кн.: Гиршман М. М., Громяк Р. Т. Целостный анализ художественного произведения. Донецк, 1970, с. 21—35.

² Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии. — «Звезда», 1926, № 6, с. 256.

³ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 188.

реживание слова нет абсолютного тождества и вполне возможны внутренние противоречия. Именно в свете этих принципиальных положений мы и рассмотрим ниже памятное всем с детства стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус»:

Белеет парус одинокий
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!

Первое, что обращает на себя внимание в лермонтовском стихотворении, — это резко подчеркнутая система повторов-контрастов, одновременных отождествлений и противопоставлений частей в целом. Все три строфы одинаково делятся на две двустрочные «половинки»: первая занята пейзажным описанием, вторая — лирическим отзывом на него. И «половинки» эти столь же одинаково противопоставляются друг другу: особенно ясно задает это противопоставление первая строфа с полным совпадением расположения ударений и словоразделов в противостоящих друг другу двустрочиях. Такими же являются отношения и между однотипными «половинками» — по крайней мере, каждое следующее пейзажное описание и тематически, и ритмико-интонационно противопоставляется предыдущему. Что же касается лирических «отзывов» на эти пейзажи, то отношения одновременных отождествления и противопоставленности проникают вовнутрь каждого из этих двустрочий и проявляются в них особенно зримо:

«Что ищет он в стране далекой?

Что кинул он в краю родном?» —

ритмико-синтаксическое подобие этих вопросов — предельное, совпадает, кажется, максимум структурных характеристик: и расположение ударений, и словоразделы, и синтаксис, и лексический зачин, но ведь столь же предельным является лексико-семантический контраст антонимов (ищет — кинул, в стране далекой — в краю родном). Наиболее явным «общим знаменателем», результатом взаимодействия этих повторов-контрастов является принципиальная смысловая однозначность этих противоположностей, между которыми находится и от которых равно

отталкивается субъект лирического высказывания. Особенно ясна эта промежуточность по отношению к крайним точкам времени: прошлого (Что кинул он...) и будущего (Что ищет он...), — и пространства (в стране далекой — в краю родном) с введением сюда очень важной ценностной характеристики: «родном», которая добавляет к инверсивно подчеркнутому слову-символу «одинокий» характерный для Лермонтова смысловой оттенок разрыва с родным краем, изгнания («Я был чужой в краю родном»). Подчеркнутый вопросами и инверсией акцент на начальных глаголах выдвигает на первый план именно особый характер движения, действия, которое заключено между этими смысловыми полюсами и должно быть определено через них.

Формально это определение осуществляется в следующем лирическом отрывке с таким же, как и в первом четверостишии (может быть, только чуть менее полным), ритмико-синтаксическим параллелизмом двух строк и еще более явным единством их одновременного отождествления и противопоставления:

«Увы! — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!»

Усиленный пиррихий акцент и двукратный повтор, безусловно, выделяют слово «счастье» как одно из центральных, ценностно значимых понятий в стихотворении. Столь же несомненен двойной акцент на конечных глаголах, продолжающих и развивающих тему движения. Если рассматривать различные формы объективных, сюжетных связей между этими двумя выделенными смысловыми центрами, то представить себе можно лишь две возможности: либо движение к счастью, либо движение от счастья. Но обе эти возможности равно отвергаются прямым значением этих стихов. И дело не только в том, что движение это неопределимо как стремление к счастью или отказ от него, оно (это движение) вообще неопределимо через какую-то объективную, вне его находящуюся и конкретно достигаемую цель.

Дело в том, что и другие координаты художественного мира «Паруса» обнаруживают такую же содержательную неопределенность и промежуточность по отношению ко всем объективно определенным характеристикам. Временную и пространственную неопределенность такого рода в лирике Лермонтова вообще подробно описал С. Ломинадзе¹, и не случайно «Парус» послужил ему своего рода «классическим материалом». Действительно, «Белеет парус одинокий/ В тумане моря голубом» — это взгляд издали, а «Играют волны, ветер свищет/ И мачта гнется и скри-

пит» — это происходит здесь и сейчас. О пространственном «промежутке» между «родным краем» и «далекой страной» мы только что говорили, а в первом двустишии третьей строфы находим ту же самую промежуточность, но уже не по «горизонтали», а по «вертикали»: «Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой». Такие промежуточность и неопределенность обнаруживаются и при введении временных координат. Ведь после сиюминутного «Играют волны, ветер свищет» следует «Увы! — он счастья не ищет/ И не от счастья бежит» — с настоящим временем, обозначающим действие постоянно протекающее, ориентированное не на «сейчас», а на «всегда».

