

## Проблематика жизни и смерти в творчестве Лермонтова

Г. В. Москвин\*

Жизнь и смерть в творчестве Лермонтова – тема, проникающая во многие его произведения. На деле, это даже больше, чем тема, так как вопросы жизни и смерти не столько появляются в текстах писателя, образуя ту или иную конфигурацию мотивов и тем, сколько определяют сам импульс к творчеству. Проблематика жизни и смерти, рождаясь из сочетания потребности разрешить вопрос и выраженной в произведении темы, представляет “нерв” мироотношения Лермонтова. В этой связи уместно привести слова В. Ф. Асмуса: “Вопрос о смерти вовсе не сводится у Лермонтова к одному лишь страху перед уходом из жизни в темную пустоту небытия <…> то, что можно было бы назвать страхом смерти у Лермонтова, точнее должно быть охарактеризовано как боязнь не оказаться бессмертным”<sup>1)</sup>.

В наиболее концентрированной и точной форме главная проблема выражена у Лермонтова уже на зрелом этапе его творчества в повести “Княжна Мери” (“Герой нашего времени”), в коротком диалоге Печорина и доктора Вернера, отметившем их знакомство и начало приятельских отношений. Приведем его в необходимом текстовом окружении.

Вот как мы сделались приятелями: я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

– Что до меня касается, то я убежден только в одном, – сказал доктор.

– В чем это? – спросил я, желая узнать мнение человека, который до

---

\* 모스크바국립대학교 강사

1) См.: В. Ф. Асмус(1941) “Круг идей Лермонтова,” *Литературное наследство*. М., Т. 43-44. С. 96, 97.

сих пор молчал.

- В том, - отвечал он, - что рано или поздно в одно прекрасное утро я умру.

- Я богаче вас, - сказал я: - у меня, кроме этого, есть еще убеждение, - именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться.

Все нашли, что мы говорим вздор, а право из них никто ничего умнее этого не сказал. С этой минуты мы отличили в толпе друг друга<sup>2)</sup>.

Надо сознаться, что поначалу этот диалог удивляет: доктор Вернер проносит попросту банальную фразу, Печорин же отвечает ему другой банальностью, но с претензией на оригинальность, при этом он как бы выворачивает наизнанку высказывание доктора Вернера. Возникает впечатление, что оба героя желают лишь отличиться в толпе.

Между тем легковесность этого диалога мнимая. Рассмотрим его положение в тексте: он явно выделен из общего разговора, характер которого охарактеризован Печориным как "философско-метафизический", а содержание иронически выражено во фразе: "...толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях". Диалог также обрамляется общими, обезличивающими упоминаниями других, помимо Печорина и Вернера, участников ситуации: до диалога они характеризуются как "многочисленный и шумный круг молодежи", а затем словом "каждый", что подразумевает - любой из них; после диалога - еще более откровенно - "все" и "толпа". Так достигается противопоставленность двух героев всем остальным<sup>3)</sup>, и их диалог становится смысловым центром разговора. Вся сцена заключается еще более резким противопоставлением: "Все нашли, что мы говорим вздор, а право из них никто ничего умнее этого не сказал", - замечание, в котором акцентируется значительность "вздора", сказанного Вернером и Печориным. Заметим, что оба героя сами относятся к этому и своим последующим отвлеченным рассуждениям как к "вздору" ("Мы <...> толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим"), одна-

2) Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, текст Лермонтова цитируется по: М. Ю. Лермонтов(1957) *Соч. в 6 т.* Т. 6. М.-Л.

3) Такой способ организации подобных ситуаций характерен для прозы Лермонтова.

ко за их "вздором", в отличие от "разных разностей" других, стоит неверие в возможность какого-либо истинностного утверждения. Это неверие не исключает, тем не менее, и даже стимулирует потребность в выражении своего мироотношения, в глубине которого лежит главный вопрос – жизни и смерти, или смертности и бессмертия.

Итак, у Вернера одно "убеждение": "рано или поздно в одно прекрасное утро" он умрет; у Печорина два, вернеровское и свое: "я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться". Оба высказывания имеют трехчастный состав, т.е. каждое содержит три контрастные темы: прекрасное утро vs прегадкий вечер, умру vs родиться, "я" Вернера vs "я" Печорина. Фраза Вернера распространяется выражением "рано или поздно", внешне сохраняющим значение неопределенности (не знаю когда), но вносящим определенность другого порядка (это случится неизбежно). Фраза Печорина привлекает внимание к факту состоявшемуся – факту рождения; в ней звучит горестное переживание ("имел несчастье родиться"). Заметим и тонкое смысловое различие между личной формой "умру" и общим инфинитивным значением "родиться" (последнее передает трагический и необратимый характер феномена рождения человека). Выражения "прекрасное утро" и "прегадкий вечер" представляют два контрастных образа мира. Для Вернера трагедией является обязательность ухода из мира, т.е. трагедия состоит в том, что он будет отторгнут от "прекрасного утра" жизни. Для Печорина трагично само появление в мире, синоним которого – "прегадкий вечер". Отсюда и контрастные переживания себя в мире: "я" Вернера поглощено миром, поэтому он скорбит, что будет исторгнут из него; "я" Печорина надстоит над миром и скорбит в недостойном себя мироустройстве.

Так из этих двух фраз разворачиваются полярные перспективы мироотношения: эсхатологическое кредо Вернера и позиция Печорина, не имеющая прямого названия, поскольку спектр ее проявлений отличается чрезвычайной емкостью и разнообразием, – это отношение взыскующее, оценивающее, протестное, титаническое, демоническое и проч., – словом все, что представляет претензию к началу бытия, т.е. к Творцу. Другими словами, фраза Вернера – это слова человека смертного, фраза Печорина – человека бессмертного.