Кроме этих одновременных отождествления и противопоставления «сейчас» и «всегда», художественное настоящее время, воссоздаваемое в поэтическом мире «Паруса», опять-таки представляет собою всего лишь **промежуток** между двумя крайними точками: утерянным прошлым («Что кинул он в краю родном») и неосуществимым будущим:

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

«Просит бури» обращено, конечно, к желаемому будущему, но следующая строка со скептическим «как будто», не случайно оказавшимся ближайшим звуковым родственником центральному слову-символу «Паруса» — слову «буря», — тут же отвергает принципиальную осуществимость этого будущего в объективном настоящем «есть». Вообще, о призыве к буре, заключенном в этом стихотворении, нередко говорится (особенно в школьных разборах) упрощенно, без учета, например, того простого и элементарного факта, что «буря» как определенное состояние объективного мира здесь описана («Играют волны..»), противопоставлена «покою» («Под ним струя светлей лазури...») и вместе с тем отождествлена с ним — и отвергнута как одна из «половинок», неспособная заменить собою целое. В этом смысле стихотворение Лермонтова принципиально полемично по отношению к тому отрывку из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», откуда, как известно, взята первая строка «Паруса»:

Белеет парус одинокий,
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокий;
У ног колчан, в руке весло.
Но с беззаботной улыбкой,
Летучей пеной орошен,
Бестрепетно во влаге зыбкой
Порывом бури мчится он...

¹ Ломинадзе С. Я счет своих лет потерял... — «Вопросы литературы», 1975, № 3, с. 113—151.

При любой трактовке финала несомненной является здесь включенность субъекта в объективно развертывающийся процесс, а именно такая включенность категорически отвергается в лермонтовском стихотворении, и ценностным и смысловым центром слова-символа «буря» становится противостоящее объективному ходу жизни субъективное состояние **борьбы**, «бессменной тревоги духа», напряженной промежуточности между неискоренимым стремлением достичь недостижимое и столь же неуклонным отвержением всего достигнутого и достигаемого.

Буря и покой, чужая далекая страна и родной край, движение к чему-то и от чего-то, обретения и потери, далекое «там» и «тогда» и близкое «здесь» и «сегодня», сиюминутное «сейчас» и вечное «всегда» — вот неполный перечень лермонтовских антиномий — противопоставляемых друг другу и столь же структурно отождествляемых «половинок» некогда объединявшего их, но теперь навсегда потерянного гармонического целого. В этих «половинках» распавшегося целого замкнут и обречен на безысходную борьбу с ними и против них лирический субъект — носитель воплощенного в стихе переживания. Однако такая формулировка представляет, так сказать, точку зрения, внешнюю по отношению к этому субъекту, цементирующему поэтический мир лермонтовского стихотворения. Она не учитывает того, что акцент в произведении Лермонтова оказывается не на объективных противоречиях человеческого бытия и сознания, созерцаемых человеком, как, например, у Тютчева, а на субъективном преодолении объективно непреодолимых противоречий. В этом смысле центр стихотворения Лермонтова и его лирического сюжета — это не перечисленные антиномии, а стремящаяся возвыситься над каждой из них и над общей образуемой ими безысходностью стихия абсолютной, «чистой» **мятежности**, которая объективируется и обретает словесно-художественную плоть в строе лермонтовского стиха.

Но, говоря об этой объективации, необходимо обратить внимание на одну пока не упоминавшуюся принципиальную особенность в строении и движении лермонтовского поэтического высказывания, в его словесно-художественной композиции. До сих пор мы выделяли и подчеркивали различного рода **двоичные** противопоставления и отождествления, повторы и контрасты в «Парусе». Но эти многочисленные антиномии охвачены четкой **трехчастной** организацией: три четверостишия по многим структурным признакам образуют своего рода «триаду»: вторая строфа явно противопоставляется первой, а третья возвращается к ней. Так обстоит дело с распределением ритмических форм 4Я в строфах: после движения от двух трехударных к двум четы-

рехударным строкам в первом четверостишии следует прямо противоположное движение от полноударного ко все менее и менее ударным стихам во второй строфе, а затем повтор «закругленного» (Г. Шенгели) разрешения ритмической инерции двумя полноударными строками в последней строфе. Это акцентно-ритмическое «кольцо» усиливается еще совпадением двух словоразделов в первой и последней строках стихотворения и интонационно-синтаксическим повтором двустрочного восходяще-нисходящего периода в первом и последнем двустишии стихотворения и только в них.