Приведенный пример показывает зрелое, на этапе создания "Героя нашего времени", отношение Лермонтова к проблеме. Истоки этого отношения с отчетливостью обнаруживаются в его ранней поэзии и драматургии. Но прежде чем говорить об этом, вернемся к образу доктора Вернера, поскольку в литературной морфологии этого образа содержатся прямые отсылки к Байрону и Гете. В описании Вернера отмечается, что "одна нога была у него короче другой, как у Байрона", и что молодежь "прозвала его Мефистофелем". Прозвище Вернера вызвано впечатлением, производимым доктором своей внешностью и облачением (физическое безобразие героя подчеркнуто сочетается с постоянно черными сертуком, галстуком и жилетом, а светло-желтые перчатки гротескно довершают стилизованный пародийный портрет inferнального существа). Лермонтов отмечает черты лишь внешнего сходства Вернера с Байроном и Мефистофелем, внутреннее или литературное подобие открыто никак не заявляется, что примечательно, и поэтому противопоставленность видимого и скрытого в докторе Вернере можно рассматривать как авторский сигнал сложности образа.

Прежде всего, Вернер выполняет посредствующую роль в утверждении известного сходства между Байроном и гетевским Мефистофелем на том основании, что все трое должны прихрамывать. Не следует, конечно, полагать, что Лермонтов сужает сферу сопоставления до прямолинейного указания, скажем, на демоничность байроновского духа или, наоборот, на возвышенность образа Мефистофеля. Несимметричность самого предмета сопоставления (Байрон и литературный герой конгениального ему художника) побуждает искать за внешними характеристиками выражение идей, связывающих самых ярких представителей европейской литературно-философской традиции времени.

Как неразделимы гетевские Фауст и Мефистофель, так и в образе Вернера угадывается их связь. В "скептике и матерьялисте" докторе Вернере, изучавшем "все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа", но не умевшем "воспользоваться своим знанием", наделенном странной пытливостью, какую выказывали его "маленькие черные глаза, всегда беспокойные", старавшиеся "проникнуть в ваши мысли", просвечивает пародия на другого доктора – Фауста. "Странное сплетение противоположных наклонностей", об-

наженное "неровностями черепа" Вернера, которые, как едко замечает Печорин, поразили бы френолога, может вызвать в памяти трактовку Б. М. Эйхенбаумом влияния шеллингианских "диалектических" идей на Лермонтова о со-  
вмещенности добра и зла в человеке<sup>4</sup>). Следует, однако, обратить внимание на ироническую интонацию (а значит и скептический взгляд) при описании Вернера и особенно на тот факт, что идея нераздельности добра и зла не сообщается Вернеру непосредственно, а проводится в апелляции к литературной традиции. Тем самым Лермонтов как бы отстраняется от прямого следования этой идее, т.е. создает дистанцию между инонациональной традицией и своим подходом к теме<sup>5</sup>). Сказанное проясняет одну из основных функций образа Вернера как внутреннего двойника Печорина: он выступает в роли своеобразного литературного "агента" Печорина, но со стороны европейской литературы. Образ Печорина соотнесен с русской традицией – не случайно ему на память приходят строки из Пушкина и Грибоедова, да и фон его дневниковой речи в "Княжне Мери" пропитан русской действительностью, насыщен отсылками к современным русским ситуациям и характерам. Печорин упоминает иностранные имена и связанные с ними ситуации, но они относятся к разряду "дней минувших анекдотов". Таким образом, благодаря разной литературной ориентации героев Печорин выделяется как национальный тип, а автор получает возможность выразить через него свою позицию. Тогда становится понятной шутка Печорина: "...его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец". Вернер – это перелицованная на русский лад европейская мысль и литература, по существу он остается русским, иностранное, будучи чуждым, не проникает до корня его натуры, поэтому и отмечается лишь внешнее сходство. Речь здесь идет не о синтезе национального и зарубежного, а об искажении того и

4) См.: Б. М. Эйхенбаум(1941) "Литературная позиция Лермонтова," *Литературное наследство*. М., Т. 43-44. С. 20-30.

5) Мы разделяем точку зрения Л. В. Жаравиной, что "шеллингианство и диалектика, тем более, художественная диалектизация мира, не совпадают" (См.: Л. В. Жаравина (1996) *А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830-1840-х годов*. Волгоград, С. 83), высказанную как возражение на трактовку вопроса Б.М.Эйхенбаумом.

другого. Лермонтов отделяет Печорина от непосредственного европейского влияния, создавая художественное пространство, в котором возможно созерцание взаимодействия (но не совпадение или зависимость одной от другой) суверенных культур, выражающих разные типы мировидения. Так утверждается и особенность национального отношения к вопросам жизни и смерти.

Поиск Лермонтовым своего голоса осуществлялся им во многом через освоение чужого художественного опыта, что, по сути, выражалось в процессе творческой селекции, производимой по принципу "мое – не мое". По удачному выражению А.В.Федорова, "Лермонтов не берет то, что находит, а находит то, что ищет"<sup>6)</sup>. Все "мое" поглощалось в текстах Лермонтова как общезначимое в индивидуальном; "не мое" или пропускалось, или, если вопрос для автора был существенным и насущным, находило свою замену. В последнем случае расхождения с чужим образцом подчеркивали индивидуальное в текстах Лермонтова. В вопросе жизни и смерти происходит тот же творческий процесс, и главным литературным источником для разработки этой темы для Лермонтова (особенно в период 1830–32 годов) было творчество Байрона, чья личная лирическая интонация оказалась ближе Лермонтову, более созвучной и современной, чем поэзия Гете. Тема "Фауста", видимо, была внятна Лермонтову, но в силу своей теолого-философской абстрактности требовала бы от молодого поэта и большей зрелости, и личной заинтересованности для понимания и подражания. К тому же Лермонтов, будучи прежде всего художником, воспринимал идеи, по всей очевидности, не в отвлеченном философском существовании, а исключительно в художественном бытии<sup>7)</sup>, поэтому смысл мистерии Гете проникал в творчество Лермонтова через художественное посредство младших современников автора "Фауста".