Но особенно отчетливо трехчастность композиции проявляется в звуковой организации стихотворения. Анализ показывает, что наиболее значимым здесь является противопоставление четверостиший по соотношению в них «передних» и «непередних» гласных и «звонких» и «глухих» согласных. И опять-таки вторая строфа и по тому, и по другому показателям резко противостоит первой: в первой 9 гласных переднего ряда (и, е) и 25 — переднего, во второй по 17 тех и других, в первой 28 звонких и 20 глухих согласных, а во второй 23 глухих и 21 звонкий, — а третья строфа в свою очередь противостоит второй и почти точно повторяет характеристики первой (9 гласных переднего ряда и 25 переднего, 32 звонких и 20 глухих согласных).

Конечно же, сами по себе ни «передние гласные», ни «звонкие и глухие согласные» не несут и не могут нести самостоятельного художественного значения, и если в данном случае противопоставление строф по звуковому составу оказывается не случайным, то это означает, что содержание как «переход содержания в форму» «дошло» и до этих мельчайших единиц слов и их звуковой состав, будучи с точки зрения общеязыковой случайным и со значением прямо не связанным, превращается в элемент художественной формы и становится мотивированным и необходимым. И чем более художественным является произведение, тем глубже проникает в нем содержание в материал, **целиком** преобразая его в художественную форму, каждая частица которой необходима и незаменима: «Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может быть заменена другим звуком, другим словом, другой чертой».¹

В частности, отмеченные выше звуковые связи и противопоставления могут быть рассмотрены как усложненная разновидность лейтмотивного повтора или анаграммы, организуемой

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., Изд. АН СССР, 1948, с. 438.

противопоставлением звуковых комплексов центральных слов-символов стихотворения: «бури» (берем тот вариант, в котором это слово впервые появляется в стихе) — «покой». Второе слово отличается, во-первых, преобладанием глухих согласных и, во-вторых, однотипностью непередних гласных, а в первом слове, наоборот, исключительно звонкие согласные и имеется передний гласный «и».

Если принять такую трактовку, то обращает на себя внимание характерное противоречие в этих внутривидовых отношениях: вторая строфа, занятая пейзажным описанием бури, в звуковом отношении отличается наибольшей интенсивностью глухих согласных, соотносенных с противоположным словом-символом, а в двух других строфах наблюдается обратная связь. Так что и здесь, в пределах одного этого уровня можно отметить внутреннюю противоречивость звуко-смысловых связей при четкой внешней организованности трехчастной звуковой композиции.

Наконец, третья строфа может быть рассмотрена и как своего рода тематический повтор по отношению к первой: они сближаются общей цветовой характеристикой и семантической близостью, можно сказать, синонимичностью лермонтовских слов-символов «туман» и «покой» (Ср.: «Пора, пора насмешкам света/ Прогнать покойствия туман... Но знай: покой души не вечен/ И счастье на земле — туман»).

Итак, эта на разных уровнях проведенная строгая и стройная трехчастность, несущая в себе отзвук гармонического строя и гармонического разрешения противоречий, соединяется с анти-тезностью и антиномичностью внутренних контрастов, столкновением противопоставляемых и отождествляемых друг с другом «половинок» желанного, но недостижимого целого. В таком соединении можно усмотреть и более общее содержательное противоречие поэтического мира стихотворения Лермонтова и, в частности, его лирического сюжета — противоречие между внутренней антиномичностью, «разорванностью» «рассказываемого события» и четкой внешней организованностью, спаянностью в структуре «рассказывания». Подчеркнем еще раз, что это не противоречия между планом содержания и планом выражения, между сообщением и сообщаемым, между предметом слова и словом. Это противоречия **внутри** поэтического слова, вбирающего в себя события душевной жизни, и **внутри** художественного мира, запечатленного в лермонтовском слове.

Результативным выражением такого внутреннего противоречия в интонационно-смысловом движении целого является соединение в нем внутренней напряженности и замкнутости этого

напряжения в геометрически четких внешних границах. Можно представить своего рода пространственный образ разрешения этого противоречия между, с одной стороны, постоянным противопоставлением каких-то двух крайних точек, а с другой — строгой закругленностью кольцевой композиции. Это — образ бесконечного и безостановочного кружения, движения в «заколдованном круге».

Вообще в «Парусе» можно увидеть по-юношески четко и ясно намеченный «чертеж» лермонтовского поэтического мира с присущими ему одновременными отождествлениями и противопоставлениями частей в целом, с диалектикой внутренней антиномичности и четкой внешней организованности, с пронизывающими его и воплотившимися в нем субъективной действенной энергией, борьбой и «бессменной тревогой духа» мятежной личности.