В литературе о Лермонтове отмечалась связь его ранних поэтических опытов, в которых проблематика жизни и смерти впервые получила яркое выражение, со стихотворными фантазиями Байрона "The Dream" и "Darkness"<sup>8)</sup>.

6) См.: А. В. Федоров(1967) *Лермонтов и литература его времени*. Л., С. 54.

7) О связи интеллектуального плана с личным в лирике Лермонтова см.: А. И. Журавлева(2002) *Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики*. М., 2002. С. 32–33.

Речь идет о таких стихотворениях Лермонтова, как "Ночь. I", "Ночь. II" (1830), "Смерть" ("Ласкаемый цветущими мечтами", 1830-1831), "Видение" (1831) и соответствующий ему текст из сцены IV "Странного человека". Но поскольку весь ранний период творчества Лермонтова насыщен переживанием феномена смерти, то значительно шире и перечень байроновских текстов, с которыми у него есть переключки в этой теме.

Лермонтов заимствует из "The Dream" Байрона принцип, порождающий особую жанровую лирическую форму, в которой воплощена иная модальность мира, т.е. в стихотворении возникает образ мира, который создан сном и в нем существует. Благодаря этому принципу возникает особый тип достоверности созданной во сне реальности, полностью выключаяющей реальность эмпирическую, другими словами, это не сон, толкующий или отражающий жизнь, а сон как идея жизни, недоступная в опыте. В разработке жанровой формы сна у Лермонтова обнаруживается самостоятельность, свобода от исходного образца, что приводит к созданию новой художественной субстанции, не совпадающей ни с материальной, ни с идеальной сферами человеческой жизни<sup>9</sup>). У Байрона название стихотворения ("The Dream") полностью соотносится с его содержанием, это сон-видение, позволяющий проникнуть в невидимые глубины жизни. Стихотворения, образцом для которых был "The Dream", имеющие форму сна-видения, у Лермонтова есть - это и упомянутое "Видение" ("Я видел юношу: он был верхом"), и "Сон" ("Я видел сон: прохладный гаснул день") (1830-1831), и другие. Но есть стихотворения, в названии которых нет указания на сон или видение, хотя именно сон определяет их жанровую специфику и содержание. Так, стихотворение с ситуацией сна, заданной в первой строке: "Я зрел во сне, что будто умер я" - названо "Ночь. I"; стихотворение, содержащее в начале более сложную ситуацию сна:

---

8) См., например: А. В. Федоров(1941) "Творчество Лермонтова и западные литературы" *Литературное наследство*. М., т. 43-44. С. 182-188.

9) За этим стоит, надо полагать, особый тип мировидения у Лермонтова, расходящийся с байроновским, так что стихотворение, в котором утверждается национальная самобытность своего творчества - "Нет, я не Байрон, я другой" (1832), - имеет истоки уже в 1830 г.

"Ласкаемый цветущими мечтами, // Я тихо спал и вдруг я пробудился, // Но пробуждение тоже было сон..." – названо "Смерть"; стихотворение с ситуацией одинокого бодрствования посреди всеобщего сна ("Уснуло все – и я один лишь не спал. // Один я не спал...") получило название "Ночь. II". Отметим, что семантика ситуаций "ночь" или "смерть" предполагает сон как их главный организующий компонент, но в названии, тем не менее, подчеркивается не сон как грань обычной жизни человека, а иная, внеположная этой жизни реальность, иное состояние мира. В создании этой жанровой лирической формы состоит художественное открытие Лермонтова.

Уже в первых лирических опытах намечается перенос внимания с традиционной оппозиции "жизнь – смерть" на оппозицию, устраняющую асимметрию смыслов, – "рождение – смерть", тем самым на фоне проблемы смертности человека актуализируется тема бессмертия. В стихотворении "Ночь. II" бодрствующий посреди всеобщего земного сна герой ("единный смертный") восклицает, обращаясь к чудовищному видению смерти, "Скелету неизмеримому", уничтожающему миры в своем неостановимом продвижении: "...и меня возьми, земного червя – // И землю раздробь, гнездо разврата, // Безумства и печали!.. // Все, все берет она у нас обманом // И не дарит нам ничего – кроме рожденья!.. // Проклятье этому подарку!.. // Мы без него тебя бы не знавали, // Поэтому и тщетной, бедной жизни..." Приведенные строки насыщены не отчаянием – в них протест, неприятие и отрицание смерти. Отсюда ропот и страх поверить в благодать мира в строках, завершающих стихотворение: "...Долго, долго, // Ломая руки и глотая слезы, // Я на Творца роптал, страшась молиться!.." Этот же ракурс вопроса жизни и смерти получил выражение в юношеской пьесе Лермонтова "Menschen und Leidenschaften", где в последнем действии, указывая на яд, который намеревается выпить, герой говорит: "Как подумать, что эта ничтожная вещь победит во мне силу творческой жизни? Что белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание Бога?.. <...> Но если он точно всеведущ <...> зачем хотел он моего рожденья, зная про мою гибель?.." Сходными мотивами пронизан и первый прозаический опыт Лермонтова – роман "Вадим". Так, герой после совершенного убийства неистовствует в экстатическом восторге: "Творец небесный! И



кто же все это сделал? Кто превратил прекрасное создание Бога в глыбу грязи?... <...> – я, я! – ха, ха, ха! ха! презренный нищий, бессильный раб, безобразный горбач!..”

Перенос акцента со смерти на рождения вызвал два важных художественных следствия. Во-первых, это повлияло на развитие у Лермонтова тенденции к отрицанию смерти как исчезновению человека из мира, что выразилось уже на раннем этапе его творчестве в ослаблении эсхатологических мотивов. Показательно, что стихотворение Байрона "Darkness" о гибели мира, которое Лермонтов, как известно, переводил как бы подстрочно, словно изучая, не нашло подражания в его лирике. Единственно близкими оказались Лермонтову идеи и образы байроновской космогонии: бесконечность универсума, гибель времени, малость бытия человека. В этом плане следует отметить значительно большее воздействие на Лермонтова мистерии Байрона "Камин". Однако уничтожение миров ("Ночь. II") не имеет тотального, эсхатологического, а значит, абсолютного характера – на Земле шествие смерти встречает сопротивление "единого смертного" (напомним – единственного бодрствующего в мире), который видел то, "что не дай Бог // Созданию живому видеть". В стихотворениях "Ночь I" и "Смерть" созерцание героем поедания червями и полного уничтожения собственного мертвого тела, данное в последовательном натуралистическом описании, наводит на соображение, что перед нами не психопатические видения юношеского воображения, а хорошо осознаваемая разработка темы. Очевидно, что в художественной реальности этих стихотворений физическая смерть не становится концом бытия человека. Идеи и переживания Лермонтова глубже. Герой должен пребывать в своей гробнице и страдать, созерцая ужасную картину своего физического уничтожения, в ожидании прощения. Стихотворение "Смерть" объединяет финальные строки "Ночи. I" и "Ночи II": "Я на Творца роптал, страшась молиться, // И я хотел изречь хулы на небо, //Хотел сказать... // Но замер голос мой, и я проснулся". Слова "я проснулся" можно понимать здесь не столько в их буквальном значении – пробуждение от сна как переход к другому состоянию, – сколько в их философском смысле: пробуждение понимается как спасение человека в наивысший момент его сомнения и ропота, но не отреш-

чения от Творца<sup>10)</sup> .

Второе следствие смещения творческого внимания от факта смерти к феномену рождения выразилось в потребности найти ответ на естественный вопрос о смысле, назначении и цели жизни человека. Определяющей в поисках ответов явилась проблема ограниченности его существования рождением и смертью. Следовательно, вопрос так или иначе получал обобщение в оппозиции – "смертность – бессмертие"; в самой же глубине это был вопрос о месте человека в Божьем замысле, что, собственно, и явилось смысловым ядром цитированных выше стихотворений Лермонтова. Своеобразие лермонтовского отношения можно увидеть, наблюдая отличие философского пафоса его раннего творчества от идей байроновского "Каина". Отзвуки этого произведения обнаруживаются у Лермонтова (особенно в период 1830–1832 гг.) везде, где речь идет о жизни и смерти. Каин проклинает час рожденья и, казалось бы, Лермонтов лишь подхватывает этот мотив. Каин говорит о презрении к самому себе и цель своей жизни определяет так: "Я живу, // Но лишь затем, чтоб умереть<sup>11)</sup> . Он же восклицает: "Бессмертие? О нем // Не знаем мы...", его речи полны ужаса перед неведомой смертью: "Но смерть! Смерть мне внушает трепет" <...> "Дух! Я знаю // О смерти только то, что смерть ужасна" <...> "о боже! Я подумать // Страшусь о ней!" Каиново проклятие матери и отца, давших ему "бытие, ведущее лишь к смерти", его сомнения в Творце вызваны в нем Люцифером. Самое главное отличие героя Лермонтова от Каина состоит в том, что у Байрона между Люцифером и Каином проведена резкая черта (в приложении к нашей теме – бессмертный Люцифер и смертный Каин); герой-человек Лермонтова наделен духом, преодолевающим иерархические и разносферные различия. Другими словами, путь Каина – от потери бессмертия к смерти; путь лермонтовского героя – от отрицания смерти к бессмертию.

10) Ср. сходный мотив в "Мцыри": "Тут я забылся. Божий свет // В глазах угас. Безумный бред // Бессилью тела уступил... // Так я найден и поднят был...", – где "поднят" означает спасение от небытия.

11) См.: Дж. Г. Байрон(1961) *Собрание сочинений в четырех томах*. М., Т. 4. С. 395. Далее текст "Каина" цитируется по этому изданию.

Таким образом, в творчестве Лермонтова, начиная с 1830 г. формируются и развиваются три взаимосвязанные тенденции:

- отрицание смерти и утверждение бессмертия человека;
- отказ от взгляда на человека как на "тварное существо" и наделение его духом, преодолевающим иерархические отношения в мироустройстве, что связано с обретением человеком своего места в Божьем замысле;
- развитие особой жанровой лирической формы, возникшей в результате открытия Лермонтовым художественной "субстанции", организуемой сном как иным видом реальности, в которой идеи, не данные в опыте человека, обретают жизнь.

Неразделимость отмеченных тенденций очевидна, их единство определяется общим идейным, или духовным, началом, организующим творчество Лермонтова (речь идет о возвращении духа человека к своему истоку). Но в литературном творчестве они получают разную выраженность в зависимости от жанра, т. е. повествовательной формы. Так, наиболее последовательное выражение идеи отрицания смерти и утверждения бессмертия должны получить в романе с его сюжетным потенциалом: от истории частной судьбы до "истории души человеческой" ("Герой нашего времени"). Но в романе не может быть той особой формы сна, о которой шла речь, ибо она может появиться в нем лишь фрагментарно, в то время как этот тип сна должен составить субстанцию всего произведения. Высокие образы, способные выразить взлет духа и преисполненность "земными" мотивировками, возможны в поэме (вершинное произведение здесь – "Демон"); когда же они появляются в других жанрах, они оказываются эклектичными и переходными ("Вадим"), или неполными (в силу отсутствия событийного сюжета в лирике). Роман, в свою очередь, должен компенсировать свои "недостатки" за счет создания "второго смысла" в сюжете, характерах, ситуациях, композиционных решениях, что и было сделано в "Герое нашего времени". Что же касается "провидения" душой иного мира и, более того, способности существования в нем, то это доступно лишь лирике (стихотворение, в котором названные тенденции нашли совершенное сочетание, – "Выхожу один я на дорогу...").

Отметим основные композиционные решения в "Герое нашего времени", в

которых обнаруживается творческая позиция Лермонтова в вопросе о жизни и смерти человека:

- Принцип "двойной хронологии", состоящий в том, что "объективная", до-романная последовательность событий в жизни Печорина ("Тамань", "Княжна Мери", "Фаталист", "Бэла", "Максим Максимыч", "Предисловие к "Журналу Печорина") в романе организована иначе - от "Бэлы" до "Фаталиста". Обычное, последовательное (линейное) повествование о жизни героя - от рождения до смерти - нарушается, что побуждает отвлечься от "фабульного" прочтения романа и включить его жизнь в общий контекст.

- Сообщение о смерти героя помещено в середину романа ("Предисловие к "Журналу Печорина"), но далее следует "Журнал Печорина", т.е. повествование героя о себе, и сообщение о его смерти словно утрачивает свою актуальность, т.е. забывается при чтении журнала. Так в произведении закладывается основа для выражения идеи о бесконечном пути "души человеческой". Такой прием "способствует утверждению своего рода неподвластности духовного мира героя смерти, его включению в духовную эстафету поколений..."<sup>12)</sup>

- Кольцевая композиция: в конце романа ("Фаталист") Печорин возвращается в крепость к Максиму Максимычу, т.е. как бы в начало романа ("Бэла"), таким образом, он словно опять начинает свой "романный" путь. Благодаря этому приему создается впечатление бесконечного повторения (или возобновления) "кругов" жизни.

"История души человеческой" в романе повествует не только об этапах становления души одного человека, но и становлении "души человеческой" как мировой сущности. Единая идея "Героя нашего времени" имеет восходящий характер; она выражена в построении книги: к концу первой части повествования герой умирает, чтобы возродиться в общем бытии - так конструктивно проявляется линия: от отрицания смерти к бессмертию. В романе также можно проследить и изменение отношения Печорина к смерти. В "Бэле" Печорин говорит Максиму Максимычу: "Как только будет можно, отправлюсь, -

---

12) См.: Б. Т. Удодов(1989) *Роман Лермонтова "Герой нашего времени"*. М., с.149.

только не в Европу, избави Боже! – поеду в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!” Это смерть мечтаемая, по словам Печорина, – “утешение”. В “Максима Максимыча” герой готов к реальной смерти, он едет ей навстречу. На вопрос Максима Максимыча: “...столько лет... столько дней... да куда это?... – герой отвечает: “Еду в Персию – и дальше...”. “Персия” в ответе Печорина означает не край света (т.е. герой едет далеко), а край жизни (это неизбежная ассоциация – исторический и литературный контекст ее для русского человека 30-х годов XIX в. прозрачен: смерть Грибоедова, “Путешествие в Арзрум” Пушкина). Здесь уже смерть неотвратима (в тексте она скрыта за словами “и дальше”), герой стремится к ней, он словно “истончается” в мире, полагая смерть избавлением от бессмысленной муки жизни. И, наконец, в “Фаталисте”, завершающем роман на жизнеутверждающей ноте, герой, размышляя над недавними событиями, связанными с фаталистической идеей, формулирует свою позицию: “... что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!” В последней фразе звучит не только избавление от страха перед смертью и не фаталистическое, безвольное признание ее неизбежности – в ней звучит доверие к жизни и принятие миропорядка.

Герой Лермонтова и сам Лермонтов долгое время понимались как окруженные неким демоническим ореолом, поэтому нередки были слишком прямые и “жесткие” сопоставления. Это неточное понимание имеет, между тем, вполне внятное объяснение, если принять во внимание природу образа лирического или главного героя в нелирических жанрах – ее определяет дух, которым автор изначально наделяет героя. Дух этот происходит от данного человеку при создании “дыхания жизни”, делающего человека “душею жизни”. Это аксиома лермонтовского творчества. Неудивительно поэтому, что герою Лермонтова внятен вселенский диапазон сомнения, протеста и стремления к Богу. При этом наблюдается замечательная тенденция: не человек возвышается до превосходящих его иерархий, а они стремятся к человеку в потребности во-человечиться (поэмы “Демон”, “Азраил”, “Ангел Смерти”). Главное, что их отличает от человека, – неподвластность физической смерти, следовательно,

их вечной тоской становится тоска по воплощению<sup>13)</sup>. Так Азраил, страдая от своего бессмертия, говорит возлюбленной: "О люди! Вы жалки, но со всем тем я сменял бы вечное существование на мгновенную искру жизни человеческой, чтобы чувствовать хотя все то же, что теперь чувствую, но иметь надежду когда-нибудь позабыть, что я жил и мыслил". Это вовсе не значит, что Азраил жаждет смертности, он жаждет тождества жизни и духа, что, как ему мечтается, доступно живущим смертным. Так что несчастье мира у Лермонтова выглядит хотя и парадоксально, но суть проблемы передается, как представляется, точно: бессмертные страдают от бессмертия, смертные ужасаются своей смертности. Отсюда, надо думать, и возникает общая для всех них жажда забвения, идею которой Лермонтов мог непосредственно почерпнуть, вероятно, из "Манфреда" Байрона. Смерть и бессмертие, таким образом, становятся неразличимы как два синонимичных выражения неистинного существования.

Следовательно, отрицание смерти и утверждение бессмертия у Лермонтова имеет иную основу. Статус художественной истины должно было получить преодоление ущербного положения человека<sup>14)</sup>, с одной стороны, и тоски бесконечно длительного существования (но не жизни) – с другой.

Разрешение вопросов жизни и смерти в творчестве Лермонтова неотъемлемо связано с темой любви, в философском плане – соотношением мужского и женского начала в мире в двух его основных проявлениях: соединение и житнетворение. При этом в основе стремления духа воплотиться в жизни, а плоти – к одухотворению лежит потребность обрести не единство, а единственность бытия. Так, Демон хочет "с небом примириться" через любовь<sup>15)</sup>.

13) В данном случае мы не оговариваем проблему отношений ангелологии и демонологии у Лермонтова, поскольку она представляет собой отдельную тему, притом очень слабо разработанную

14) На Лермонтова сильное воздействие должна была оказать эта тема у Пушкина, особенно в ее философском выражении, как в финале 2-ой главы "Евгения Онегина", в "Брожу ли я вдоль улиц шумных...", "Вновь я посетил..." и др.

15) Н. П. Дашкевич говорит, что у Лермонтова желание Демона примириться с небом является тем новым, что внес Лермонтов в тему. См.: С. И. Родзевич(1915) *К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова*. Воронеж, С. 29.

Земная любовь Азраила упоминалась выше, любовь же Ангела Смерти ("Ангел Смерти", 1831 г.), воплотившегося в умершую Аду<sup>16)</sup>, к Зораиму интересна не только своим "травестизмом", но главным образом тем, что воплощение состоялось и любовь поглотила в себе смерть. В "Демоне" и "Ангеле Смерти" Тамара, Зораим и Ада умирают, что вовсе не означает победы смерти над любовью – любовь должна отвечать закону единственности бытия, поэтому любовь Тамары не может служить условием или "средством" примирения с небом. Ангел Смерти, вернув Аду к жизни и воплотившись в нее, не воскресил ее самое, ибо Ада не может быть заменена для Зораима. Р.Илчева находит, что в "Азраиле" и "Ангеле Смерти" "...реконструируется эзотерическое значение мифа об андрогине<sup>17)</sup>. Разумеется, говорить о намеренной реконструкции не приходится, но ценность наблюдения бесспорна: творческая мысль Лермонтова обращена на первые мистерии бытия, когда выделенность и разделенность мужского и женского начал определила потребность человека в любви как синониме жизни, другими словами, определила его поиск пути к истоку.

Итак, любовь становится неотъемлемым компонентом в проблематике жизни и смерти у Лермонтова. Любовь обладает разрешающим проблему потенциалом, хотя в рамках творчества поэта этот потенциал никогда не реализуется: любовь или не может осуществиться в силу своей земной неидеальности, или, когда она все же проявляется, т.е. любящие соединяются, ей неизменно сопутствует смерть (может быть, наиболее показательным произведением в этом плане является "Бэла"). Однако последовательное отрицание возможности осуществления любви парадоксальным образом утверждает эту возможность, поскольку свидетельствует о ясном представлении автора об идеале, ощущаемом во всем творчестве, но не нашедшем выражения на сюжетном уровне. Надо заметить, что идеал все же получил однажды сюжетное выражение в записанной Лермонтовым восточной сказке "Ашик-Кериб" (1837 г.); запись сказки, содержащей историю идеальной любви, отметила рубеж в творчестве пи-

16) Отметим совпадение имен жены и сестры Каина у Байрона и лермонтовской героини.

17) См.: Р. Илчева (1997) "Христианские легенды в романтическом творчестве Лермонтова," *Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX в.* Екатеринбург, С. 46.

сателя в художественной разработке темы любви.

Единственной художественной формой, в которой оказалось возможно выражение действительности идеала любви и жизни, явилось лирическое произведение, где сон выступает как форма бытия. Эта форма складывалась у Лермонтова из хорошо развитой европейской традиции конца XVIII – начала XIX вв., ориентированной на постижение феноменов “бытийного статуса души”, жизни, смерти в их ночном переживании<sup>18)</sup>. К непосредственным источникам художественной интерпретации этой жанровой формы в европейской литературе следует отнести произведения Шекспира, Гете, Байрона, Гейне (воздействие в этом плане на Лермонтова русской литературы изучено значительно меньше)<sup>19)</sup>. Но идея лермонтовского сна, как уже отмечалось, получила оригинальное развитие и отразилась в полной мере в двух лирических шедеврах 1841 г. – “Сон” (“В полдневный жар в долине Дагестана”) и “Выхожу один я на дорогу”. В первом стихотворении нашла художественное обобщение тема любви и смерти. Два контрастных восприятия одного видения (“С свинцом в груди лежал недвижим я”) представляют лирическую повесть о двух душах, не обретших соединения. Герой видит в своей гибели мучительное страдание жизни (“Глубокая еще дымила рана, // По капле кровь точилась моя”), героиня видит “знакомый труп”, т.е. гибель героя лишь завершает ее “смертную” любовь к нему, поэтому и видит она в ней смерть как конец жизни (“В его груди дымясь чернела рана, // И кровь лилась хладеющей струей”). Нюансируют смертные мотивы “Сна” два сопутствующих по времени стихотворения – “Они любили друг друга так долго и нежно” и “Нет, не тебя так пылко я люблю”. Предваряющим этот лирический цикл а также стихотворение

18) См., например: Н. В. Смирнова(1993) “Мотив смерти в художественной системе лирики М. Ю. Лермонтова” *Вестник Удмуртского университета*. Ижевск. N. 4. С. 75; Г. В. Косяков(1999) “Западноевропейские и национальные источники романтического мировосприятия М. Ю. Лермонтова (на материале ранней лирики поэта),” *Проблемы литературных жанров. Материалы IX международной научной конференции*. Томск, с. 162-166.

19) См., например, замечания о философской лирике в главе “Московская поэтическая школа”, в частности, сравнение с С. П. Шевыревым в кн.: А. И. Журавлева(2002) *Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики*, М., с. 31-33.



"Выхожу один я на дорогу" мы склонны считать лирико-философский этюд "Утес", разнопотенциальный по распространению смысла: трагическая раздельность в любви влечет за собой "смертное" разрешение; память о любви ("Но остался влажный след в морщине // Старого утеса") и плач по ней ("И тихонько плачет он в пустыне") намечают иную творческую перспективу – обобщение темы любви и жизни в "Выхожу один я на дорогу". Вселенские образы стихотворения, состояние мира ("Ночь тиха"), образ мира ("пустыня"), его мера и способ постижения Бога ("Пустыня внемлет Богу")<sup>20</sup>, казалось бы, передают идею мироздания, но только того мироздания, которое человек знает из всего опыта своего существования и которое он покидает навеки. Неточно было бы видеть в герое "какое-то межмирное существо, которому нет места ни на земле, ни на небе" (хотя верно и то, что "межмирное" состояние характерно для других произведений Лермонтова)<sup>21</sup>, поскольку и земля, и небо составляют мир, им покидаемый. Смысл выбора человека располлагается в пространстве семантических различий между словами "дорога" и "путь" ("Выхожу один я на дорогу; // Сквозь туман кремнистый путь блестит"), и комментировать его можно так: этот мир – проходимая дорога, впереди – путь. Впервые в лирике Лермонтова сон как особая жанровая форма не "пропитывается" смертью; надо, впрочем, заметить, что раньше сон и был самым стихотворением, здесь же он, хотя и наделен той же бытийной ролью, описывается как желание ("Я б желал навеки так заснуть"). Ю. М. Лотман, характеризуя мотив смерти у Лермонтова как неизменно имеющий "зловещую окраску ухода из жизни", делает замечание о "Выхожу один я на дорогу", которое мы разделяем полностью, за исключением одной детали: "... последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантической инерции (имеется в виду связь со смертью – Г.М.) и созданию совершенно нового для Лермонтова образа сна. Сон оказывается неким срединным состо-

---

20) В этой строке есть замечательные нюансировки темы пушкинского "Пророка" ("Как труп в пустыне я лежал, // И Бога глас ко мне воззвал: // Восстань, Пророк, и виждь, и внемли"), свидетельствующие об утрате Лермонтовым пророческих иллюзий.

21) См.: В. М. Маркович (1997) "Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков," *Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы*, СПб., С. 177.

янием между жизнью и смертью, бытием и небытием<sup>22)</sup>. В этом верном наблюдении есть, на наш взгляд, единственная неточность: сон назван "срединным состоянием", что представляет его статичным и аморфным. Сон в стихотворении – высшее состояние бодрствования, состояние активное и деятельностное, в духовном плане имеющее евангелическую основу, т.е. состояние погружения в Бога как в истинную жизнь.

"Выхожу один я на дорогу" (датируется маем – началом июля 1841 г.) собирает проблематику жизни, смерти и любви творчества Лермонтова в позитивную восходящую идею, которая выражается в описании сна. Эта идея целостна и единосущна, хотя, будучи выраженной, может наблюдаться через составляющие ее элементы. Отметим их. В четвертой строфе:

Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь –

идея формируется из двух положений: а) проводится резкая черта между сном смерти ("холодный сон могилы") и сном жизни ("жизни силы"); б) утверждается единственность бытия жизнетворящего духа ("в груди дремали жизни силы") в его воплощении ("дыша вздымалась тихо грудь"). Пятая, последняя, строфа завершает строительство идеи:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб вечно зеленея  
Темный дуб склонялся и шумел.

Здесь отмечаются три поэтических положения: в) цикличная бесконечность состояния сна жизни ("всю ночь, весь день"); надо при этом отметить и ее столь же бесконечную направленность – из ночи в день; г) единственность

22) См.: Ю. М. Лотман(1985) "Проблема востока и запада в творчестве позднего Лермонтова," *Лермонтовский сборник*. Л., С. 21-22.

содержания сна ("про любовь"); отметим при этом предлог "про" (вместо, скажем, возможного – "о любви"), т.е. про самую суть любви; заслуживает также внимания, что пение про любовь носит характер бесконечного "научения" человека любви ("мой слух лелея" и "сладкий голос"); д) вечное осуществление жизни, запечатленное в оксюморе "вечно зеленея" – "темный дуб"; именно в последних двух строках появляется тонкая, но ясная смысловозначительная грань между бессмертием и вечной жизнью: не бесконечное существование "темной" жизни, а ее вечное рождение.

Своеобразие художественного решения проблематики жизни и смерти у Лермонтова демонстрируют следующие выводы:

- В творчестве Лермонтова жизнь, смерть и любовь являются ключевыми понятиями бытия человека.
- Противоречие между жизнью и смертью возможно преодолеть только в осуществлении любви.
- Осуществление любви в жизненном опыте героя в творчестве Лермонтова не показано как реально достижимое.
- Творчество Лермонтова развивается в направлении утверждения действительности идеала любви.
- Действительность идеала любви осознается в приятии закона единственности бытия.
- Стремление к единственности воплощения жизнетворящего духа как феномена бытия становится у Лермонтова условием обретения жизни.
- Решение вопроса жизни и смерти человека зависит от осознания человеком своего места и значения в миропорядке, т.е., в духовном пласте творчества Лермонтова, в замысле Божьем.
- Становление позитивной, восходящей идеи у Лермонтова проходит путь от отрицания смерти к утверждению бессмертия; осознание которого осуществляется в эволюции от наивного понимания бессмертия как неумирания до вечной жизни, обретаемой в любви.
- Национальная особенность в художественном освоении феноменов смерти, любви и жизни у Лермонтова проявилась в утверждении нераздельности идеала и наличной жизни человека, т.е. в неадаптации идеала к ней.

## 참 고 문 헌

- Асмус, В. Ф.(1941) “Круг идей Лермонтова,” *Литературное наследство*. Москва. Т. 43-44.
- Байрон, Дж. Г.(1961) *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва. Т. 4.
- Журавлева, А. И.(2002) *Лермонтов в русской литературе, Проблемы поэтики*. Москва.
- Илчева, Р.(1997) “Христианские легенды в романтическом творчестве Лермонтова,” *Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX в*, Екатеринбург.
- Косяков, Г. В.(1999) “Западноевропейские и национальные источники романтического мировосприятия М. Ю. Лермонтова,” *Проблемы литературных жанров. Материалы IX международной научной конференции*, Томск.
- Лермонтов, М. Ю.(1957) *Соч. в 6 т*, Москва-Ленинград. Т. 6.
- Лотман, Ю. М.(1985) “Проблема востока и запада в творчестве позднего Лермонтова,” *Лермонтовский сборник*, Ленинград.
- Маркович, В. М.(1997) “Миф о Лермонтове на рубеже XIX-XX веков,” *Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы*, Санкт-Петербург.
- Родзевич, С. И.(1915) *К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова*, Воронеж.
- Смирнова, Н. В.(1993) “Мотив смерти в художественной системе лирики М. Ю. Лермонтова,” *Вестник Удмуртского университета*, Ижевск. N. 4.
- Удодов, Б. Т.(1989) *Роман Лермонтова “Герой нашего времени”*, Москва.
- Федоров, А. В.(1941) “Творчество Лермонтова и западные литературы,” *Литературное наследство*. Москва. Т. 43-44.
- Федоров, А. В.(1967) *Лермонтов и литература его времени*. Ленинград.
- Жаравина, Л. В.(1996) *А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830-1840-х годов*, Волгоград.
- Эйхенбаум, Б. М. (1941) “Литературная позиция Лермонтова,” *Литературное наследство*. Москва. Т. 43-44.

**Abstract****Theme of Life and Death in Lermontov's works****G. V. Moskvina**

The article focuses on one of the most important themes in Mikhail Lermontov's works, the fundamental philosophical basis of his poetics – the theme of life and death. Through an analysis of the conceptual dialog between Pechorin and doctor Verner in the story "Princess Mary" (Hero of Our Time), the author demonstrates the presence of two mutually contradictory concepts of human existence: immortal man and mortal man. The investigator reveals semantic and stylistic connection between the image of doctor Verner and the Western European tradition (Byron and Goethe) and describes the national specificity of the inner idea in a portrait of Pechorin and his understanding of human existence and his place in the Universe.

The article then turns to comparative analysis of Lermontov's early poetry (the poems "Night. I", "Night. II", "Death") and Byron's works (the poems "The Dream", "Darkness", and the mystery "Cain") and traces the influence of Byron on Lermontov and the originality of the latter's formulation of this theme in terms of genre and sense. The article also examines the development of the theme of life and death in the early dramas "Menschen und Leidenschaften", "Strange man", in the long poems "Azrail", "The Angel of death", "Demon", and his unfinished novel "Vadim". The author's study of the problem in a broad context of Lermontov's works leads the investigator to the broader conceptualization of the theme that includes the questions of birth, immortality, and love.

Turning to the Lermontov's mature works, the investigator shows how the compositional devices in "Hero of Our Time" lend full expression to

the idea of the eternal life of man. The article concludes with an analysis of Lermontov's late poems "The Dream", "They loved each other so long and tender", "No, I love you not so passionately", "The cliff", "I walk out on to the road alone" in which the concept of human existence achieves its full artistic expression.

The author proposes an overriding philosophic generalization which reflects how Lermontov evolved in his understanding of the inter-relationship between the notions "death - immortality - love". The idea of love fulfilled is stated as having an important role in resolving the opposition of life and death. Particular attention is giving to the way the theme of life and death shapes genre.

---

논문심사일정

논문투고: 2003. 9. 15  
 논문심사: 2003. 9. 25 ~ 11. 18  
 심사완료: 2003. 12. 5

---

필자약력(Г. В. Москвин)

소 속: Московский Государственный Университет  
 출 신: Московский Государственный Университет  
 전 공: Русская Литература (Лермонтов)  
 대표논문: "Генезис прозы М. Ю. Лермонтова"  
 (Конференция РКИ, М., 2001)  
 대표저작: