

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Мотив как структурно-семантическая единица художественного текста.....	8
§1. Мотив как литературоведческая категория. Его специфика и особенности функционирования.....	8
§2. Проблема своеобразия лермонтовского мотива.....	26
Глава 2. Архетипические мотивы в лирике М.Ю.Лермонтова.....	40
§1. Миф в поэтическом сознании романтиков. Соотношение понятий "архетип" и "архетипический мотив". Функция архетипического мотива.....	41
§2. Архетип "потерянного рая" в лирике М.Ю.Лермонтова и его мотивный комплекс.....	65
2.1. Образ камня в аспекте проблемы "божественного слова" и формирования семантики мотива сада.....	67
2.2. Образный ряд дерево / река /райская птица / дева рая и его генерирующая роль в приращении семантики мотива сада.....	79
2.3. Смыслообразующая роль образов змеи и яда в формировании мотива искушения.....	90
2.4. Мотивный ряд "души родной" /отпадения в аспекте разрушения мотива сада.....	94
§3. Архетип "возвращения блудного сына". Мотив пустыни и его мотивный комплекс. Соотношение понятий странничества и изгнанничества в аспекте развития мотива пустыни.....	115
Глава 3. Мотив узничества как структурно-содержательная основа межтекстовых связей.....	151
3.1. Специфика заимствований в лирике Лермонтова и их функции...153	
3.2. Мотивные самоповторы в лирике Лермонтова.....	170
Заключение.....	195
Библиография.....	200

## Введение

Настоящее диссертационное исследование сопряжено с одной из актуальных проблем современного литературоведения – проблемой мотива, его спецификой, функциональностью в художественном тексте, реализованном в работе на материале лирики М.Ю.Лермонтова.

Исследователями творчества поэта неоднократно отмечалось, что для лермонтовского художественного мира характерна необычайная целостность<sup>1</sup>, повышенная концептуальность, порождающая множественность смыслов, образующая единое семантическое целое творчества Лермонтова. В немалой степени это достигается посредством системы мотивов, проявляющихся в творчестве Лермонтова, мельчайших структурно-семантических единиц, наделенных способностью взаимодействовать друг с другом, вступать в различные комбинации, продуцировать ассоциации. В связи с этим исходным и определяющим в диссертации становится положение о серийных образованиях мотивов, созданных вариационными мотивными рядами двух уровней: *интегральными* и *дисперсными* – и их функционированием в поэтических текстах. Слагающиеся из мотивов одного тематического ряда, связанного причинно-временными, логическими отношениями, *интегральные мотивы* пронизывают лирику Лермонтова, образуя незамкнутое семантическое поле, открытое, благодаря возникающим в процессе движения мотивов многочисленным ассоциативным связям. В процессе движения мотив проходит несколько стадий своего развития: от момента зарождения, через изоморфное развертывание смысла,

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. М., 1940. С. 118; Удодов Б.Т. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 67; Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 294; Гернштейн Э. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". М., 1998. С. 21; Моисеева М.В. Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творчестве М.Ю.Лермонтова: Автореф. дисс. на соиск. уч. звания канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. С. 3.

осуществляющееся в результате семантического приращения, образованного взаимодействием, - перекрещиванием, а иногда сращением – мотивов, до его угасания. Кроме того, мотив обладает способностью функционировать на уровне имплицитного намека, не имея образного плана выражения, что вызывает определенные трудности в процессе исследования мотива. Интегральные ряды мотивов выстраиваются за счет их динамичности, а также способности образовывать мотивные "клубки".

*Дисперсные мотивы*, выпавшие из основного смыслового ряда и разбросанные по лермонтовским текстам вне причинно-временной связи, по мере накопления их удельного веса могут образовывать свои, дисперсные ряды, становящиеся вследствие их семантической аккумуляции интегральными. В результате такого непрерывающегося мотивного движения (которое Б.Гаспаров назвал принципом лейтмотивного построения<sup>2</sup>), несущего в себе смысловое напряжение, готовое проявиться в любой момент, творчество Лермонтова оказывается "покрытым" своеобразной сеткой соположений и сигналов, генерирующих всё новые ассоциации, что неизбежно приводит к повышенной концептуальности и невозможности однозначного прочтения лирики поэта.

Другим положением, концепирующим позицию исследования лирики Лермонтова, предложенным в диссертации, является положение о специфике собственно лермонтовского мотива, заключающейся в том, что не всякий повтор в творчестве поэта можно назвать мотивом. Это положение определяется тем, что особенностью поэтики Лермонтова являются многочисленные самоповторы, самореминисценции, самоподражания. В связи с этим под лермонтовским мотивом в диссертации понимается структурно-семантическая единица текста, повторяющаяся, и, главное,

---

<sup>2</sup> Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1991. С. 34.

обладающая изоморфностью, иначе, способностью разворачиваться в тексте, внутренне преображаться.

Продуктивность изучения мотива и его функций в произведении заключается в том, что семантическое наполнение мотива находится в непосредственном сопряжении с мироощущением автора. В этом отношении выявление и анализ мотивов и мотивных рядов в лермонтовской лирике позволяет углубить представление о мироощущении Лермонтова, проследить эволюцию его взглядов и тем самым максимально приблизиться к пониманию авторской картины мира и человека. Осмысление своеобразия функции мотива (мотивов) в лирике Лермонтова позволяет также актуализировать её новые смысловые пласты, иначе, делает возможным исследовать лирику (и творчество в целом) Лермонтова под новым углом зрения. Несмотря на то, что интерес к творчеству Лермонтова по-прежнему не ослабевает, о чем свидетельствуют работы последних лет А.Журавлевой, И.Сермана, Л.Ходанен, Т.Уразаевой, С.Ермоленко, проблема своеобразия и функции мотива творчества поэта остается недостаточно проясненной и изученной и это последнее обстоятельство, вкупе с вышесказанным обуславливает *актуальность* настоящей работы.

*Предметом исследования* является осмысление проблемы лермонтовского мотива и рассмотрение лирики Лермонтова в призме функционирования ряда её ведущих мотивов.

*Объект исследования* – лирика Лермонтова 1829-1841 гг. К анализу привлекается лирика В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, А.И.Полежаева, а также стихотворения Беранже, "Гимны к ночи" Новалиса, трилогия П.Лагерквиста "Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая Земля", актуализирующая архетип (и связанный с ним мотив) "возвращения блудного сына", выступающий одним из определяющих в лирике Лермонтова.

*Основными задачами* диссертационного исследования являются:

1. осмыслить основные параметры мотива как единицы художественного текста, выявить способы мотивного движения в тексте, обосновать принципы выделения лермонтовского мотива и его структурно-семантические характеристики;
2. рассмотреть соотношение понятий "миф", "архетип", "архетипический" мотив, выявить доминирующие в лирике архетипические мотивы и генерирующие их архетипы;
3. обосновать определяющее значение мотивов сада и пустыни (восходящих к архетипу "потерянного рая" и "возвращения блудного сына") для выявления своеобразия художественной картины мира и человека у Лермонтова;
4. осмыслить функционирование архетипических мотивов сада и пустыни в лирике Лермонтова, выявить и проанализировать комплекс мотивов, соположенных с архетипическими мотивами сада и пустыни, а также функционирование в лирике Лермонтова мотивов искушения, разочарования, одиночества, странничества, изгнанничества, пути, "родной души" и др.;
5. рассмотреть соотношение понятий странничества / изгнанничества в аспекте эволюции мотива пустыни;
6. осмыслить мотив в качестве структурно-содержательной основы межтекстовых связей в лирике Лермонтова (на материале мотива узничества);
7. выявить роль мотива в процессах заимствования, самоповторов, самореминисценций в лирике Лермонтова, осмыслить механизм адаптации Лермонтовым заимствованного материала на уровне сопоставления мотива узничества у Полежаева и у Лермонтова; проследить семантическое движение мотива узничества от ранних лермонтовских стихотворений к поздним и выявить специфику

образования межтекстовых связей в системе функционирования исследуемого мотива.

Решение поставленных задач диссертации обеспечивает сочетание поэтологического, сравнительно-исторического, типологического и культурно-исторического методов исследования. Исследуемая проблема также обусловила обращение к смежным областям гуманитарного знания – философии, эстетике и культурологии.

*Научная новизна* работы заключается в исследовании мотивной структуры лирики Лермонтова, в обобщениях и выводах, позволяющих максимально приблизиться к раскрытию авторской картины мира и человека, её саморазвития, проявляющего особенности художественной эволюции Лермонтова. В диссертации впервые рассматриваются лермонтовские мотивы сада, пустыни, узничества и порождаемые ими мотивные комплексы, обосновывается наличие межтекстовых и смыслопорождающих связей в лирике Лермонтова на уровне мотивной системы.

*Научно-практическое значение* работы состоит в расширении представлений о категории мотива и лейтмотивных представлений, основанных на серийных образованиях мотивных рядов, а также в том, что её результаты могут найти разнообразное применение в процессе разработки общих и специальных курсов по русской литературе XIX века в вузовской практике преподавания, в руководстве научно-исследовательской работой студентов, включая курсовые и квалификационные работы. Материалы и некоторые положения работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях проблемы мотивной организации художественного текста.

## Глава 1. Мотив как структурно-семантическая единица художественного текста

### *§1. Мотив как литературоведческая категория. Его специфика и особенности функционирования*

В 90-е годы XX века в значительной степени углубился интерес к вопросам поэтики, среди которых не последнее место занимает проблема выделения и идентификации мотива как самостоятельной литературоведческой категории<sup>3</sup>.

Несмотря на активное изучение последней, до сих пор не существует устойчивых критериев в определении понятия "мотив". Вместе с тем в исследованиях последних лет актуализировался мотивный анализ художественного текста, что представляется не случайным и перспективным по нескольким причинам. Прежде всего мотив, будучи мельчайшей текстовой единицей, дает возможность непосредственного осмысления структуры и семантических "полей" художественного произведения. Отсюда в тексте (лат. *textus* – ткань, сцепление, соединение) мотив выступает в качестве строительного материала, соединяющего, сцепляющего в единое целое его отдельные части. Но что принципиально важно в свете исследуемой проблемы функциональности мотива в творчестве Лермонтова – это то, что мотив является хранителем "метафорического смысла".

Мотив может выступать не только в качестве соединяющего начала на уровне отдельно взятого художественного произведения, но и соединять в единое целое несколько произведений, принадлежащих разным эпохам и зачастую различным культурным традициям. Стало быть, исследуя отдельный мотив, мы имеем возможность рассмотреть,

---

<sup>3</sup> Следует заметить, что в последние десятилетия появился ряд сборников, издаваемых Новосибирским отделением РАН, посвященных этой проблеме: Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Новосибирск, 1997; Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998; Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 1999.

с одной стороны, индивидуальный авторский подход в осмыслении какого-то конкретного мотива, с другой, в призме этого мотива – механизм взаимодействия различных культур и литератур. И таким образом, с помощью мотива произведения, по мысли М.М.Бахтина, "разбивают грань своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, причем часто, (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности"<sup>4</sup>.

Понятие "мотив" (фр.motif, нем. motiv от лат. moveo – двигаю) генетически восходит к музыковедению и впервые фиксируется "музыкальным словарем" С. де Броссара (1703 г.). Развернутую трактовку этого понятия мы находим и в современной "Музыкальной энциклопедии": "Мотив – мельчайшая единица мелодии <...>, которая обладает смысловой цельностью и может быть узнана среди множества других, аналогичных построений <...> Мотивы могут объединяться по 2-3 фразы или в большие построения. При этом они четко отделяются друг от друга или сливаются в единое целое<...> Мотив или ряд мотивов, с которых начинается тема, образуют ее ядро. Дальнейшее развитие внутри темы вызывает к жизни изменения мотивов <...> Тематическое развитие заключается в многократном проведении различных вариантов одной темы, вычленения из нее отдельных мотивов, в столкновении их с мотивами других тем"<sup>5</sup>.

Приведенное определение музыкального мотива позволяет выделить его основные характеристики, как-то: повторяемость мотива, свойственный ему динамизм, способность к изменямости, а также способность мотивов объединяться с последующим образованием новых вариаций. Впоследствии эти конститутивные свойства "музыкального мотива" выступают в качестве формальных и содержательных критериев литературного мотива.

---

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С.504.

<sup>5</sup> Музыкальная энциклопедия. /Под ред. В.А.Сапожкова. М., 1971. С.31.



В плане концепирования проблемы мотива существенную роль сыграли исследования, связанные со сферой психоанализа, главным образом, труды К.Юнга.

Размышляя о психологии сновидений, ученый пришел к выводу о том, что существуют определенные мотивы и комбинации понятий, наделенные свойством "вездесущности". Они проявляются в мифах и верованиях народов, между собой никак не связанных; в сновидениях и бредовых фантазиях современных индивидуумов, никак не связанных с мифологией; в творчестве художников<sup>6</sup>. Эти "вездесущие" комбинации часто повторяются и имеют вполне определенное значение. Так, они "фантастичны" и "произвольны", т.е. не детерминированы логикой внешнего мира, объяснить логикой или условиями человеческой жизни их невозможно, поскольку они заложены в психике, т.е. на бессознательном уровне. Непосредственное отношение эти комбинации имеют к сознанию художников и писателей, а, следовательно, к их творчеству.

Эти схемы, формирующие представления человека, Юнг называл "архетипами, типами, мотивами" и рассматривал их "в качестве структурных элементов души цивилизованного человека"<sup>7</sup>. Юнг говорил: "...его архетипа, мотива *форму* [курсив мой. – В.О.] можно... сравнивать с системой осей какого-нибудь кристалла, которая до известной степени преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладая вещественным существованием <...>. Архетип сам по себе есть пустой, формальный элемент, не что иное, как способность преформирования, данная возможность оформлять представления"<sup>8</sup>. В частности, в творчестве писателя, по Юнгу, архетипы наполняются "материалом сознательного опыта" в зависимости от мироощущения автора. Согласно позиции ученого,

---

<sup>6</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. М., 1997. С.87.

<sup>7</sup> Там же. С.92.

<sup>8</sup> Там же. С.78.

именно это роднит художника с пророком – чуткость к архетипическим формам и способность чутко их реализовывать.

Мы не склонны отождествлять юнговские термины "мотив" и "архетип" с литературоведческим понятием "мотив", но некоторые положения теории К.Юнга филологической наукой будут впоследствии усвоены и развиты.

Так, например, идея о схемах, наполняемых содержанием в соответствии с мироощущением их носителей, соотносится с теорией мотива А.Н.Веселовского, отмечающего "образный одночленный схематизм"<sup>9</sup> мотива. Об этом же, размышляя о канонах в канонической литературе, писал и Д.С.Лихачев. По мысли ученого, утрачивая свою значимость в определенный момент развития литературы, ранее активно функционирующие каноны превращаются в "беспризорные" мотивы – схемы, ждущие своего времени. Однако при наступлении соответствующей эпохи эти схемы извлекаются из "копилки" литературного процесса и заполняются определенным содержанием в зависимости от идеи, жанра и других историко-литературных факторов<sup>10</sup>.

В работах, посвященных исследованию архетипов, К.Юнг писал о трудности их изучения и описания: "Архетип исходит не из физических факторов, он описывает то, как душа переживает психический факт; при этом душа часто действует столь самовластно, что даже отрицает осязаемую реальность или выдвигает утверждения, которые ее игнорируют"<sup>11</sup>. В связи с этим, считает К.Юнг, задача исследователя, сталкивающегося с поиском новой интерпретации, заключается в том, чтобы "дать приблизительное описание бессознательного ядра значения <...>"<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.301.

<sup>10</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971. С.128.

<sup>11</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. С.89.

<sup>12</sup> Там же.

"Нерасчленимо-многозначный, ускользающе - таинственный смысл" мотива, говоря словами В.М.Марковича, обуславливает трудность и в выделении мотива в художественном произведении. Особенно ощутимо это проявляется на стадии зарождения или угасания мотива, когда уровнем его варьирования является подтекст. В таких случаях, когда мотив только "набирает" свое звучание, и "образуется мерцающий символический подтекст", который "внушается силой поэтического намека"<sup>13</sup>.

Отсюда задача исследователя, повторим слова К.Юнга, состоит в поиске новой интерпретации, обусловленной личностью автора, эпохой функционирования произведения, а также в немалой степени личностью самого исследователя, занимающегося изучением определенного мотива.

В литературоведческий обиход понятие "мотив" впервые ввели Гете и Шиллер, которые использовали его для характеристики составных частей сюжета. Но собственно литературоведческое значение данная категория получила, очевидно, лишь в начале XX века в трудах А.Н.Веселовского и В.Я.Проппа.

Современное толкование "мотива" началось с исследования русских фольклористов.

Еще Ф.Буслаев отмечал, что относительно неизменные эпические формы составляют "существенное свойство эпического языка". Он считал, что именно им должна принадлежать важнейшая роль в фольклористике.

Источники устаревших эпических форм ученый находил в мифологии. "Миф со временем выходит из памяти народа; его место заменяют исторические события или же житейские мелочи. Но слог эпический, как обычное выражение, как собрание впечатлений и представлений, единожды навсегда в языке образовавшихся, и при

---

<sup>13</sup> Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". С.294.

измененном содержании поэтического произведения остается с прежними намеками на давно прошедшее верование, создавшее некогда народный миф <...> Старинная эпическая форма в песнях позднейшего содержания, не что иное, как отколок от давно разрушенного поэтического здания"<sup>14</sup>.

На эти неизменные, повторяющиеся элементы в фольклоре обратил внимание А.Н.Веселовский. Размышления о неких "неразложимых далее элементах" возникли как результат несогласия ученого с теорией заимствования. Он утверждал, что эта теория не считается с возможностью проявления сходных черт в произведениях словесного искусства вследствие отражения повторяющихся явлений самой жизни. В "Поэтике сюжетов" А.Н.Веселовский сделал попытку найти способ, который позволил бы разграничить сферу "самозарождения" и сферу "заимствования". В связи с этим он приходит к мысли развести понятия "мотив" и "сюжет".

Под "мотивом" ученый подразумевал "простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения"<sup>15</sup>. "При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы, - по мысли А.Н.Веселовского, - могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты"<sup>16</sup>. В свою очередь, под сюжетом он понимал "тему, в которой снуются разные положения – мотивы"<sup>17</sup>.

Мотивы, по А.Н.Веселовскому, отличаются простотой и устойчивостью, сюжеты – сложны и варьируются, вбирая в себя новые мотивы, либо комбинируются друг с другом. Сюжеты –

---

<sup>14</sup> Цит. по кн.: Горский И.К. А.Н.Веселовский и современность. М., 1975. С.93.

<sup>15</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С.305.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

"сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности"<sup>18</sup>. Они образуются путем приращения к основному мотиву новых мотивов или посредством их комбинаций в независимости от накопленного фонда поэтических средств.

Мотивы повторяемы, что является одной из их основных черт, тогда как сюжеты, сложные комбинации мотивов, случайно повторяться не могут. В более поздние эпохи, считает А.Н.Веселовский, мы имеем дело с уже устоявшимися художественными традициями в виде накопленного богатства поэтических формул, сюжетных схем, мотивов. Ученый отмечал склонность великих поэтов с помощью "гениального поэтического инстинкта" использовать эти художественные средства, подвергшиеся однажды поэтической обработке. В связи с этим он писал: "они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что не в состоянии определить сущности этого психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания"<sup>19</sup>. При этом творческая фантазия писателя – это не произвольная игра мотивами, считает ученый, поскольку каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти появившихся в процессе его последующего функционирования. История литературы, таким образом, является движением, в основе которого – борьба между устоявшимися формулами и новым содержанием. Она происходит внутри отдельных литератур, образуя ряд потоков, то параллельных, то сливающихся, называемых историей всеобщей литературы.

---

<sup>18</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С.305.

<sup>19</sup> Там же. С.303.

Мысли А.Н.Веселовского развивает А.И.Белецкий, считающий, что "вымышлять сюжеты писателю не нужно: в крайнем случае этот "вымысел" будет состоять в контаминации нескольких готовых сюжетов, в перестановке их элементов – не более"<sup>20</sup>. При этом ученый утверждал, что "...сюжетная схема... легко расчленяется на ряд элементов, способных существовать в иной связи независимо друг от друга"<sup>21</sup>. Эти элементы, вслед за А.Н.Веселовским, А.И.Белецкий, предлагает называть "мотивами". Ему также принадлежит разработка способа вычленения мотива, под которым он подразумевал "простое предложение изъяснительного характера, некогда дававшее все содержание мифу"<sup>22</sup>. Свой "способ" ученый назвал "скелетированием рассказа", которое производится в несколько этапов. Сначала отбрасывается литературный портрет, пейзаж, описание разговоров, действующих лиц, изображение душевных состояний, авторских сентенций, ремарки, вводные эпизоды и второстепенные действия. В результате остается скелет, на котором держится произведение – сюжетная схема. Последняя разлагается еще на ряд элементов – мотивов.

Особая роль в осмыслении "мотива" принадлежит, как известно, В.Я.Проппу, который, ссылаясь на работы А.Н.Веселовского, тем не менее спорит с ним, полагая, что мотив не однозначен и не неразложим. "Конкретное растолкование Веселовским термина "мотив" в настоящее время уже не может быть применено. По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования <...> Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются"<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Белецкий А.И. В мастерской художественного слова. М., 1989. С.42.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1928. С.34.

Так, сопоставляя волшебные сказки, ученый, выделяя и сравнивая между собой их составные части, приходит к выводу о том, что в сказках повторяются функции действующих лиц, то есть их действия. Отсюда, по мысли В.Я.Проппа, "функция <...> есть величина постоянная...". Однако "самый способ существования функций может меняться: он представляет собой величину переменную"<sup>24</sup>.

Вместе с тем, в процессе изучения "функции" героев волшебных сказок В.Я.Пропп, предложив определять выделяемые им функции именем существительным, выражающим действие (запрет, бегство, отлучка и т.д.), предвосхитил тем самым проблему словесного обозначения и идентификации мотива, актуальную и в современном литературоведении.

Исходя из интерпретаций мотива А.Н.Веселовским и В.Я.Проппом, убеждаемся, насколько устойчивым и принципиальным смысловым и структурным элементом выступает мотив в фольклорной поэтике. Своей функциональности он не утрачивает и в древнерусской литературе. Здесь понятие "мотив" тесно связано с понятием "канон", когда "акт художественного творчества заключается в выполнении, а не нарушении правил"<sup>25</sup>. Отсюда, по мысли Д.С.Лихачева, проблема вычленения и идентификации мотива менее всего присуща канонической литературе, которая имела дело с устойчивыми значимыми словесными формулами, ситуациями, вызывающими у читателя своеобразный рефлекс, настраивая его на определенный лад. Исследователь считает, что канон вырабатывался в соответствии с этикетом, определял явления словесного выражения, предмета и трафарет ситуации. Так, описание святого независимо от того, в каком жанре о нем говорится, требует одних и тех же формул.

---

<sup>24</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. С.38.

<sup>25</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С.128.

При этом трафаретами будут и ситуации, необходимые по этикетным требованиям: князь молится пред боем, его дружина малочисленна<sup>26</sup>.

Д.С.Лихачев, и вслед за ним Ю.М.Лотман, называли эти словесные трафареты мотивами, которые легко вычлняются на канонической стадии словесности.

Деканонизация литературы вносит значительную сложность в вычленение и идентификацию мотива. А.Н.Веселовский считал, что усиление авторского начала приведет к тому, что устранился сама возможность сохранения и передачи готовых формул и схем. Историческое время, писал ученый, – "великий упрощитель, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих в глубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое прошлое"<sup>27</sup>.

Процесс возникновения этих "точек", по мысли Д.С.Лихачева, происходит следующим образом. Готовые каноны (мотивы) не уходят из деканонизированного текста. Но они значительно ослабевают, поскольку в результате утраты их внутреннего содержания происходит ослабление значимости этих канонов. В итоге канон (мотив) "окаменевают", превращается в схему, которая для читателя перестает быть неким знаком. Иначе говоря, функция канона (мотива) исчезает раньше его самого. Литературные же произведения наполняются "беспризорными" формулами, лишившимися своих традиционных стабилизирующих "причалов". В процессе исторического развития литературы "беспризорные" формулы могли приобретать новое содержание<sup>28</sup>.

А.Н.Веселовский считал, что именно так происходит формирование художественных традиций - в виде накопленного богатства поэтических мотивов.

---

<sup>26</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С.127.

<sup>27</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С.189.

<sup>28</sup> См. об этом: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С.134.



Что касается деканонизированной литературы, то здесь в полной мере реализуются "три условия, необходимые для оформления словесного творчества как литературного: письменность – автор – вымысел"<sup>29</sup>. Каноны традиционалистского мышления, идущие из глубины веков, в новой литературе резко трансформируются. Деканонизированный текст в большей степени равен своему смыслу. А.Н.Веселовский говорил в этой связи о новом качестве словесности, в которой резко возрос фактор личного творчества. Художественный эффект в деканонизированной литературе достигается, по мысли ученого, созданием своеобразного сюжета из известных уже мотивов.

Это положение А.Н.Веселовского углубляет Е.К.Ромодановская, отмечая, что в произведениях новейшего времени присутствует не только сюжетная контаминация, но нарочитая "игра" мотивами"<sup>30</sup>. На наш взгляд, именно эта "нарочитая игра" мотивами, потерявшими к этому времени свое знаковое содержание, отличает литературу нового времени. "Старые формы и смыслы прорастают в новых текстах, приобщая их к континууму и контексту культуры"<sup>31</sup>.

В связи с вышеизложенным отметим, что в современном литературоведении особо выделяется проблема идентификации мотива, поскольку сравнивая различные литературные произведения и присущие им мотивы, мы должны быть уверены в том, что имеем дело с одним и тем же мотивом, который может выступать в ином, часто не синонимичном словесном выражении.

Особое внимание на эту проблему обратил Н.Д.Тамарченко, считающий, что понятие "мотив" соотносится с двумя различными аспектами словесно-художественного творчества: "с одной стороны, с таким элементом сюжета (событием или положением), который повторяется в его составе и известен из традиции, с другой стороны, -

---

<sup>29</sup> Шайтанов И.О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. М., 1998. С.25.

<sup>30</sup> Ромодановская Е.К. От редактора. // Сюжет и мотив в контексте традиции. С.4.

<sup>31</sup> Там же. С.11.

с избранным в данном случае словесным обозначением такого рода событий и положений, которые входят в качестве элемента уже не в состав сюжета, а в состав текста"<sup>32</sup>.

Однако эта проблема была обозначена В.Я.Проппом, когда ученый осмысливал нарратив волшебной сказки в призме вычленения в ней функций и их словесного обозначения. С его точки зрения поступки персонажей волшебной сказки имеют варьируемое словесное обозначение, тогда как значимое действие остается всегда неизменным. Отсюда, трудность заключается в том, чтобы правильно определить одинаковую функцию. Об этом же в свое время писал и К.Юнг, приводя в качестве примера архетип младенца, принимающий в сновидениях различные формы: цветка, драгоценного камня, чаши, яйца<sup>33</sup>.

Таким образом, идентифицировать мотив возможно лишь на основе выявления роли (функции) словесно обозначаемых действий в развертывании сюжета.

Эта линия понимания мотива впоследствии была разработана Б.Томашевским, который под "мотивом" понимал "простейшую повествовательную единицу, выражающую определенные повествовательные положения, отношения героев друг к другу, простейшие обстоятельства, изменяющие положения или ход действия"<sup>34</sup>.

Таким образом, в процессе осмысления "мотива" выплывали следующие смыслообразующие аспекты этого понятия: функция мотива, определяемая в процессе его развития в тексте, и в соответствии с этим словесное обозначение мотива. "Мы вправе идентифицировать мотив не только и даже не столько по его

---

<sup>32</sup> Цит. по: Тмарченко Н.Д. Преступление и наказание в русской литературе (Введение в проблему). //Сюжет и мотив в контексте традиции. С.41.

<sup>33</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. С.88.

<sup>34</sup> Томашевский Б. Поэтика. М., 1996. С.113.

словесному обозначению, сколько по роли обозначаемых действий (поступков, персонажей, событий их жизни) в развертывании сюжета; в этом случае сравниваются не слова, а "шаги", продвигающие сюжет к его цели"<sup>35</sup>.

Исходя из вышеизложенного, мы можем дать предварительное определение мотива: это минимальная повторяющаяся единица сюжета, имеющая определенное, меняющееся в зависимости от ситуации словесное обозначение и, главное, выполняющая определенную функцию в развитии сюжета.

В литературоведении последних десятилетий актуализируется еще одна существенная особенность мотива, сопряженная со свойственной ему семантической динамикой. Последняя не являлась предметом изучения в работах А.Н.Веселовского, В.Я.Проппа, Б.Томашевского и др., сосредоточенных по преимуществу на мотиве как минимальном сюжетном, либо как минимальном смысловом элементе произведения.

В связи с этим нам представляется важной концепция Э.А.Бальбура<sup>36</sup>, восходящая к выводимым Ю.В.Лотманом двум типам текстов: иконически-пространственному и линейно-дискретному.

Согласно позиции Ю.М.Лотмана, иконически-пространственный текст восходит к мифу, создававшему некогда картину мира, которая до сих пор является прародительницей многих семантических формул. Миф повествовал о том, что должно было происходить с точки зрения глубинных циклических законов.

Параллельно происходило накопление случайных эксцессов, не имеющих аналогии в глубинных циклических законах. Информация о них накапливалась в виде рассказов, текстов, организованных линейно-дискретной последовательностью. В отличие от мифа, в

---

<sup>35</sup> Томашевский Б. Поэтика. С. 113.

<sup>36</sup> См. об этом: Бальбуров Э.А. Мотив и канон. // Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 10.

котором говорилось о том, что должно было происходить, в подобного рода текстах рассказывалось о том, что действительно произошло.

"Современный сюжетный текст, - отмечает Ю.М.Лотман, - плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении текстов"<sup>37</sup>.

Развивая позицию ученого, Э.А.Бальбуров считает, что во взаимодействии сюжета и мотива также наблюдается эта интерференция, причем наиболее ярко и в сложной форме в литературе нового времени.

Мотив, с точки зрения исследователя, восходит к иконически – пространственному типу текста, в результате чего, кроме повторяемости и динамизма следует особо отметить еще одно мотивное свойство – изоморфизм ("эффект матрешки"), иначе говоря, "способность семантически "развиваться" в сюжете, распадаться на более мелкие или образовывать клубки мотивов. Отсюда, следует акцентировать внимание на том факте, что мотив есть *минимальная структурно-семантическая единица* художественного текста.

В канонической литературе мотив узнается сразу и целиком, что обуславливается её поэтикой. Новая литература нарушает каноны, пытаясь создать индивидуальные сюжеты, вследствие этого происходит трансформация мотива: он расщепляется на разнообразные элементы художественно-семантических средств.

В подобной ситуации выявление мотива как "костяка", о котором А. Н. Веселовский говорил, что "он дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей", становится исследовательской проблемой. Мотив зачастую не только не ясен, но еще и закодирован в повествовательной структуре текста.

Как считает Н.Е.Меднис, "мотив не имеет... собственно очерченной телесной оболочки. Он являет собой нечто вроде души,

---

<sup>37</sup> Цит. по кн.: Бальбуров Э.А. Мотив и канон. С.16.

которая в конкретном тексте обретает любое воплощение, не замыкая себя при этом в четко обозначенных границах"<sup>38</sup>.

На это свойство мотива обратил внимание и В.М.Маркович, отмечая, что для мотива характерен "нерасчленимо – многозначный, ускользающе–таинственный смысл", внушаемый силой "поэтического намека"<sup>39</sup>. Не случайно, таким образом, В.И.Тюпа определил мотив как "единицу художественной семантики, органическую клеточку художественного смысла"<sup>40</sup>.

Изоморфность мотива легла в основу концепции голландского ученого Яна Ван Дер Энга о "серийных образованиях мотива"<sup>41</sup>.

Мотивы, с его точки зрения, связанные с мотивами последующего или предыдущего текста, образуют серии или вариационные ряды. Исследователь делит их на две группы: интегральные и дисперсные.

Интегральная серия складывается из мотивов одного тематического ряда, связанного причинно - временными, пространственными, логическими отношениями. В процессе функционирования они приобретают различный удельный вес: то уходят в подтекст, то закрепляются в виде конкретного образа.

Из мотивов, "выпавших" из интегральной серии, складывается дисперсная серия, образованная мотивами, разбросанными по тексту вне причинно – временной и пространственной связи. По мере накопления мотивы дисперсной серии могут образовывать свою интегральную серию только другого тематического уровня. Это происходит в процессе семантической аккумуляции<sup>42</sup>. Суть последней

---

<sup>38</sup> Меднис Н.Е. Мотив пустыни в лирике А.С.Пушкина. //Сюжет и мотив в контексте традиции. С.168.

<sup>39</sup> Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". С.292.

<sup>40</sup> Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени. // Сюжет и мотив в контексте традиции. С.54.

<sup>41</sup> Ван Дер Энг Ян. Искусство новеллы. Образование вариационных рядов как фундаментальный принцип повествовательного построения. // Русская новелла: Проблемы истории и теории. М., 1993. С.199.

<sup>42</sup> Термин введен и разработан В.Шмидом.

заключается в том, что по ходу развития действия каждый вводимый мотив оттеняется всеми предшествующими и предыдущими, что помогает звеньям дисперсной серии логически соединяться.

Следует отметить, что подход Ван Дер Энга, в основе своей отталкиваясь от концепции Б.Томашевского, расширяет ее.

Б.Томашевский считает, что мотив возможно определить на уровне предложения. Он выделяет центральные мотивы – те, которые определяют замысел (по терминологии Ван Дер Энга это интегральная серия), и второстепенные, эпизодические (дисперсные по В.-Д.-Энгу), касающиеся деталей действия.

Считая подход Б.Томашевского верным, Ван Дер Энг вместе с тем уточняет, что семантику мотива можно определить только его связями с мотивами предшествующих или предыдущих текстов, объединенных в вариационные серии. Мотив же, рассмотренный в рамках предложения, представляет собой лишь первую стадию его семантической функциональности.

Иными словами, речь идет о двух группах мотивов, логически связанных друг с другом, а именно, о группе мотивов морфологических, выделяемых в одном произведении путем анализа его структуры, и группе литературно – исторической, развивающейся в рамках нескольких произведений или даже авторов<sup>43</sup>.

Согласно теории Ван Дер Энга, эти две группы, следует рассматривать не изолированно друг от друга, а как вытекающие одна из другой. Такой подход позволяет устранить "разорванность" в изучении мотива, рассматривая его одновременно и как минимальную сюжетную единицу, и как семантический элемент текста.

Б.М.Гаспаров назвал концепцию "вариационных рядов" голландского ученого принципом лейтмотивного построения, при котором "некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем

---

<sup>43</sup> См. об этом: Викторovich В.А. Понятие мотива в литературоведческом исследовании. // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. М., 1975. С. 57.

множество раз в новом варианте, новых сочетаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами"<sup>44</sup>.

Исследователь отмечает, что мотив фиксируется не только и не столько на уровне предложения. В роли мотива "...может выступать... любое смысловое пятно – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, - это его репродукция в тексте"<sup>45</sup>. Исходя из этого, некоторые мотивы являются явными, они подтверждаются в различных точках повествования, другие – семантически более слабыми, имеющими вторичный характер. Но любые мотивы, как считает В.М.Маркович, "набирают" символическое звучание, лишь вовлекаясь в смысловое взаимоотражение с другими. В результате, образуется мерцающий лирический подтекст, сообщающий <...> особое, изнутри исходящее смысловое напряжение и некоторое дополнительное содержание"<sup>46</sup>.

Переключка и взаимосцепление мотивов, по мысли исследователя, образуют систему сообщающихся субъектных сфер, незамкнутое семантическое поле, делающее художественное произведение открытым благодаря возникающим ассоциативным связям. Именно они образуют "иномерный, неразвернутый в тексте смысл"<sup>47</sup>.

Вслед за В.М.Марковичем особо подчеркнем, что мотив, таким образом, развиваясь, семантически обогащаясь, обладает способностью то, угасая, уходить в подтекст, то отчетливо проявляться, выходя на первый план, фиксироваться во внешнем строе художественного произведения, реализуясь на уровне конкретного образа в "вершинных" точках развития мотива. Каждый образ и понятие,

---

<sup>44</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. С.34.

<sup>45</sup> Там же. С.56.

<sup>46</sup> Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". С.283.

<sup>47</sup> Там же. С.285.

попадая в семантическое поле мотива, обретает мотивность и служит метафорическому развертыванию смысла, отражая концепцию мира автора, создавая атмосферу, в которой "набирают силу иносказательные "сверхсмыслы": лирическая обобщенность высвобождает энергию метафорических сдвигов <...> происходит <... > сгущение образно – эмоциональных элементов текста", в результате чего предельно усиливаются "заложенные в них суггестивные потенции"<sup>48</sup>.

В процессе осмысления "мотива" как литературоведческой категории, мы выработали его рабочее определение, на которое будем опираться в настоящем диссертационном исследовании.

Под мотивом мы понимаем повторяющуюся минимальную структурно – семантическую единицу текста, выраженную в слове, обладающую способностью "разворачиваться" в тексте, вырастая в сложную многоуровневую структуру: от поэтического намека – через слово – далее через образ – вновь к поэтическому намеку. Другими словами, это структура фиксирует поступательную мотивную динамику: от зарождения мотива к его угасанию, то есть к возможному уходу мотива в подтекст и его потенциальному возрождению в ином смысловом наполнении.

---

<sup>48</sup> Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". С.283.



## **§2. Проблема своеобразия лермонтовского мотива**

Существование проблемы мотива и его функционирование в творчестве М.Ю.Лермонтова обозначено одним из самых авторитетных изданий, посвященных поэту – "Лермонтовской энциклопедией". И здесь же в статье "Мотивы"<sup>49</sup> отмечается "условность и недостаточная определенность" самого понятия.

Под "мотивом" автор статьи Л.М.Щемелева понимает "устойчивый смысловой элемент литературного текста, повторяющийся в пределах ряда фольклорных (где мотив означает минимальную единицу сюжетосложения) и литературно – художественных произведений"<sup>50</sup>.

При этом исследователем оговаривается "расширительное" понимание "мотива", восходящее к фольклористской концепции, актуализирующей в качестве определяющего свойства мотива "повторяемость", а также к концепции Б.Томашевского, сопрягающего с "мотивом" "комплекс тем". Этой сознательной "расширительной" установке автора статьи на "мотив" соответствуют приводимые в качестве примеров мотивов у Лермонтова лирические темы, постоянные свойства лирических образов, созданных поэтом, и комплекс поэтических чувств и переживаний. Отсюда в словарной статье объединяются в группы стихотворения, связанные тематическим единством (соответственно общими мотивами, например, "тюремные мотивы"), общественно-мировоззренческой близостью (мотивы одиночества, странничества и т.д.), вечными темами, продуцирующими такие мотивы, как мотив вечности, времени, судьбы и т.д. При этом нельзя не согласиться с Л.М.Щемелевой, которая вместе с тем, осознает трудности в

---

<sup>49</sup> Щемелева Л.М. Мотивы. //Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.291.

<sup>50</sup> Там же.

выделении и классификации лермонтовских мотивов. В чем же заключается причина этих трудностей?

Думается, это обусловлено тем, что составителями (В.И.Коровиным, И.Б.Роднянской, Д.М.Муравьевой и др.) словарной статьи сделан акцент исключительно на повторяемости элементов расцениваемых ими в качестве мотивов, в то время как не всякий повтор может являться мотивом.

В лермонтоведении существует обширная литература, посвященная так называемым художественным "дублям" (разноудаленным по времени: раннее – позднее творчество), или "парным" произведениям, а проще говоря, повторам в творчестве Лермонтова. Их называют "самоплагиатами", вариантами, не предназначенными для печати, "общими местами", не связанными с определенными произведениями, которые готовились Лермонтовым "впрок". В.М.Фишер писал о том, что у Лермонтова всегда "наготове деталь – речения, эпитеты, антитезы; вопрос в том, куда их пристроить"<sup>51</sup>.

Б.Эйхенбаум считал эти повторы "чисто стилистическими клише": "Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации и темы, Лермонтов тщательно сохраняет эти элементы, перенося из одной вещи в другую и соединяя вместе"<sup>52</sup>. С точки зрения исследователя, Лермонтов в ранней лирике занимался своеобразными упражнениями в склеивании готовых кусков.

К лермонтовским повторам относят всевозможного рода стереотипы и традиционные литературные штампы.

Как считает А.Бем, сами по себе повторы в творчестве Лермонтова требуют классификации. Их условно можно разделить на литературные штампы и самоподражания ("самоплагиаты").

---

<sup>51</sup> Фишер В.М. Поэтика Лермонтова. //Венок Лермонтову. М.-Пг, 1914. С.198.

<sup>52</sup> Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. М., 1961. С.72.

Литературные штампы – это относительно устойчивые повторяющиеся единицы той или иной эстетической системы (классицистические, романтические). Особое внимание им уделяет структурная поэтика, считая их "моделями трафаретов", характерных, прежде всего для тех этапов литературы, когда на переднем плане оказываются некие кодифицированные образцы.

Безусловно, творчества Лермонтова, имеющего таких предшественников, как Байрон и Пушкин, не могла не коснуться проблема литературных штампов в раннем творчестве. Как отмечала Л.Я.Гинзбург, "он широко пользуется ходовой в 30-х годах романтической фразеологией, но не попадает к ней в плен...", овладевая поэтическими штампами, "трансформирует их, заставляя работать на своего лирического героя".

"Семнадцатилетний поэт, - пишет исследовательница, не мог совершенно самостоятельно, без всяких воздействий извне, найти новый принцип лирики (нового лирического героя)"<sup>53</sup>. И это естественно, что в пору ученичества Лермонтов усваивает и преломляет в своем творчестве формы, выработанные западно – европейским и русским романтизмом.

Вот что, например, говорит об этом В.Афанасьев в книге о Лермонтове, точнее, о первой поэме поэта. "В ней есть чужие строки, но они вживлены в текст искусной, не ученической рукой. В первой главке <...> использован отрывок из сказки Дмитриева "Причудница", но без изменений взята только одна строка <...> остальные пять-шесть строк лишь напоминают соответствующее место сказки. Вторая глава начинается строкой из "Невесты Абидосской" Байрона в переводе Козлова, а в середину вкраплено четыре стиха из пушкинского "Кавказского пленника". В пятой главе четыре слова из "Освобождения Москвы" Дмитриева. Шестая начата строками

---

<sup>53</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. М., 1940. С.118.

Козлова из "Княгини Натальи Борисовны Долгорукой"<sup>54</sup>. Наверняка, перечень лермонтовских прямых подражаний здесь может быть продолжен. Однако, на наш взгляд, важным является не сам факт подражания и использования литературных штампов, а то, как и зачем это делает Лермонтов. Немаловажным является и то, что сама поэма, по замечанию биографа Лермонтова, "сделана на удивление уверенно", так, что никаких "швов" не видно", из чего он делает вывод, что "она самостоятельна не только в замысле, но и в таком вот образе заимствований"<sup>55</sup>. По мысли В.Афанасьева, образы других поэтов "перекипали и пересоздавались" в сознании Лермонтова.

Еще в 1844 году об этом же писал В.К.Кюхельбекер, отмечая, что "простой и даже самый лучший подражатель великого или хоть даровитого одного поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает или лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Кюхельбекеру, и даже Пфэффелю, Глейму и Илличевскому. Но и в самих подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнообразные стихи умеет спаять в стройное целое, а это, право, не безделица"<sup>56</sup>.

Вместе с тем, Л.Я.Гинзбург также считала, что "зависимость Лермонтова от конкретных литературных образцов сильно преувеличена". По её мысли, "Лермонтов, - с его единым героем, с его сосредоточенностью на определенном круге идей, - был подвержен разнохарактерным влияниям в гораздо меньшей степени, чем молодой Пушкин"<sup>57</sup>. Исследовательница склонна считать, что, усваивая определенный образ, выражение, Лермонтов переосмысливает его, растворяет в своем страстном переживании. Не случайно ранний

---

<sup>54</sup> Афанасьев В. Лермонтов. М., 1991. С.79.

<sup>55</sup> Там же. С.85.

<sup>56</sup> Кюхельбекер В.К. Сочинения. М., 1986. С.76.

<sup>57</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. С.205.

период творчества поэта называли "лабораторно-подготовительным".

Вводя, таким образом, романтические штампы, будь то лексика, фразеология, темы, образы, Лермонтов вводил их, по всей видимости, для определенного эффекта, отмеченного печатью своей индивидуальности. Но они не столько отражают процесс и явления реальной действительности, сколько замещают их, выступая в роли своеобразного сигнала информации.

В связи с этим подробные повторы не могут рассматриваться как мотивы: они не являются двигателями сюжета, не обладают динамизмом и способностью семантически разворачиваться в процессе движения, а лишь несут определенную информацию.

Помимо клише, еще одной разновидностью повторов у Лермонтова являются *самоповторения автора*.

Известная повторяемость элементов присуща творчеству многих поэтов, что является, по мнению Б.Удодова, доказательством того, что творчество – это "упорядоченная система, а не конгломерат случайных образов, тем, мотивов"<sup>58</sup>. Но для поэтики Лермонтова, как известно, характерна необычайная сосредоточенность на определенном круге любимых образов, тем, мотивов. В связи с этим А.Бем не случайно назвал поэта "пленником им самим созданных образов и слов"<sup>59</sup>. Исследователем же была написана работа, в которой была сделана попытка классифицировать "самоповторения" в творчестве Лермонтова. Согласно этой классификации А.Бем предлагает выделять в творчестве поэта "*самоподражания*", *реминисценции* и *повторения*.

"Подражанием", как известно, называют такой акт творчества, при котором явно видны следы сознательного влияния какого-нибудь произведения – образца. "Самоподражанием" А. Бем предлагает считать "опознанное для автора влияние более раннего произведения

---

<sup>58</sup> Удодов Б. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. С.67.

<sup>59</sup> Бем А. "Самоповторения" в творчестве Лермонтова. СПб, 1924. С.56.

или его элементов на произведение более позднее по времени возникновения"<sup>60</sup>.

Случаи "самоподражания" возможны там, считает исследователь, где происходит обработка Лермонтовым одного и того же сюжета. Поэт сознательно переносит иногда целые части из одного своего произведения в другое, широко пользуясь прежним творческим материалом. Одним из наиболее ярких примеров подобного процесса является "Исповедь", написанная в 1830 году, позже появившаяся поэма "Боярин Орша" (1835-1836 гг.) и единственная из перечисленных произведений, опубликованная в собрании его произведений в 1840 году, поэма "Мцыри". Другой пример: "Аул Бастунджи" (1831 г.) – "Измаил – Бей" (1832 г.) – "Хаджи Абрек" (1833-34 г.).

Из стихотворений Лермонтова в качестве примера самоподражаний можно привести "Ночь 1" и "Смерть" ("Ласкаемый цветущими мечтами", 1830 г.); "Памяти А. И. Одоевского"(1839 г.) и "Он был рожден для счастья..." (1832 г.). Заметим, что в этих стихотворениях строки почти дословно совпадают. Сравним:

Он был рожден для счастья, для надежд  
И вдохновений мирных! – но безумный  
Из детских рано вырвался одежд  
И сердце бросил в море жизни шумной...

("Он был рожден для счастья..."<sup>61</sup>).

Он был рожден для них, для тех надежд,  
Поэзии и счастья... Но, безумный –  
Из детских рано вырвался одежд  
И сердце бросил в море жизни шумной...

"Памяти А. И. Одоевского". /I, 61/)

---

<sup>60</sup> Бем А. "Самоповторения" в творчестве Лермонтова. С.67.

<sup>61</sup> Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4-х томах. М., 1984. Т. I. С. 454. Здесь и далее цитируется по этому изданию с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

Подобные совпадения наталкивают нас на мысль о разных редакциях одного и того же замысла.

"Самореминисценциями", которых не меньше, чем "самоподражаний" в творчестве Лермонтова, А.Бем называет бессознательно всплывший образ в той же словесной оболочке, в которой уже был закреплен ранее, но впоследствии забыт. Приведем несколько примеров подобных реминисценций.

"Душа усталая моя – плод до времени созрелый" – этот образ - сравнение всплывает в творчестве Лермонтова неоднократно.

Так сочный плод, до времени созрелый,  
Между цветов висит осиротелый,  
Ни вкуса он не радует, ни глаз;  
И час их красоты – его паденья час.

("Он был рожден для счастья..." /I, 454/)

...И тьмой и холодом объята

Душа усталая моя;

Как ранний плод, лишенный сока,

Она увяла в бурях рока

Под знойным солнцем бытия

("Гляжу на будущность с боязнью..." /I, 40/)

Так тощий плод, до времени созрелый,

Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,

Висит между цветов, пришлец осиротелый,

И час их красоты – его паденья час.

("Дума" /I, 46/)

Или другое сравнение: "душа опустошенная – храм оставленный".

Другим предавшись мечтам,

Я все забыть его не мог;

Так храм оставленный – все храм,

Кумир поверженный – все Бог. ("Я не люблю тебя..." /I, 396/)

И, новым преданный страстям,  
Я разлюбить его не мог;  
Так храм оставленный – все храм,  
Кумир поверженный – все Бог!

("Расстались мы..." /I, 35/)

И, наконец, еще одна разновидность повторов, которую А.Бем называл "собственно повторениями".

Под повторениями он предлагал понимать "совпадения двух одновременных актов, возникших независимо друг от друга, которые в своих результатах имеют много общего с "реминисценциями" и поэтому не всегда легко отличимы друг от друга"<sup>62</sup>.

Приведем один пример повторения Лермонтовым сравнения поцелуя с тающим звуком.

Она поет – и звуки тают,  
Как поцелуи на устах,  
Глядит – и небеса играют  
В ее божественных глазах...

("Она поет – и звуки тают..." /I, 41/)

Как небеса, твой взор блистает  
Эмалью голубой,  
Как поцелуй, звучит и тает  
Твой голос молодой...

("Как небеса, твой взор блистает..." /I, 42/)

Подобных примеров можно приводить множество, поскольку проблема повторов уже стала общим местом лермонтоведения.

Попытка объяснить подобного рода повторы была сделана Д.И.Абрамовичем, главным редактором первого академического издания сочинений поэта: "Не имея намерения печатать всего, что вышло из-под пера, Лермонтов очень часто делает переносы из одного

---

<sup>62</sup> Бем А. "Самоповторения" в творчестве Лермонтова. С.48.



своего произведения в другое не только отдельных стихов или выражений, но и довольно значительных отрывков. Несомненно, этим следует объяснить обилие у него так называемых самоподражаний и умышленных повторений"<sup>63</sup>.

Такое объяснение, безусловно, нельзя считать достаточным. Хотя, действительно, известным фактом является то, что Лермонтов, готовя прижизненное издание своих произведений, из трехсот ранее написанных, выбрал лишь 26 стихотворений. Но известны также и слова друга Лермонтова С.А.Раевского: "Мишель почти всегда писал без правок"<sup>64</sup>.

Лермонтов, обладая очень устойчивой эмоционально-творческой памятью, действительно писал практически без черновиков. Но его произведения нельзя считать экспромтами (за редким исключением): ранняя лирика поэта, которую он отказался публиковать, подчас служила ему своеобразным "черновиком". Например, стихотворение "Расстались мы...", появившееся в 1837 году без предварительного чернового материала, как бы вырастает из написанного еще в 1831 году "Силуэта", и спустя некоторое время – "Как дух отчаянья и зла", и в этой же тетради - "Я не люблю тебя; страстей...".

Таким образом, появление повторов в творчестве Лермонтова можно объяснить многоступенчатостью процесса воплощения его замыслов. Отсюда "парность" многих его юношеских и зрелых произведений (иначе, художественный "дубль"): "Поэт" 1828 и 1838 годов; "Мой демон" 1829 и 1831 года; "Завещание" 1831 и 1840 годов. Наблюдается и трехступенчатость реализации определенного художественного замысла ("Исповедь", 1830 г. – "Боярин Орша", 1835-1836 гг. – "Мцыри", 1839 г.), и несколько редакций произведений ("Герой нашего времени" - 3 редакции; "Маскарад" - 5 редакций; "Демон" - 8 редакций). Можно предположить, что Лермонтов,

<sup>63</sup> Цит. по: Бем А. "Самоповторения" в творчестве Лермонтова. С.35.

<sup>64</sup> Цит. по: Афанасьев В. Лермонтов. С.217.

отмечает Б.Удодов, обладающий талантом художника, в своем творчестве воплотил технику создания живописного полотна: сначала большая подготовительная работа, этюды, а потом единое совершенное целое.

Не ставя перед собой задачу подробно рассмотреть вопрос о лермонтовских повторах, мы хотим акцентировать внимание на этом свойстве лермонтовской поэтики с одной целью: показать, когда повтор можно считать мотивом. Именно об этом пишет, размышляя о лермонтовских повторах, Л.С.Мелихова. Исследователь обращает внимание на то, что чем более "похоже" раннее произведение на позднее, тем легче ошибиться в идентификации имеющихся в них "похожестей", так как у Лермонтова, как правило, впоследствии происходит внутреннее преобразование прежде использованных словесных формул, поэтических оборотов, стихотворных строф, наконец, отдельных мыслей и образов. По сути, это едва ли не главное дело Лермонтова-прозаика, Лермонтова-поэта, начиная с 1837 года. Тем самым, в отличие от А.Бема, ограничивающегося фиксацией внешних совпадений в ряде лермонтовских произведений, современный исследователь акцентирует внимание на семантическом обогащении, а стало быть, смысловом движении некоторых повторов в текстах Лермонтова, что уже заставляет сомневаться в их квалификации в качестве формальных повторов. Причем это "внутреннее преобразование" касается как собственных ранних опытов поэта, так и элементов, заимствованных им у предшественников. Повторяясь, Лермонтов, во-первых, подчеркивает особую значимость для него темы, мотива, образа. В результате эти повторы выполняют в его творчестве функцию своеобразных смыслообразующих опор. Во-вторых, лермонтовские повторы ("дубли") можно рассматривать как своеобразные слова – сигналы.

Подобный прием использования слов-сигналов был характерен для творчества поэтов-декабристов, которые расширяли внутреннее содержание своей лирики именно за счет использования слов-сигналов<sup>65</sup>.

Так, например, К.Ф.Рылеев в своей гражданской лирике использовал лексику, вызывающую определенные ассоциации с образами "легкой поэзии", восходящими, в свою очередь, к античным и классицистическим образам, за которыми стояли так же устойчивые ассоциации высокого содержания. В результате происходило существенное семантическое расширение рылеевского текста.

Подобный прием был характерен и для творчества Пушкина петербургского периода. Достаточно вспомнить, например, стихотворение "Вольность", перенасыщенное словами-сигналами: "свобода мира", "порок", "тираны мира", "падшие рабы" и т. д., которые выполняли функцию литературно-историческую, вписывая пушкинское стихотворение в контекст традиций XVIII века, с одной стороны, и декабристской литературы, с другой, углубляющих содержание оды Пушкина.

Нечто подобное происходит у Лермонтова, все предшествующее творчество которого выступает как философско-эстетический фон, к которому отсылают вторично использованные им поэтические константы. И, таким образом, повтор является своего рода сигналом, инициирующим определенное семантическое поле, в котором не только происходит раскрытие образа самого по себе, но, что для лермонтовской поэтики наиболее существенно, семантическое поле порождает ряд ассоциаций, проявляет "метасмысл", чем способствует проникновению в подтекст стихотворений поэта.

Особая роль в образовании такого рода семантического поля у Лермонтова, с точки зрения Б.Удодова, принадлежит "постоянным"

---

<sup>65</sup> См. об этом: Архипова А.В. Литературное дело декабристов. М., 1987. С.13 – 75.

лермонтовским эпитетам, обладающим повышенной концептуальностью: *гордый, одинокий, странный, детский, таинственный, печальный* и т. п.

Таким образом, "лермонтовские поэтические формулы – это сгустки образных ассоциаций, "аккумуляторы" философско-эстетических представлений поэта, опорные точки художественной модели мира <...> Их повторяемость в различных контекстах через ряды устойчивых ассоциаций способствует восприятию не только каждый раз отдельного произведения, но и стоящего за ним художественного мира поэта"<sup>66</sup>.

Исходя из вышесказанного, мы предлагаем под лермонтовским мотивом понимать не всякий повтор, а лишь тот, который Б.Удодов назвал "развивающимся постоянством", иначе – мельчайшую структурно-семантическую единицу текста, выраженную словом, которая обладает не только повторяемостью, но и способностью в смысловом отношении развиваться и углубляться в творчестве Лермонтова.

Заметим, что не всякий лермонтовский мотив можно выделить сразу и целиком. Выделенный мотив, раз возникнув, должен повториться вновь, но уже "внутренне преобразенным", иначе говоря, семантически обогащенным, образуя в новых сочетаниях с другими мотивами разветвленные интеграционные ряды, своеобразные мотивные поля. Это происходит вследствие необычайной ассоциативности, концептуальности и подвижности стиля поэта. В связи с этим, наблюдения Б.М.Гаспарова о лейтмотивном построении художественного произведения становятся особенно актуальными в отношении творчества Лермонтова: "...любой факт теряет свою отдельность и единство, ибо в любой момент и то, и другое может оказаться иллюзорным: отдельные компоненты,

---

<sup>66</sup> Удодов Б. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. С.46.

данные факты будут повторены в других сочетаниях, и он распадается на ряд мотивов и в то же время станет неотделимым от других мотивов, первоначально введенных в связи с совершенно иным фактом"<sup>67</sup>. В результате, считает исследователь, в сознании читателя возникает "центральная смысловая область" и наряду с ней – окружающая ее периферийная. Причем между центральной и периферийной областями нет четких границ. Не случайно Э.Гернштейн говорила о том, что творчество Лермонтова "все движется, полно потенциальных возможностей и готовности к новым комбинациям". Отсюда, секрет его творчества - "в разнообразном скрещивании множества смыслов, извлекаемых из малого числа данных"<sup>68</sup>.

Все творчество поэта, таким образом, оказывается покрытым своеобразной "семантической решеткой" (М. Поляков), целой сеткой соположений и сигналов, генерируя все новые и новые ассоциации. Отсюда проистекает и повышенная концептуальность творчества Лермонтова, нами уже отмеченная.

Дело в том, что невозможно до конца исчерпать значение мотивных связей, сложить их в единую целостную систему. А потому ассоциативные поля, порожденные мотивными полями, оказываются незамкнутыми, предоставляя широкие возможности для наблюдений и выводов как исследователям, так и читателям.

Выделение лермонтовского мотива, как, впрочем, и мотива вообще, осложняется тем, что он не всегда выходит на образный уровень варьирования и тем самым не всегда закрепляется в каком-либо конкретном образе. В качестве примера можно привести стихотворение "Из под таинственной, холодной полумаски":

Из-под таинственной, холодной полумаски  
Звучал мне голос твой, отрадный, как мечта,

---

<sup>67</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. С.87.

<sup>68</sup> Гернштейн Э. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". С.21.

Светили мне твои пленительные глазки

И улыбалися лукавые уста. (I, 474) –

в котором образ светского общества не назван, а вырастает из контекста. В этой связи также следует говорить об особой роли мотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами – подтекста, подводного течения. И поскольку чаще всего образный уровень варьирования мотива является апогеем его семантического движения в тексте Лермонтова, то необыкновенно важен малейший внешний план его выражения, вплоть до "намёков", звуковых рядов, синтаксических конструкций.

В заключении отметим, что мы не ставим перед собой задачи классификации и подробного описания многочисленных лермонтовских мотивов, что, на наш взгляд, требует не одного специального исследования. Выработав определенный подход к пониманию мотива в целом и учитывая своеобразие лермонтовского мотива, попытаемся выявить и осмыслить функции, выполняемые мотивом, в лирике Лермонтова, привлекая для этого необходимые ряды и "поля" конкретных лермонтовских мотивов.

## Глава 2. Архетипические мотивы в лирике М.Ю.Лермонтова

Сложность, противоречивость как биографии Лермонтова, так и всего его творчества, отмечают все лермонтоведы. "Мы найдем в его творчестве мотивы религиозные и богоборческие, пессимизм и жизнеутверждение, выражение пассивного отношения к жизни и призыва к активной общественной борьбе", - писал У.Р.Фохт<sup>69</sup>. Аналогично рассуждает В.И.Коровин: "В творчестве Лермонтова можно найти и усталость от борьбы, и холодное размышление, и горькое проклятие, брошенные враждебному миру, и призывы к идеальному, но иллюзорному счастью"<sup>70</sup>.

Противоречивость личности поэта и его творчества обусловлена, на наш взгляд, несколькими причинами.

Прежде всего, совершенно очевиден тот факт, что творчество Лермонтова явилось фокусом, в котором отразилась вся противоречивость содержания переломных 30-х годов XIX века. Говоря о мироощущении Лермонтова, воплотившемся в его лирике, мы говорим о настроениях, психологии его современников.

Вместе с тем возникает ряд трудностей связанных с тем, что мы очень мало знаем о внутренней жизни самого Лермонтова. Это объясняется скудостью документальных материалов, сопряженных как с его жизнью, так и с творческой биографией, отсутствием у него дневников, скупостью поэта на самонаблюдения, противоречивостью мемуарных свидетельств о Лермонтове. В результате этого исторический образ поэта "рисовался воображению биографов и литературоведов по-разному, в зависимости от тех или иных идеологических тенденций"<sup>71</sup>. Как справедливо отмечают

<sup>69</sup> Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975. С.8.

<sup>70</sup> Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова. М., 1973. С.11.

<sup>71</sup> Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. С.8.

исследователи, единственно достоверным источником для понимания творчества и мироощущения поэта выступает его лирика, представляющая собой нечто вроде лирического дневника, в котором разворачивается личность Лермонтова.

Одной из возможностей постижения "внутренней биографии" поэта может стать мотивный анализ лермонтовской лирики в аспекте её архетипической основы.

Еще А.Блок сравнивал лермонтовское творчество с "кладом": "Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра, который укажет место клада, потом "семь раз отмеривают" - и уже зато раз и навсегда безошибочно отрезают кусок земли, в котором покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов"<sup>72</sup>. "Шифром" к нему, на наш взгляд, могут стать архетипы, которые "хранит" сознание поэта.

Но прежде чем рассматривать функционирующие в лирике Лермонтова архетипы и соположенные с ними архетипические мотивы, необходимо определиться в понятиях настоящей главы.

### ***§1. Миф в поэтическом сознании романтиков. Соотношение понятий "архетип" и "архетипический мотив". Функция архетипического мотива***

Современная филологическая наука большое внимание уделяет проблеме взаимодействия литературы и мифа. В связи с этим акцентируются факты как сознательных, так и бессознательных совпадений литературных образов, сюжетов, ситуаций с мифологическими. Так, О.М.Фрейденберг<sup>73</sup> объясняла подобные совпадения генетическим родством литературы и мифа.

Также отмечают сходство в функционировании и "продуктах" поэтического и мифологического сознаний. Подтверждением этого

---

<sup>72</sup> Цит. по кн.: Удодов Б. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. С.4.

<sup>73</sup> Об этом подробно см.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 29-32.



служат сюжетные, семантические универсалии, свойственные человеческому сознанию вообще и обнаруживающиеся в художественных текстах. Особенно эти универсалии характерны для писателей, нетрадиционно использующих миф, творчество которых приобретает характер самостоятельного мифотворчества. Дело в том, что в процессе создания художественного произведения художник актуализирует те смыслопорождающие механизмы, которые наиболее всего сообразны с его внутренними, мировоззренческими принципами. Наиболее яркими представителями подобного использования мифа традиционно считают Гете, Гофмана, Т. Манна, Кафку, Джойса. В последнее время в отечественной науке обнаружилась тенденция пополнить этот ряд Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем.

Именно наличие всеобщих семантических универсалий, присутствующих в сознании художника, позволяет ему продуцировать текст по законам мифа и похожим на миф.

Современный исследователь Ю.В.Доманский, обобщая литературоведческий опыт 90-х годов в этой области, предлагает определить взаимодействие литературы и мифа, во-первых, как сознательное обращение писателя к тем или иным известным ему мифологическим сюжетам и мотивам; во-вторых, в плане мифотворчества, когда художник на основе древнего мифа, по его канве творит свой миф; в-третьих, в аспекте соотношения литературы и мифа через архетипы<sup>74</sup>.

Как известно, долгое время в отношении мифа существовала формалистическая концепция, согласно которой миф рассматривался как сумма рассказов о духах, героях и богах. Такой подход к мифологии просуществовал от Овидия вплоть до начала XIX века. Так, например, для литературы эпохи классицизма миф являл собой

---

<sup>74</sup> Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Тверь, 1999. С. 25.

красоту и гармонию. Отсюда естественным для художника было заимствовать и использовать мифологические образы и сюжеты. При этом характер использования мифа был чисто механический. "Образы и мотивы античной, а затем и библейской мифологии, - пишет Е.М.Мелетинский, - являются арсеналом поэтической образности, источником сюжетов, своеобразным формализованным языком"<sup>75</sup>. Достаточно в качестве примера привести несколько фраз из оды 1847 года Ломоносова, чтобы проиллюстрировать вышесказанное:

В полях кровавый Марс страшился,  
Свой меч в Петровых зря руках,  
И с трепетом Нептун чудился,  
Взирая на российский флаг.

Здесь образы мифологических богов несли в себе определенную обобщенно-образную информацию, расширяя таким образом внутреннее пространство оды.

Однако подобный подход не учитывал главного в мифе – его духа, отражающего практический опыт предков. Это происходило еще и потому, что классицистов вовсе не интересовала низовая мифология, алхимические мифы, являющие собой существенную область народного мировоззрения, целый мир, складывающийся на протяжении тысячелетий.

Новый подход к мифологии утверждается с развитием романтического искусства, для которого характерно обращение к мифу как средству выражения созидательной энергии древнего мироощущения.

Романтики обратились к мифологии по двум направлениям. Прежде всего, они использовали известные ранее и ставшие уже традиционными мифологические сюжеты и образы. Достаточно в

---

<sup>75</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С.278.

связи с этим вспомнить поэзию К.Н.Батюшкова или А.С.Пушкина ранних периодов его творчества.

Но обращение романтиков к мифу не сводилось лишь к стилизации или подражанию античности. Они видели в мифе идеальное искусство и ставили задачу создания новой, художественной мифологии, способной выразить единство природы и человека, природы и истории.

Переходную ступень от классицистического взгляда на миф к романтическому воплощает деятельность Гердера, которого мифология интересует не сама по себе, а как часть созданных народом поэтических богатств народной мудрости.

Непосредственная же программа создания новой мифологии впервые была сформулирована Ф.Шлегелем в 1800 году в "Философии искусства". В его эстетической системе мифология имеет ключевое значение. Он пишет: "Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства <...> Она есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получать выражения вечные понятия"<sup>76</sup>. Именно поэтому немецкие романтики чрезвычайно свободно обращались с сюжетами и образами традиционных мифологий, используя их как материал для самостоятельного художественного мифологизирования, а их натурфилософские взгляды способствовали обращению к низшей мифологии, к различным категориям природных духов земли, воздуха, леса.

С.С.Аверинцев отмечает<sup>77</sup>, что одним из первых создателей заново "творимой" мифологии был И.-В.Гете, который в "Фаусте", не

---

<sup>76</sup> Цит. по кн.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С.18.

<sup>77</sup> Аверинцев С.С. "Аналитическая психология" К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии. //Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 115.

используя мифологические имена и книжные реминисценции, в его образной структуре выявил простейшие элементы человеческого существования.

В свою очередь, Л.Тик в "Октавиане", "Магелоне" переплетает образы христианской и языческой мифологии со сказочными и легендарными. Создает свой миф в сказке-мифе, рассказанном Клингзором, и Новалис ("Генрих фон Офтердинген"), деформирует образы и ситуации скандинавской мифологии Гофман.

В мифах, созидаемых Гофманом, как и в настоящих мифах, действие относится к "начальным" временам творения ("Повелитель блох"), которые рисуются как противостояние света и тьмы ("Золотой горшок"). При этом он выстраивает собственные мифологемы и создает мифологические существа: короля Секакиса и его дочь царевну Гамахею, рожденную из чашечки тюльпана, демонического принца пиявок, саламандра Линдхорста, демонического алхимика Коппелиуса и др.

В связи с вышесказанным Е. М. Мелетинский пишет о том, что мифологические образы романтиками, в отличие от классиков, используются не в качестве условного поэтического языка. "Мифологическая или квазимифологическая фантастика помогает романтикам создать атмосферу таинственного, причудливого, чудесного, трансцендентального и противопоставить ее жизненной реальности как высшую поэзию низменной прозе или как область демонических влияний, исподволь определяющих судьбы людей, как борьбу светлых и темных сил, стоящих за видимыми жизненными коллизиями..."<sup>78</sup>.

Тенденция подобного восприятия мифа была подготовлена эпохой Просвещения, открывшей для европейского читателя

---

<sup>78</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 286.

скандинавскую мифологию, макферсоновского Оссиана, мифологию Востока.

Подобная тенденция, заложенная XVIII веком и обусловленная идеей национальной самобытности, в полной мере была характерна для русского романтизма. В связи с этим вся вторая половина XVIII века проходит под знаком собирания сказок, былин, народных песен, на основе которых составлялись сборники литературных обработок. Так, начиная с 1766-1768 гг. выходят из печати четыре части "Пересмешника, или Словенских сказок" М.Чулкова, далее появляются "Собрание разных песен", "Словенские древности, или Приключения Словенских князей" М.Попова, "Бабушкины сказки" С. Друковцева, "Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки", "Дедушкины прогулки, или Продолжение настоящих русских сказок", "Повествователь русских сказок" В.А.Левшина.

Интерес к собиранию и изучению не только народных сказок, но и верований был связан со стремлением сначала русских просветителей, а затем и романтиков воссоздать систему славянской мифологии по аналогии с античностью, свидетельством чему стал сборник М. Чулкова "Абевега русских суеверий" - одна из первых попыток привести в систему образы русской мифологии.

Опираясь именно на эту тенденцию, романтики, в том числе и Лермонтов, автор "Песни про купца Калашникова", нацеливают писателей на то, чтобы "...восстать против универсального просветительского историзма... рекомендуют национальное прошлое, апеллируя к фольклору, к сказкам и легендам, балладам и сказаниям. Обращение к национальному прошлому провоцировало не просто сравнение с настоящим, но и с поиском национального своеобразия, развития"<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Соловьева Н.А. XIX век: романтическое сознание эпохи. //Вестник Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. 2001. № 1. С. 9.

В эпоху романтизма наблюдается усиление интереса к христианской мифологии, эстетическое значение которой было открыто именно романтиками.

Христианская мифология включает в себя целый комплекс представлений, образов, символов, связанных с религиозной доктриной христианства: Троицей, Христом, Девой Марией, ангелами – творениями Божьими, ветхозаветными и евангельскими сюжетами, Апокалипсисом, пророками и пр.

Следует заметить, что в эпоху романтизма вообще происходит поворот к религии, что было обусловлено несколькими факторами.

Во-первых, христианство выступало как оппозиция веку Просвещения, сделавшего акцент на примат разума и утратившего веру в чудо, о чем будет более подробно сказано ниже. Во-вторых, религия должна была стать противовесом романтическому индивидуализму, наполеонизму, "должна была смирить человеческую гордыню, несколько замедлив развитие индивидуалистической избранности, точнее избранничества, из-за которого приходится больше всего страдать романтическому герою"<sup>80</sup>.

В свете вышесказанного происходит переосмысление религиозных явлений, мотивов, образов, сопровождающееся их переоценкой, с помощью которой романтиками решались важнейшие нравственно-философские проблемы и темы, такие как, например, свобода и необходимость, подлинное и мнимое бессмертие, вера и безверие. И хотя иногда обращение к религии было литературной модой, чаще всего оно являлось содержанием глубокой и серьезной душевной борьбы, которая, как нам кажется, была свойственна и Лермонтову, все творчество которого отразило вековую мысль о бесконечном пути к идеалу через падение, длительное и мучительное искупление.

---

<sup>80</sup> Там же. С. 18.

Усиливается интерес романтиков и к демонической мифологии, которая являла собой не просто переосмысление образов из мифа о герое-борце или легенды о падшем ангеле, а приобрела черты подлинной мифологии, активно воздействующей на сознание целого поколения, создающей каноны романтического поведения и породившей огромное количество "взаимно изоморфных" текстов. Достаточно вспомнить, что демоническим типом были навеяны многие образы Гофмана ("Эликсиры Сатаны"), лорда Байрона ("Каин", "Манфред"), Шарля Нодье ("Жан Сбогар") и, конечно же, Лермонтова, для которого изживание демонизма, излечение от демонического начала, в том числе и в своей душе, стало серьезной нравственно-этической проблемой. "Поэма "Демон", - пишет И.М.Андреев, - была художественным выражением многолетней, мучительной тоски и <... > больной души поэта"<sup>81</sup> по совершенному миру.

Исследователи, занимающиеся изучением взаимодействия литературы и мифа, неоднократно отмечали, что наиболее активное обращение к последнему характерно для кризисных периодов. Так, обращение к мифологии было обусловлено проявлением романтического бунта против рационализма Просвещения, наступающих новых буржуазных отношений. Впоследствии опыт романтиков развили писатели конца XIX – начала XX века: Т. Манн, М. Пруст, Ф.Кафка, Д.Джойс. Теперь с уверенностью можно сказать, что и конец XX века был отмечен аналогичным интересом к мифопоэтике.

Именно вторая половина XVIII века в Германии, а следом и в других странах, не случайно становится временем широкого развития иррационализации, интереса к тайне, веры в то, что в жизни человека не все возможно постичь посредством разума. Почву для подобных "тайнодействий" давала наука того времени: открытие кислорода,

---

<sup>81</sup> Андреев И.М. Русские писатели. М., 1998. С.165.

гальванизм, явления гипноза; обнаруживалась связь между духовным и телесным миром. Все это усилило убежденность в том, что наряду с познаваемыми разумным путем явлениями в окружающем мире сосуществуют тайны природы. Иначе говоря, усилился интерес к тому, что впоследствии будет названо подсознательным и бессознательным. Именно тогда и возникает потребность "в подлинной мифологии, то есть в символах, в которые верят"<sup>82</sup>.

Кроме того, эпоха Просвещения, подготовившая революцию 1789 года, привела к тому, что "люди пожелали быть как Боги", в результате чего произошло обмельчание человеческой божественности и, как следствие века, – утрата соборности, которая, по определению А.С.Хомякова, есть "единство свободное и органическое, живое начало которого есть Божественная благодать взаимной любви"<sup>83</sup>.

Именно утрату этой взаимной любви человека к человеку, "раздробление соборности на мириады своевольных и бессознательных Я"<sup>84</sup> трагически переживает романтизм.

Миф, творимый романтиками, должен был реконструировать утерянную с "детством человечества" целостность мира. В этом смысле архетипические мотивы, которыми наполнено творчество романтиков, призваны были объединить прошлое и настоящее в один ключевой цикл бытия и, следовательно, устранить разорванность.

Современные мифологи выделяют две функции мифа: во-первых, они являются носителями зафиксированной в них вечно повторяющейся изначально данной схемы бытия, необходимой для сравнения реальной ситуации с уже известными сюжетами; во-вторых, мифологические схемы служат средством создания романтиками своей реальности, отличной от исторической данности.

---

<sup>82</sup> Цит. по: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996. С.168.

<sup>83</sup> Цит. по: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (К постановке проблемы). //Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. С. 35.

<sup>84</sup> Иванов В. О Новалисе. //Arbor Mundi. Мировое древо. Вып. 3. М., 1994. С. 177.



Таким образом, мифология для романтиков выступала "средством преодолеть болезненно переживаемую ими дифференциацию сознания и бытия, субъекта и объекта, ставшую социально ощутимой в результате отчуждения"<sup>85</sup>.

Мифопарадигма оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, описанием неких сущностных законов социального и природного космоса.

Сам факт появления в творчестве романтиков, в том числе и у Лермонтова, "вечно повторяющихся элементов", симптоматичен и может быть объяснен в русле концепции "вечного возвращения", имеющей множество вариантов звучания в истории философии, начиная с орфизма.

Вплоть до XVII века в основе философских рассуждений лежит двойственная схема, которая объясняет периодическое возвращение тех или иных явлений. Циклическая идеология, которая проявилась в астрономических взглядах Кеплера, Бруно, Кампанеллы, уживается с концепцией линейного прогресса, приверженцем которой были Бэкон или Паскаль. Начиная с XVII века теория линейного и поступательного движения истории, вера в бесконечность прогресса, провозглашенная Лейбницем, доминирует в век Просвещения и в XIX веке.

Эти две концепции подробно осмысливает в своей книге М.Элиаде, говоря о том, что "исторический человек самонадеянно считает, что все знает о самом себе и сам творит историю, тогда как "архаический человек", или "человек традиционных цивилизаций" не признавал ценность исторического события самого по себе. Он "защищался" от истории тем, что "периодически упразднял ее благодаря творению космогонического акта и периодическому обновлению времени"<sup>86</sup>. В результате происходило оправдание

---

<sup>85</sup> Дорошевич А. Миф в литературе XX века. //Вопросы литературы. 1970. № 2. С. 125.

<sup>86</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М., 1998. С.217.

исторических катастроф, в которых видели знак Божьей воли или астрального рока.

Однако нельзя согласиться с М.Элиаде, утверждающим, что только в XX веке "появляются признаки отторжения представления о линейности исторического прогресса и возникает некоторый интерес к теории циклов"<sup>87</sup>.

Ницше, считавший мировой процесс вечным циклическим повторением одних и тех же комбинаций бесконечное число раз, писал: "Вечные песочные часы бытия переворачиваются все снова и снова – и ты вместе с ними, песчинка из песка"<sup>88</sup>.

Но еще до Ницше концепцию вечного возвращения в достаточной мере разработали романтики и реализовали в своем творчестве. Сам факт их пристального интереса к мифологии и собственно мифотворчество является свидетельством этому.

Вместе с тем представляется необходимым вспомнить также концепцию истории Новалиса, которая найдет отражение в творчестве Лермонтова. Новалисовская концепция, безусловно, основывается на христианском представлении об истории как вечном движении от изначального грехопадения к финальному искуплению. Согласно Новалису история есть движение от первобытной невинности, нераздельности Бога и мира, духа и плоти, названной Золотым веком,

---

<sup>87</sup> Там же. С.222.

<sup>88</sup> Цит. по: Волкова Е., Оруджева С. М.Бахтин: "Без катарсиса... нет искусства". //Вопросы литературы. 2000. № 1-2. С. 127.

через грех и разделение к новой безгрешности и нераздельности мира в Боге (Царстве Божьем). Эту концепцию истории полно представляют роман "Ученики в Саисе" и трактат "Христианский мир или Европа".

Так, первобытное человечество представлялось немецкому поэту, а вслед за ним и романтикам вообще, как царственный народ, не отделенный еще от природы, живший в мире, где царила любовь, поэзия, дух, вера.

"Мы жили одною жизнью с ними в золотом веке; в многокрасочных тучках, в этих кочующих зыбях, породивших земную жизнь, беспрестанно разыгрывалась любовь и зачатые племена человеческих, их встречи с племенем горным; цвел этот мир, пока его не постигло великое уничтожение, то, что в священных преданьях зовется потопом; чья-то ненависть землю казнила..." ("Ученики в Саисе")<sup>89</sup>.

"Где та старинная, добрая, одна дарующая блаженство вера в правление Бога на земле, где то небесное доверие человека к человеку, то сладостное благоговение при изменениях души... Другие части света, когда Европа воскреснет, примеренная, чтобы обрести гражданство в Царстве Небесном" ("Христианский мир или Европа")<sup>90</sup>.

Человек оторвался от вселенского единства, полагая самонадеянно, что сам способен быть Богом, противопоставил себя мировой гармонии. Так произошло грехопадение "и в нем каждое семя индивидуальной воли нашло свою свободу, чтобы с полной свободой и осознанием природы в Боге могло вернуться к своему Творцу"<sup>91</sup>. Такое объяснение, принадлежащее позднему периоду творчества Шеллинга, лежит в основе восприятия мира романтиками. С точки

---

<sup>89</sup> Новалис. Гимны к ночи. М., 1996. С. 186.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Там же. С.130.

зрения Шеллинга, целесообразно говорить не только о падении человека, но и о падении мира вообще. Мироздание, каким мы его знаем теперь, - это лишь "развалины иного божественного великолепия"<sup>92</sup>, "последние развалины нашего бытия", - как скажет о реальном мире Г.Г.Шуберт<sup>93</sup>.

Суть истории сводится к тому, чтобы постепенно вернуться в Золотой век. "Тогда звезды опять станут посещать землю, с которой они расстались в те дни потускнения <...> тогда встретятся древние осиротевшие роды <...> вернутся на землю ее прежние обитатели <...> везде загорятся огни жизни <...> и история будет как сон бесконечного, необозримого настоящего"<sup>94</sup>.

Об этом же говорит и Шуберт: "И небеса распахируются над морем и в последний раз являют нам, как во времена раннего детства, свою ясную прозрачную голубизну. В творческом мерцании провидится по ту сторону моря берег далекой страны... Теперь пусть время возьмет у нас последние развалины нашего бытия, и пусть сотрет оно в нас, не навечно, даже самые воспоминания о пройденном пути, - погруженные в дремоту как требует того извечный закон, прибудем мы на родину, по которой томились всю жизнь"<sup>95</sup>.

Эта концепция найдет отражение и в ранней лирике Лермонтова, хотя и со свойственным ему пессимизмом.

...Наш прах лишь землю умягчит  
Другим, чистейшим существам.  
Не будут проклипать они;  
Меж них ни злата, ни честей

---

<sup>92</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 116.

<sup>93</sup> Эстетика немецкого романтизма. М., 1987. С.527.

<sup>94</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 118.

<sup>95</sup> Шуберт Г.Г. Взгляды на ночную сторону естественной науки. //Эстетика немецкого романтизма. С. 527.

Не будет. Станут течь их дни,  
Невинные, как дни детей;  
Меж них ни дружбу, ни любовь  
Приличья цепи не сожмут,  
И братьев праведную кровь  
Они со смехом не прольют!..  
К ним станут (как всегда могли)  
Слетаться ангелы... (I, 225)

Отличие взглядов Лермонтова от взглядов ранних романтиков заключается в том, что последние, говоря о Золотом веке, верят в возможность его достижения:

Пойдем к жилищам нашим вечным  
И в ликовании своем,  
Протягивая руки встречным,  
Домой заблудших поведем<sup>96</sup>.

Юный же Лермонтов не верит в собственную возможность достижения этого рая. В 1830 году он напишет:

...А мы  
Увидим этот рай земли,  
Окованы над бездной тьмы.  
Укоры зависти, тоска  
И вечность с целию одной:  
Вот казнь за целые века  
Злодейств, кипевших под луной. (I, 225)

Гете в своей автобиографии писал: "Весь сотворенный мир был и есть не что иное, как вечное отпадение и вечный возврат к первоистоку"<sup>97</sup>.

Тема отпадения человека от природы, трагедия утраты человеком любви, бессмертия, религиозного чувства волновали

<sup>96</sup> Новалис. Гимны к ночи. С.120.

<sup>97</sup> Цит. по: Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск, 1995. С. 189.

Лермонтова с юношеских лет. Т.Т.Уразаева справедливо считает "сомнение в разумности и совершенстве миропорядка, установленного Богом, религиозный скептицизм – одной из граней образа лирического героя Лермонтова"<sup>98</sup>. Но уже начиная с 1837 года, в творчестве поэта обнаруживается поступательное движение назад, "возврат к первоистоку".

Таким образом, уже в конце XVIII – начале XIX вв. появились признаки отторжения представлений о линейности истории, которые М.Элиаде относит к XX веку.

Со времен Гегеля, считает М.Элиаде, все усилия человека были направлены на то, чтобы сохранить и дать оценку историческому событию. Гегель делает акцент на исторической необходимости, которой впоследствии будут оправдываться все события Истории. Но примирившись с собственно историческим моментом, он вынужден был видеть в каждом историческом событии волю Мирового Духа. Ему казалось, что он знает Его волю.

Обращение же к цикличности, вечно повторяющемуся, вызвано как раз "нарастанием ужаса перед историей, по мере осознания хрупкости существования в рамках истории ... Человечество ради своего выживания... предпочитает **повторять** (выделено М.Элиаде) предписанные архетипические жесты"<sup>99</sup>.

Не видя никакой позитивной логики в современности, Лермонтов "возвращается" не только в историческое прошлое России, к народным самобытным истокам в "Песне про купца Калашникова", но и к библейской мифологии – к мифу об Эдемском саде. В этом возвращении есть демонстрация внутренней свободы поэта, а не бессилия перед миром, окружающим его.

Казалось бы, вечно возвращаясь, повторяясь, человек совершает бегство от мира, попадает в плен мифического мира, в креатическое

---

<sup>98</sup> Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. С.33.

<sup>99</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С.234.

бессилие. Человек же "исторический", постоянно движущийся вперед, свободен творить историю. Но это только кажущаяся свобода.

В вековом опыте человечества, отраженном в системе древнейших фольклорных символов и архетипов культуры, запечатлена модель "последнего целого мира, который никогда не совпадает с самим собой, поскольку всегда открыт и незавершен". В них сохранилась вечная бескорыстная память человечества, "память, не имеющая границ... спускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт жизни миров и атомов"<sup>100</sup>. Это древнейшая память о вечном становлении мира, ничего общего не имеющая с ограничением личной свободы человека.

С точки зрения М.Элиаде, история творится сама по себе из тех событий, которые имели место в прошлом, либо совершается небольшим количеством людей, обладающих возможностями навязывать свою волю большинству, заставляя их жить в постоянном нарастающем страхе перед историей. Это хорошо понимал Пушкин, создавая "Бориса Годунова" и "Капитанскую дочку".

Человек же, повторяющий "архетипические жесты", свободен стать лучше, чем был, свободен изменить свою собственную "историю" "путем" периодического уничтожения времени и коллективного возрождения"<sup>101</sup>.

Таким образом, возвращение романтиков к истокам, обращение к мифологии есть стремление преодолеть историческое время и утвердиться в вечности.

Как отмечалось выше, мифотворчество романтиков представляет собой третий из способов взаимодействия литературы и мифа, осуществляемый посредством *архетипа*<sup>102</sup>, понятия, появившегося в XX веке и имеющего свою историю.

---

<sup>100</sup> Волкова Е., Оруджева С. М.Бахтин: "Без катарсиса... нет искусства". С. 128.

<sup>101</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С.240.

<sup>102</sup> Здесь и далее курсив мой [О.В.] кроме особо оговоренных случаев.

Сам термин "архетип" был заимствован, как известно, из платонической традиции. Проблема же архетипов человеческого сознания наметилась в XVIII веке. Несмотря на то, что термин был обозначен К.Юнгом, еще до него французский философ Эмиль Дюркгейм высказал мнение о том, что "стереотип всех форм культуры создан доисторическим коллективом и передан нам по наследству в их сакраментальной обязательности и неизменности"<sup>103</sup>.

В качестве определения понятия "архетип" часто используют высказывания Т.Манна, оперировавшего архетипом и состоявшего, как известно, в длительной переписке со сподвижником К.Юнга К.Кереньи. Называя мифологию вообще "великой и волнующей сферой человеческого", Т.Манн писал: "...на передний план выходит интерес к типическому, вечно человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря – к области мифологического. Ведь в типическом всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типическое, как и всякий миф, - это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которой укладывается осознающая себя жизнь"<sup>104</sup>.

Безусловно, это определение архетипа восходит к концепции К.Юнга.

Занимаясь соотношением сознательного и бессознательного в психике человека, ученый пришел к выводу о том, что архетип – наиболее древняя и наиболее всеобщая формула представлений человечества, находящаяся в коллективном (или сверхчувственном) бессознательном. При этом особо следует отметить, что "архетип" исходит не из физических факторов, но описывает то, как душа переживает психический факт. При этом "душа действует столь

---

<sup>103</sup> Цит. по: Криничная Н.А. Персонажи преданий, становление и эволюция образа. Л., 1988. С. 7.

<sup>104</sup> Там же.



самовластно, что даже отрицает осязаемую реальность или выдвигает утверждения, которые ее игнорируют"<sup>105</sup>.

Иными словами, архетип передает ощущаемое, не всегда осознанное, т.е. наиболее глубинный, закодированный смысл. Задача, стоящая перед исследователем архетипов, в этом нельзя не согласиться с К.Юнгом, заключается в том, чтобы "дать приблизительное описание бессознательного ядра значений"<sup>106</sup>.

Итак, архетип – первичная схема образов, воспроизводимая бессознательно и имеющая аналогии в древних мифах.

Анализируя психологию сновидений, К.Юнг обращает внимание на способность психики к "автохронным" возвращениям, независимым от традиций, заложенных в бессознательной природе психики. Эти "возвращения", "продукты", "мифологические компоненты" он и назвал архетипами.

На происхождение архетипов может влиять несколько факторов. Во-первых, они представляют собой постоянно повторяющийся опыт человечества, но вместе с ним они представляют собой и те силы, которые вызывают к жизни эти повторения. Иными словами, архетипы можно определить и опытом, и биологической заданностью. "Из бессознательного говорит не тот мир, который мы знаем, неведомый мир психе, о котором нам известно, что он отражает мир только частично, а, с другой стороны, частично же формирует этот эмпирический мир в соответствии со своими собственными психическими предрасположениями"<sup>38</sup>.

Кроме того, нельзя не учитывать и коллективный фактор, формирующий архетипические представления в форме наследственных категорий.

Вместе с тем, нам необходимо учесть еще один важный факт: архетип – это не образ, а схема образа, его психологическая

---

<sup>105</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. С.89.

<sup>106</sup> Там же. С.92.

предпосылка. Процесс формирования образа на основе архетипа весьма сложен. "Бессознательное ядро значений" получает содержательную характеристику лишь тогда, когда "проникает в сознание и наполняет материалом сознательного опыта"<sup>107</sup>. Процесс творчества поэтому есть не что иное, как перевод архетипа на язык образов. "Архетипическое содержание, - пишет К. Юнг, - выражается при помощи метафор"<sup>108</sup>.

Таким образом, К. Юнг связывает миф и литературу через архетип. Тайна воздействия искусства, с его точки зрения, как раз и заключается в способности художника почувствовать архетип и точно реализовать его в художественном произведении. "Тот, кто говорит архетипами, - писал ученый,- глаголит как бы тысячей голосов.., он поднимает изображаемое им из мира единократного и переходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы"<sup>109</sup>.

Итак, архетип по своему происхождению является отражением постоянно повторяющегося опыта человечества, обладающего способностью репродуцировать те же самые или сходные представления.

Само семантическое ядро архетипа – явление статичное, представляющее собой своеобразный субстрат изначальных переживаний. Динамизм архетипа заключается в том, что это семантическое ядро ("бессознательное ядро значений") способно репродуцировать тот же (то есть первосмысл) или иной смысл, дающий исследователю почву для новой самостоятельной интерпретации, приемлемой для данного времени, "чтобы связать все еще существующую в нас прошлую жизнь с жизнью настоящей, которая угрожает ускользнуть от этого"<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. С.102.

<sup>108</sup> Там же. С.97.

<sup>109</sup> Цит. по: Аверинцев С.С. Архетипы. //Мифы народов мира: В 2-х т. М., 1980. Т. 1. С. 110.

<sup>110</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. С. 93.

В свою очередь актуализация "первосмысла", присутствующего в художественном произведении и отражающего глубины сознания, происходит посредством архетипического мотива.

Осмысливая последний<sup>111</sup>, Е.М.Мелетинский возводит его к некой архетипической ситуации, иначе, "архетипическому сюжету", в границах которого обнаруживается целый "клубок" мотивов, - их пересечение и объединение, - порождающий своеобразный мотивный комплекс. Тем самым выплывание художественно пресуществленного в тексте архетипа (первосмысла) происходит на уровне обозначившегося комплекса мотивов, стягивающегося в конечном итоге в узловой архетипический мотив. Процесс реконструкции и рефлексии архетипического мотива позволяет проявить глубинные слои сознания художника и рассмотреть те или иные стороны его творчества в контексте универсальных смыслов и общечеловеческих ценностей.

В данной главе лирика Лермонтова рассматривается сквозь призму двух архетипов и порождаемых ими соответствующих мотивных комплексов. Здесь имеется в виду архетип "*потерянного рая*" (который активно проявляется в творчестве любого поэта-романтика). Второй архетип – "возвращение блудного сына", по мысли современного исследователя, связанный с идеей о том, что "все человечество, весь "многообразный" Адам – это блудный сын, отошедший после грехопадения от Отца и возвращающийся к нему через мучения, страдания, заблуждения, окунувшийся в зло мира, попавший под его власть"<sup>112</sup>.

Не ставя перед собой задачу определить религиозную доминанту мироощущения Лермонтова, вместе с тем мы имеем возможность с помощью архетипических мотивов осмыслить

---

<sup>111</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 51.

<sup>112</sup> Чернов А.В. Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века. //Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. С.152.

эволюцию взглядов поэта и тем самым, говоря словами У.Р.Фохта, проследить "логику творчества" Лермонтова.

Подобный подход позволяет глубже понять и некоторые основополагающие для творчества Лермонтова темы: *тему одиночества*, сопряженную, на наш взгляд, с архетипом потерянного рая, и *тему пути (странничества)*, обусловленную во многом архетипом возвращения блудного сына.

При рассмотрении архетипов и связанных с ними архетипических мотивов учитывается различная степень актуализации архетипической семантики.

Согласно классификации архетипических мотивов, по типу функционирования их архетипических значений<sup>113</sup>, предложенной Ю.В.Доманским, эти значения могут быть реализованы во всей своей относительной полноте. На наш взгляд, именно к данному типу реализации можно отнести архетип "потерянного рая" в лирике Лермонтова.

Помимо этого, архетипическое значение может инверсироваться, что должно свидетельствовать о неординарности писателя или отступлении его от универсальных нравственных ценностей, сфокусированных в архетипе.

И, наконец, архетипическое значение может актуализироваться лишь частично, что, на наш взгляд, происходит с архетипом

---

<sup>113</sup> Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. С. 25.

"возвращения блудного сына" в лирике Лермонтова.

В свою очередь, архетипический мотив сада и порождающий его архетип "потерянного рая", с одной стороны, включается в реализацию темы одиночества, представляя её трагизм в несколько ином освещении, чем принято в лермонтоведении, с другой, позволяет на витке открывшихся новых смыслов рассмотреть проблему богоборчества, центральную в творчестве Лермонтова.

Еще один мотив – *пустыни* - участвующий в реализации архетипа "возвращения блудного сына", образует с мотивом сада интегральный ряд, являясь одним из способов реализации темы пути.

Что же касается предпосылки возникновения обозначенных архетипов в сознании Лермонтова, то они, на наш взгляд, обусловлены несколькими факторами: с одной стороны, генетическим опытом, с другой – коллективным, бессознательным.

О восприимчивости сознания Лермонтова мифологических мотивов и образов пишет Л.А.Ходанен. Исследуя поэтику лермонтовских поэм, она приходит к выводу о том, что Лермонтов "гораздо полнее, чем предшественники, привлекает исторические сюжеты, фольклорный материал с заметными следами национальной мифологии, священную историю и христианскую мифологию". В результате для его творчества становится характерным сплав различных мифологических образов и представлений: грузинская национальная мифология соседствует со славянскими представлениями о мире, персо-иранские верования уживаются с библейскими сюжетами<sup>114</sup>.

Еще М.М.Бахтин говорил о необходимости учета "контекста понимания" при изучении творчества любого художника. В свете этой бахтинской мысли справедливо замечание И.А.Есаулова относительно того, что, говоря словами М.М.Бахтина, "далеким контекстом

---

<sup>114</sup> Ходанен Л.А. Время в поэме М.Ю.Лермонтова "Демон". //Проблемы художественного метода и жанра в истории русской литературы XVIII-XIX вв. М., 1978. С. 44.

понимания" всей русской литературы является христианство (а именно православие)<sup>115</sup>, усвоенное сознанием русского человека настолько, что "начинает уже "работать" на подсознательном уровне. То есть христианские мотивы, их комбинации переходят на уровень архетипов... приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в художественном творчестве"<sup>116</sup>.

Таким образом, православие можно рассматривать не только как "контекст понимания" лирики Лермонтова, но и как основы его генетической памяти.

Формированию рассматриваемых нами архетипов в сознании Лермонтова во многом способствовала бабушка поэта, Елизавета Алексеевна Арсеньева, еще при рождении отдавшая своего внука и крестника под защиту небесному воителю архистратигу Михаилу. И тот останется верен внутренней причастности к православию. Так, 16 марта 1840 года на допросе Военного Суда по делу о дуэли с де Барантом поэт напишет: "Зовут меня Михаил Юрьев, сын Лермонтов, от роду имею 25 лет, веры грекороссийской, на исповеди у Святого причастия ежегодно бывал"<sup>117</sup>.

Действительно, с детства жизнь его протекала среди молитв в церкви Марии Египетской; здесь он исповедовался, причащался.

Воспитание поэта проходило под присмотром Христины Осиповны Ремер, женщины очень религиозной, влияние которой, как отмечает П.А.Висковатов, для мальчика "было благотельно". (Заметим также, что при посредничестве бонны произошло первое знакомство юного Лермонтова и с немецким романтизмом).

---

<sup>115</sup> Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы). //Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. С.379.

<sup>116</sup> Чернов А.В. Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX в. //Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.С. 152.

<sup>117</sup> Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. СПб., 1891. С.7.

Учитель английского языка Виндсон, обучавший Лермонтова языку по Апокалипсису, также не мог не повлиять на укоренение в сознании поэта библейской символики. Не менее сильное впечатление на Лермонтова произвело и его паломничество в Сергиевскую лавру и Воскресенский монастырь, называемый Новым Иерусалимом.

Таким образом, даже беглый взгляд на "археологию детства" (А.Панарин) и юношества поэта говорит о том, что необходимые основания для присутствия в его сознании библейских архетипов имелись. Вообще, как пишет П.А.Висковатов, чем старше становился поэт, "тем сильнее звучали в его поэзии струны положительного, а не отрицательного направления"<sup>118</sup>, имея ввиду его крепнувшую веру.

Как уже отмечалось выше, на психологическое "вызревание" архетипов помимо генетического опыта большое внимание оказывает и так называемый коллективный фактор, другими словами, мы имеем ввиду тот факт, что 30-40-е годы XIX века отмечены новым витком нравственно-эстетических и религиозных исканий русских писателей, философов, деятелей культуры, оказавших влияние на формирование мировоззрения поэта.

Достаточно вспомнить также, что на это время приходится значительная веха духовной биографии Пушкина, которая всегда представляла для Лермонтова напряженный интерес. В 30-е годы по сути завершается духовное движение Пушкина.

Этот вектор духовного движения великого поэта, но только в более драматичном и свернутом виде, характерен и Лермонтову: от откровенного вызова Богу до попыток смирения. Далее его творческий путь, как известно, обрывается.

В 30 – 40-е гг. в сознание Лермонтова вошло многое из русского нравственно-этического опыта, привнесенного людьми этого времени, составившими окружение поэта. Это и принадлежность поэта

---

<sup>118</sup> Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. С. 89.

"московской школе", а следовательно, знакомство с С.П.Шевыревым, её теоретиком, видевшим залог процветания России в "трех коренных чувствах: православии, самодержавии, народности" (кстати сказать, что именно Шевырев одним из первых заметил Лермонтова).

Это и знакомство поэта с Е.Ростопчиной, В.Ф.Одоевским, Ю.Ф.Самариным, А.С.Хомяковым, о котором С.С.Хорунжий говорил как о единственном человеке, сумевшем "сформулировать" "глубинную суть православной религиозности"<sup>119</sup>. В этом смысле знаменательно, что писала С.Н.Карамзина в 1838 году о Лермонтове : "Он очень славный, двойник А.С.Хомякова по лицу и разговору"<sup>120</sup>. Кроме того, можно вспомнить еще и сотрудничество Лермонтова со славянофильским журналом "Москвитянин".

Как видим, предпосылки существования в сознании поэта библейских архетипов налицо. Однако, памятуя о том, что архетип – это всего лишь схема, "бессознательное ядро значений", нам необходимо проследить, как эти "схемы" переводятся Лермонтовым на образный уровень посредством архетипических мотивов.

## ***§2. Архетип "потерянного рая" в лирике М.Ю.Лермонтова и его мотивный комплекс***

Архетип "потерянного рая", на наш взгляд, можно рассматривать как один из основополагающих не только в творчестве Лермонтова, но и романтиков вообще. Романтическое ощущение трагического, безысходного, состояние тотального, космического одиночества – все это восходит к переживанию "потерянного (утраченного) рая", а вместе с ним целостности бытия.

Традиция обращения к сопряженному с данным архетипом образу Эдемского сада восходит к XVII-XVIII вв. Новая европейская

---

<sup>119</sup> Цит. по: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (К постановке проблемы) //Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. С.379.

<sup>120</sup> Цит. по: Андреев И.М. Русские писатели. С.163.



литература подхватила миф о потерянном человеком рае для того, чтобы претворить его в литературный миф, восходящий, как известно, к Библии и символизирующий собой единство человека с Богом.

Как известно, именно с момента появления змея начинается трагедия грехопадения. Змей (по-еврейски "Нахаш" - "шептать", "шипеть", "ворожить") символизирует нашептывающее начало, склоняющее первых людей к запретным действиям, прельщая их мыслью о том, что они "будут как Боги" и, следовательно, обретут могущество, каковым владеет Бог.

Первые люди вкушают запретный плод, после чего изгоняются из Эдема, навсегда теряя возможность вернуться назад и утратив свое бессмертие.

Д.Щедровицкий обращает, однако, внимание еще на один момент в Ветхом завете: "И воззвал Господь Бог к Адаму и сказал ему: Адам, где ты?" (Быт: 3,9). И Адам ответил: "Голос твой я услышал в раю, и убоялся, потому что я наг, и скрылся" (Быт.: 3,10).

Иначе говоря, по мысли современного богослова, Бог дает Адаму возможность покаяться и вернуться. Но Адам "предпочел не повиноваться Богу, не принимать Его волю, а прислушаться лишь к своему разуму, дробящему, разделяющему на части реальность бытия"<sup>121</sup>. Результатом грехопадения стало то, что, как писал Иоанн Златоуст, "душа попала во власть темных инстинктов, тело... утратило первоначальную легкость и превратилось в тяжелую греховную плоть, человек стал "страстным"<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Щедровицкий Д. Введение в Ветхий завет. М., 1996. С. 55.

<sup>122</sup> Цит. по: Иларион (Алфеев, иеромонах). Таинство веры. Введение в православное догматическое Богословие. М., 1996. С. 79.

## 2.1. Образ камня в аспекте проблемы "божественного слова" и формирования семантики мотива сада.

Трагедию "отпадения" человечество переживало всегда, хотя и по-разному. Для эпохи романтизма вообще и для России 30-40-х годов наиболее трагичной становится утрата целостности бытия, залогом которой является незримая связь человека и Бога.

Русские писатели первой половины XIX века, и с особенной силой Лермонтов и Гоголь, подтверждают своим творчеством тезис Новалиса: "Где нет Богов, там царят призраки"<sup>123</sup>. Без Бога в душе человек теряет внутреннюю стойкость, внутреннее пространство, позволяющее силам хаоса, а то и самому демону овладеть душой.

Возможно, именно поэтому миф об Эдемском саде порождает в сознании Лермонтова архетип утраченного человечеством рая, заставляя поэта чувствовать своё безысходное одиночество "на перепутье бытия" (Байрон) и искать для себя, а следом и для тех, кто "как бедный нищий мимо саду / Бредет по знойной мостовой" (Ф.И.Тютчев), выход.

Архетип "потерянного рая" реализован в лирике Лермонтова посредством архетипического мотива сада, берущего свое начало в упомянутом мифе.

В ранней лирике поэта сад имеет вид определенного локуса – это античный сад, жилище Муз: "свод акаций", "куст прелестных роз", "черемуха млечная", струящийся аромат, а среди благоуханий – "алтарь муз и граций".

...но ты осталось мне,  
Утеха страждущих, спасенье в тишине,  
О милое, души святое воспоминаье (I, 131)

<sup>123</sup> Новалис. Гимны к ночи. С.181.

У Лермонтова каждый образ и понятие, вбираемое мотивом, служит метафорическому развертыванию смысла, отражающему концепцию мира автора.

"Души святое вспоминая", "грозный рок", "мирный кров" - эти опорные понятия, сопряженные с мотивом сада в стихотворении "Цевница", написанном еще в 1828 году, впоследствии окажутся особо важными для его развития.

Само появление античного сада у Лермонтова явление не случайное, навеянное лирикой романтиков 1810-20-х годов. Достаточно вспомнить в этой связи "сады Лицея" Пушкина, лирику Батюшкова. Как отмечает В.Э.Вацуро<sup>124</sup>, поэтическая фразеология рассматриваемого нами стихотворения, лирический герой восходят к Батюшкову, через которого воспринимались и общие анакреонтические мотивы.

В стихотворении "Пир", написанном в этом же 1828 году, Лермонтов, казалось бы, самоповторяется. Для создания образа сада им используются те же поэтические формулы: "сень черемух и акаций", "объятыя мира муз и граций" (I, 136). Но в "поле" мотива сада включаются два образа:

*А снесь – кусок прекрасный хлеба.*

*И рюмка красного вина.* (I, 136) –

углубляющие его новой семантикой, отсутствующей в "античном саде". Скорее всего эти образы, имеющие отношение к причастию, использованы юным Лермонтовым пока еще интуитивно. Но они как нельзя лучше свидетельствуют о том, что сопоставление вышеназванных стихотворений на уровне одного мотива подтверждает концепцию Б.Удодова об особенностях лермонтовских "самоповторов".

---

<sup>124</sup> См. об этом: Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. //Русская литература. 1964. №3. С.46-56.

Вместе с тем стихотворение "Пир" можно рассматривать как пример "расширения" внутреннего пространства текста посредством поэтического намека. Сквозь античную лексику, уже использованную поэтом в "Цевнице", "пробивается" христианская символика, ассоциативно выводящая стихотворение "Пир" на иной смысловой уровень.

Здесь имеет место ассоциация с Телом и Кровью Господней, завещанной людям как воспоминание об Иисусе Христе.

Тем самым происходит "нагружение" анакреонтического, на первый взгляд, стихотворения дополнительным смыслом, углубляющим мотив сада у Лермонтова. Однако содержание этого углубления становится более рельефным на фоне возникающего из цепочки следующих стихотворений семантического ряда: "*рюмка красного вина*" ("Пир") – *чаша с "пламенным вином"* ("Веселый час") – "*и нам горька остылой жизни чаша*", - увенчивающегося образом чаши.

С этим образом у Лермонтова связана мысль о желании вернуться в утраченный сад и осознание невозможности этого. Она особенно отчетливо проступает в "Чаше жизни" (1831):

Мы пьем из чаши бытия

С закрытыми очами,

Златые омочив края

Своими же слезами ...

\* \* \*

Тогда мы видим, что пуста

Была золотая чаша,

Что в ней напиток был – мечта,

И что она – не наша! (I, 354) –

т.е. причаститься к Крови Господней для лирического героя ранней лирики оказывается невозможным. Напиток в ней – лишь мечта, обольщающая, но несбыточная.

Вместе с тем, как можно видеть, имплицитно мысль о несбыточной мечте присутствует уже в "пире", на уровне "намёка", что делает возможным провидеть в выстраиваемом Лермонтовым античном образе сада предбудущий лермонтовский образ (и связанный с ним мотив) "утраченного сада". И хотя в "Чаше жизни" Лермонтов не говорит о причинах недостижимости божественной мечты, можно предположить, что они имеют прямое отношение к "вечной тяжбе" поэта с Богом. Последнее содержательно упрочивает пока всё ещё имплицитно существующий в лермонтовской лирике этой поры образ утраченного рая, но набирающий частотность своего проявления на уровне едва уловимых намеков, и тем самым приобретающим потенциальные возможности впоследствии перерасти в уже предметно обнаруживающий себя мотив утраченного рая.

Невозможность воссоединения с Богом выливается в противостояние лирического героя Лермонтова Богу, эмоционально усиливающее драматизм осознания в недостижимости рая. Стало быть, это противостояние, охарактеризованное Д. Мережковским как "святое богоборчество", начинается в 1829 году и ярко проявляется в стихотворении "Покаяние". Хотя еще раньше, в стихотворении "К П...ну", у Лермонтова возникает уверенность, что "...будут все мольбы Творцу бесплодны" (I, 133). И, тем не менее, тут же заявлена мысль, к которой поэт будет идти вплоть до своей смерти: "...отступник Бога и людей... всем почти ужасен,/ Своими ласками опасен,/ А в заключении – злодей". (I, 142). Вспомним его Демона, Арбенина, Печорина.

В 1829 году в "Покаянии" конфликт усиливается. Это стихотворение построено как диалог: с одной стороны, грешная "Дева, пришедшая исповедывать грех сердечный", с другой – служитель Бога, названный Лермонтовым с некоторым уничижительным оттенком – Поп. (Ср. у Пушкина: "поп – толоконный лоб").

Образ кающейся Девы вновь пробуждает в нашем сознании библейские ассоциации с образом Марии Магдалины с той только разницей, что Марию Магдалину Иисус простил. Деву же Поп не прощает. И вовсе не потому, что Поп – не Иисус.

Мария Магдалина, обратившись к нему за исцелением с покаянием, "служила Иисусу "именем своим" (Лука: 8.3). Дева же, придя на исповедь, нарушает законы исповеди.

Согласно канонам православной церкви, одним из её основополагающих компонентов является кенотизм – самоуничижение, принятие образа раба. "Уничижение людей в подражание Христу – это их путь к православию"<sup>125</sup>.

Принимая саму идею о Боге, Лермонтов не приемлет кенотизм, что явственно видно из "Покаяния"

Не хочу я пред небесным  
О спасенье слезы лить  
Иль спокойствием чудесным  
Душу грешную омыть;  
Я спешу перед Тобою  
Исповедать жизнь мою,  
Чтоб не умертвить с собою  
Все, что в жизни я люблю. (I, 145)

Сравним слова, произнесенные Девой, с началом одного из вариантов общей исповеди: "Исповедаю Господу Богу, во Святой Троице славимому, Отцу и Сыну и Святому Духу все мои грехи... Почитаю

---

<sup>125</sup> Бёртнес Юстин. Русский кенотизм: к переоценке одного понятия. //Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. С.64.

себя недостойным прощения от Бога, но не предаюсь отчаянию, возлагаю всю надежду мою на Божие милосердие и сердечно желаю исправить мою жизнь".

Об этом же писал И.Козлов:

Услышь, Христос, мое моление,  
Мой дух Собою озари  
И сердца бурное волнение,  
Как зыбь морскую, усмири...  
О, дай, чтоб верою святою  
Рассеял я туман страстей  
И чтоб безоблачной душою  
Прощал врагам, любил друзей;  
Чтоб луч отрадный упования  
Всегда мне в сердце проникал,  
Чтоб помнил я благодеянья,  
Чтобы обиды забывал<sup>126</sup>.

Дева, а вместе с ней и лирический герой раннего Лермонтова, этого не приемлют (заметим, что и в "Молитве" 1837 года есть слова, обращенные к Матери Божьей: "Не с благодарностью иль покаянием" /I, 34/).

Дева, исповедуясь, освобождает свою душу, но без очевидного религиозного чувства. Отсюда, что совершенно естественно, грехи Деве не отпускаются:

Если таешь ты в страданье,  
Если дух твой изнемог,  
Но не молишь в покаянье:  
Не простит великий Бог. (I,145)

Таким образом, дорога к Богу поэту известна: она лежит через покаяние, недоступное ему по нескольким причинам.

---

<sup>126</sup> Козлов И.И. Собрание стихотворений. СПб., 1840. С. 367.

Первая – гордыня, навеянная романтическим эгоцентризмом, которая и приведет Лермонтова к демонизму. Не случайно в этот период творчества одним из кумиров поэта был Наполеон:

И дел моих хранят далекие потомки;  
Я презираю песнопенье громки;  
Я выше и похвал, и славы, и людей. (I, 159)

Результатом этого становится "немая душа", в которой нет места не только смирению, но и прощению:

Ты хладен был, когда я зрел несчастье  
Или удар печальной клеветы;  
Но придет час, и будешь в горе ты,  
И не пробудится в душе моей участие!.. (I, 157)

И читаем в стихотворении 1838 года:

Но да сойдет благословенье  
На вашу жизнь, за то, что вы  
Хоть на единое мгновенье  
Умели снять венец мученья  
С его преклонной головы. (I, 45)

Однако главная, на наш взгляд, причина заключается в другом - в слишком высокой требовательности поэта к себе. И если в поздней лирике Лермонтова поворот в сторону смирения все же произойдет, о чем мы скажем чуть позже, то избавиться от чрезмерно строгой самооценки он так и не сможет.

Сравним:

Но над мною не молися:  
Не достойна я мольбы ("Покаяние". I, 145. 1829 г.)

Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в свете безродного.



("Молитва". I, 34. 1837 г.) –

внутренняя трагедия лирического героя заключается и в том, что "редко в душу входит / Живых речей Твоих струя..." ("Молитва". I, 18. 1829 г.)

Позиция лирического героя стихотворения резко отличается от позиции Девы в "Покаянии", и заявлена она с самых первых строк:

Не обвиняй меня, Всесильный,  
И не карай меня, молю... (I, 181)

"Сам факт обращения к Богу с молитвой, - пишет И.М.Андреев, - указывал на наличие способности слышать "звук высоких ощущений", заглушаемый "голосом страстей", но неуничтожимый до конца"<sup>127</sup>.

Однако молиться герою мешает "чудный пламень" "всесожигающего костра" его поэтического дара. В связи с этим в основе стихотворения лежит оппозиция: с одной стороны, молитва, предпосланная Богу, "живая струя" спасенья, от которой веет "теплотой", с другой – апокалиптический страх перед "звуком грешных песен", тоже своеобразной молитвой, но направленной не к Богу, а к "мраку земли могильной".

Всесожигающая "лава вдохновенья" пугает еще юного поэта. Она "клокочет на груди", будит "дикие волненья", "мрачит стекло... очей", сопровождается "голодным взором", "страшной жаждой песнопенья". От нее веет хаосом, она болезненна и ничего общего не имеет, например, с образом вдохновения у Пушкина:

И забываю мир – и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться, наконец, свободным проявленьем...<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Андреев И.М. Русские писатели. С.128.

Но, подобно тому, как из хаоса рождается гармония, позже мы станем свидетелями рождения поэтического, Божественного Слова "из пламя и света", сопоставимого с "Божьим духом". Пока же он ставит перед собой с юношеским максимализмом дилемму: или Бог, или поэзия.

Обращает на себя внимание образ камня, возникающий в конце стихотворения. Лирический герой просит у Бога:

Преобрати мне сердце в камень...

И это должно стать залогом его будущего спасения:

Тогда на тесный путь спасенья

К тебе я снова обращусь.

Согласно христианской традиции, камень "становится иконографическим признаком образа Храма...Дома Божьего, названного Иаковом "вратами небесными"<sup>129</sup>. Вспомним слова апостола Павла:

И сами, как живые камни, устрояйте

Из себя дом духовный, священство святое,

Чтобы приносить духовные жертвы, благоприятные Богу

Иисусом Христом. (I Петр: 2,5)

Иными словами, возникновение образа камня в "Молитве" есть, на наш взгляд, ни что иное, как метафоризированная мольба об укреплении в вере, о помощи в создании в душе, где уже есть место демону, Храма для Бога.

Тем самым имплицитный образ сада обнаруживает потенцию коррелятивного звучания. Прежде образ сада подразумевал единственно эмоцию скорби по навсегда утраченному идеалу. Теперь – надежду и духовную устремленность к обретению спасительного

---

<sup>128</sup> Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1963. Т.3. С.265. Здесь и далее цит. по этому изданию.

<sup>129</sup> Шакуров Шариф М. Число и мера в архитектуре. К проблеме иконографических аспектов теменологии. //Вопросы искусствознания. 1994. С.155.

пристанища для скорбящей души, пребывающей в трагической раздвоенности. Отсюда истоки трагического мироощущения лирического героя и самого Лермонтова обусловлены столкновением в его душе Божественного и демонического начал. Именно это имел в виду Д.Мережковский, говоря о том, что "самое роковое" в судьбе Лермонтова – не окончательное торжество зла над добром, а бесконечное раздвоение, колебание воли, смешение добра и зла, света и тьмы"<sup>130</sup>. С другой стороны, - это страх перед "тесным путем спасения":

...мир земной мне тесен,  
К Тебе ж приникнуть я боюсь.

Этот страх будет долго преследовать Лермонтова и его героев и наиболее ярко выразится в "Герое нашего времени" (глава "Фаталист"). Размышляя о предках, "людях премудрых", веривших "... что светила небесные принимают участие в...ничтожнейших спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права" (IV, 137), Печорин "попал неволью в их колею", но "остановил себя вовремя на этом опасном пути" (IV,138). Кстати заметить, что боязнь "пути спасения" была свойственна не только Лермонтову, но и Пушкину, Тютчеву, Достоевскому. Почему?

Б.Н.Тарасов называет это противостояние антропоцентрического своеволия и Богопослушания, составляющее мировоззренческий фундамент раздумий, "паскалевскими вопросами"<sup>131</sup>.

Блез Паскаль считал, что все дело в глубинной расколотости человеческого сердца, с одной стороны, своевольные желания (Лермонтов: "мрак земли могильный / С ее страстями..."), отворачивающие от Бога, с другой - любовь к Богу,

<sup>130</sup> Мережковский Д. Избранные сочинения. М., 1996. С.59.

<sup>131</sup> Тарасов Б.Н. Тютчев и Паскаль (антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии). //Русская литература. 2000. № 4. С.54.

сопровождая охладениями к удовольствиям. У человека нет большего врага, нежели его эгоизм, похоть, отдаляющие от Бога:

"Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира (сего)" (I Иоанн: 2,16).

Поэтому человек должен сделать выбор: из "двойного бытия" совершить шаг либо в сторону веры, либо в сторону безверия, ибо "между самовластием человеческой воли и законами Христа невозможна никакая сделка"<sup>132</sup>.

За год до написания Лермонтовым "Молитвы", в 1828 году Пушкин переживает, по выражению В.Непомнящего, "духовную катастрофу"<sup>133</sup>, вызванную у него осмыслением ответственности перед Богом и, на наш взгляд, как отмечалось выше, во многом повлиявшую на мировоззрение Лермонтова.

Внутреннее состояние Пушкина (особенно периода 1826-1830-х гг.) "онтологически объективно" отразило логику духовного движения всего общества. Проследим более развернуто, вслед за исследователем, основные вехи движения души поэта.

Вначале было "Безверие" (1817 г.). Пафос этого стихотворения заключается не в отрицании Бога, а в неверии в Него, сопровождающемся одиночеством "отпавшего от Веры", в неверии, приведшем к "афеизму" 20-х гг. Далее - "Пророк", в котором отразилась не только программа требований, возлагаемых на поэта, но и суть отношения поэта к Богу. Затем написан "Дар напрасный, дар случайный...", своеобразный "анти – "Пророк", где все произошедшее в "Пророке" отвергается, переосмысливается. В конце пути души поэта стоял "Каменноостровский цикл", основанный на библейской

---

<sup>132</sup> Тарасов Б.Н. Тютчев и Паскаль (антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии). С.44.

<sup>133</sup> Непомнящий В. Лирика Пушкина. //Литература в школе. 1999. № 5. С. 5-25.

символике и принадлежащий к тому периоду творчества Пушкина, который Э.В.Слинина назвала "поэзией света и тишины"<sup>134</sup>.

Иначе говоря, вектор пушкинского духовного движения направлен от роптания к внутреннему смирению, обусловленному приятием Бога. Но путь этот очень сложный.

Встреча поэта с Богом ("И Бога глас ко мне воззвал...") в "Пророке" породила, как считает В.Непомнящий, не ожидаемое чувство умиротворения и Благодати, а великого отчаяния, отразившегося в стихотворении "Дар напрасный, дар случайный...":

Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?

\*\*\*

Кто меня враждебной властью  
Из ничтожества воззвал,  
Душу мне наполнил страстью,  
Ум сомненьем взволновал?.. (III, 62)

Вот они, лермонтовские вопросы! Паскаль писал о том, что, когда Бог касается человеческой души, она начинает рассматривать все живое и саму себя иным образом. Но в устремлении к Богу душа находит много неудобств, гораздо больше, чем в занятиях "суетного мира". В ней пробуждается беспорядок и тоскливое замешательство, чувство сиротства и богооставленности.

Подобным образом Бог, зажегший в душе Лермонтова "пламень неземной / Со дней младенчества..." (I,223), "огонь любви первоначальной" (I,184), одновременно рождает в ней и беспорядок, смятение.

---

<sup>134</sup> Слинина Э.В. Мотивы "света" и "тьмы" в художественной системе Пушкина-лирика. //Проблемы современного пушкиноведения. Вологда, 1989. С. 29-37.

## 2.2. *Образный ряд дерево / река / райская птица / дева рая и его генерирующая роль в приращении семантики мотива сада*

Юношеское сознание не в состоянии еще адекватно осмыслить всю трагедию "первой утраты" того состояния души, "где смерти нет и нет забвенья" (1.205). Но он силится это понять.

...глубоко в сердце погрузился,

Однако же нашел я там,

Что ум мой не по пустякам

К чему-то тайному стремился,

К тому, чего даны в залог

С толпою звезд ночные своды,

К тому, что обещал нам Бог

И чтоб уразуметь я мог

Через мышления и годы. (I,195)

Проблема Лермонтова, видимо, заключается в том, что центральное место, например, в 1830 году, в познании Бога и его Промысла он отводит "уразумению", "мышлению", иначе, интеллекту, отвлеченному умствованием.

Но "бытие Бога – пишет В. А. Жуковский, - не может быть доказано... Необъятность идеи Бога не может втиснуться в нашу человеческую мысль... вера в Бога есть предание, переходящее от отца к сыну... вера... состояние нашей души, она неотделима, как сама душа"<sup>135</sup>.

Заметим, что как только Лермонтов прислушивается к своей душе, он слышит звуки утраченного рая, он "в небесах...видит Бога". Но это произойдет позже, в 1839 году. Лермонтовская же лирика 1830 года становится выражением невиданного еще в русской литературе единства творческого протестующего сознания.

---

<sup>135</sup> Цит. по : Канунова Ф.З. Нравственно-философские искания русского романтизма (30 – 40-е г.) и религия (к постановке проблемы). //Русская литература и религия. Новосибирск, 1997. С.72.

Однако этот протест нельзя расценивать как отказ от Бога вообще, но лишь как попытку разумом оценить всю трагедию человеческого грехопадения. Лирический герой Лермонтова также воспринимает себя жертвой этой трагедии, вынужденной в одиночку нести наказание ("осужден страдать...").

Сын праха – ты грешил – и наказанье

Должно тебя постигнуть, как других. (I,198)

Именно поэтому в лирике 1830 года ощутимо актуализируется мотив одиночества, инициируемый мыслью об утраченном рае, и, стало быть, сопрягающейся с мотивом сада, пребывающим в подтексте стихотворений 1828-1829 годов. В этом случае мы сталкиваемся с семантической аккумуляцией одного мотива другим: мотив сада выступает своеобразным аккумулятором мотива одиночества, содержательно и пафосно питающим его. В результате процесса происходит смысловая трансформация мотива одиночества, вбирающего в себя семантику мотива сада и отражающего её в обновленном виде, когда состояние одиночества воспринимается не как желание романтической личности уйти от мира, но восходящее к трагедии утраты ею рая-сада.

Что же касается мотива сада, то его основным "донором" выступает двойная семантика архетипа сада. С одной стороны, сад – это сакральное пространство, освещенное присутствием Бога. Это Дом человечества, символизирующий собой изначальную гармонию единения человека и Бога. С другой, сад – это место искушения человека, утратившего связь с Богом, допустившего в свою душу грех и, как следствие, "отпавшего" от Бога. В этом смысле сад символизирует начало крестного пути человечества. И если в лирике 1828-1829 годов проявляется первый семантический аспект, сопряженный у Лермонтова с томлением по заветному пределу райской обители души, то в 1830 году доминирует второй

семантический аспект, в границах которого осуществляется непосредственная образная фиксация мотива утраченного рая..

Уже в одном из первых стихотворений 1830 года – "Раскаяние" – присутствует тема грехопадения, соположенная с мыслью об отпадении человека от Бога. Описывая вполне обычную историю любви, поэт обращается к такому знаковому понятию, как "первая утрата", имеющему прямой библейский смысл: первородный грех, знаменующий потерю первыми людьми первозданной чистоты. В результате, попадая в библейский контекст, обычная история обнаруживает свой архетипический смысл: переживая несчастную любовь, лирический герой оказывается уловленным миром – "гнездом разврата" и вследствие этого причастным к самой страшной трагедии всего человечества – утрате "чистой души":

...ты обладал  
Душою чистой, откровенной,  
Всеобщим злом не зараженной,  
И этот клад ты потерял. (I, 184)

Как отмечалось выше, утрата человеком "любви первоначальной", а вместе с ней и райской гармонии Лермонтовым констатирована уже в 1830 году. Но, сознавая эту утрату и тяжело переживая ее, уже в 1831 году поэт предпринимает попытки поэтически воссоздать мысленный образ райской гармонии, при этом опираясь на известные ему знаки райского сада, почерпнутые из собственной культурной памяти. Например, в лермонтовском саду 1831-1832 годов просматриваются многочисленные аналогии с картиной сада из Священного писания, а также из видений боговидцев.

Чтобы быть более доказательным в аргументации нашей гипотезы, обратимся к фактам, изложенным епископом Игнатием Бренчаниновым в книге "Слово о смерти". Так, епископ отмечает, что



пророк Моисей видел сад "изящным обширным раем", Григорий Синаит – сад, наполненный постоянным цветущими и плодоносящими деревьями, посреди которого текла река, сад наполняющая. Но наиболее ярко и подробно предстает сад в видениях святого Андрея, юродивого. Это сад с высокими деревьями, источающими великолепное благоухание. Одни – непрестанно цветут, другие были покрыты "златовидными листьями", третьи плодоносили. На деревьях дивные песни пели птицы, "разнообразно испещренные", "белые как снег", с "златовидными крыльями". Среди деревьев в этом саду – "река великая", а на берегу – "виноградник, которого лоза украшена златыми листьями и златовидными гроздьями"<sup>136</sup>. Есть в видении святого Андрея и упоминание о третьем небе, где Андрей увидел Владыку Христа.

В стихотворении "К деве небесной" (I, 343) Лермонтов также мечтает о встрече "в раю / На третьем небе", где лирический герой в миг встречи, упоенный всеобщей гармонией, готов забыть обо всех земных радостях:

Когда бы встретил я в раю  
На третьем небе образ твой,  
Он душу бы пленил мою  
Своею дивной красотой,  
И я б в тот миг (не устаю)  
Забыл о радости земли. (I, 343)

Памятую о так называемых "стихотворных дублях", характеризующих лирику поэта, обратим внимание на то, что состояние героя, мечтающего о третьем небе в раю и о встрече с "небесной красотой", наделенной "лазурным взором" (ср.: "...мечты моей созданье/ С глазами полными лазурного огня ..." /I, 65/), предваряет состояние лирического героя стихотворения "Когда

---

<sup>136</sup> Цит. по кн.: Сочинение епископа Игнатия Бренчанинова. Слово о смерти. М., 1991. С.84.

волнуется желтеющая нива..." 1837 года. Если в стихотворении "К деве небесной" мотив сада реализуется лишь на уровне одного образа, причем обретение рая на третьем небе оговорено в синтаксической конструкции, содержащей условие ("Когда бы встретиться..., и я б в тот миг..."), то в "Когда волнуется желтеющая нива..." мотив сада реализуется более полно и состояние героя конкретизируется. Эта конкретизация также выражена сложной синтаксической конструкцией, содержащей условие ("Когда... когда... когда., - тогда..."), однако она не содержит уже сослагательного наклонения, как в раннем стихотворении, а лишь указывает на то, что лирический герой способен в небесах видеть Бога, но при определенном условии. Это свидетельствует об эволюции мотива сада, отражающий эволюцию взглядов самого поэта.

В центре мирообраза Лермонтова дерево, которому поэт "вверял любимые мечты" (I, 243), река, шум которой "рассеивал толпу глубоких дум". Есть у него и райская птичка, у которой

Лазурь небес – ее спина,  
Головка пурпур, на крылах  
Пыль золотистая видна, -  
Как отблеск утра в облаках. ( I, 350)

Обратим внимание на то, что перечисленные поэтические константы почти буквально совпадают с вышеуказанными образами райского сада из видений пророков и святых, тем самым возводя лермонтовский мотив сада к архетипу райского сада.

Однако, несмотря на столь многочисленные "поэтические намеки", мотив сада еще не сфокусировался в сколь-нибудь конкретный образ и, следовательно, его функционирование происходит на уровне едва уловимого подтекста.

В процессе анализа этого внутреннего мотивного движения становятся актуальными слова исследователя Ю. Доманского, который

считал, что архетип и архетипический мотив "помогает увидеть те смысловые пласты текста, которые при других методических подходах остаются вне поле зрения исследователя"<sup>137</sup>. Действительно, звучание мотива сада мы находим, например, в стихотворении "Блистая, пробегают облака..." (I, 346), хотя оно и не содержит, на первый взгляд, архетипических ситуаций. Но формула – "мир, как сад", попадая в семантическое поле мотива сада, приобретает именно библейское звучание. Хотя следует заметить сразу, что уже в этом стихотворении содержится мотив разрушения сада, который актуализируется в более поздней лирике:

Мир, как сад,  
цветет – надев могильный свой наряд:  
Поблекнувшие листья; так жалок мир!  
В нем каждый средь толпы забыт и сир;  
И люди все к ничтожеству спешат... (I, 346)

В контексте вышесказанного совершенно по-новому звучит стихотворение 1832 года "Желанье", в котором мотив сада прямо ассоциируется с библейским.

Лермонтовский герой, размышляя о путях достижения внутренней и внешней свободы, проходит несколько ситуаций, по его мнению, приводящих к ее достижению. Во-первых, свободу он видит в возможности движения "по синю полю" на "черногривом коне". То есть ему необходимо беспрепятственное перемещение в пространстве. Во – вторых, свобода – это борьба со стихией "на просторе", с парусом "серым и косматым", в челноке "дощатом" "с полусгнившено скамьей". От всех образов второй строфы "Желания"(челнок, парус, море, гроза, простор, дикие пучины) буквально веет грозой, свежестью, бурей, что вполне соответствует романтическому мироощущению Лермонтова этого периода, сформулированному, на наш взгляд в строках:

---

<sup>137</sup> Доманский Ю.В. Архетипический мотив леса в "Повестях Белкина" А.С.Пушкина. //Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1999. С. 114.

Так жизнь скучна, когда боренья нет ...  
Мне нужно действовать, я каждый день  
Бессмертным сделать бы желал, как тень  
Великого героя, и понять  
Я не могу, что значит отдыхать. (I, 335)

На фоне формирования мотива сада у Лермонтова возникает мотив пути с целью обретения героем внутреннего покоя, который, образуя с мотивом сада интегральный ряд, неизбежно ведет к реализации в творчестве Лермонтова архетипа возвращения блудного сына. Одним из вех движения на этом пути является стремление обрести гармонию в "саду зеленом", реализованное в "Желаньи".

Лермонтов, по сути, моделирует архетипическое пространство сада, хотя и использует помимо библейских "авторские" средства. Художественное пространство этой строфы стихотворения – *кольцо сада* ("кругом зеленый сад"), в центре которого мифологическая вертикаль, отмеченная образом "янтарного винограда" (ср. : видения святого Андрея юродивого, приведенные выше), ассоциирующегося с древом познания в библейском саду. К тому же виноград и виноградная лоза "служат эмблемой домашнего мира и спокойствия"<sup>138</sup>. Здесь же присутствует журчащая неумолкающая вода фонтана, - неперменный атрибут библейского сада, - служащая "образом таинственного очищения от грехов и духовного возрождения в жизнь новую, благодатную"<sup>139</sup>. Примечательно также, что этот сад гармонии и тишины огорожен высокими защитительными стенами дворца:

Дайте мне дворец высокой  
И кругом зеленый сад,  
Чтоб в тени его широкой  
Зрел янтарный виноград;

<sup>138</sup> Библейская энциклопедия. Репринтное издание. М., 1990. С. 121.

<sup>139</sup> Там же. С 128.

Чтоб фонтан не умолкая  
В зале мраморном журчал  
И меня б в мечтаньях рая,  
Хладной пылью орошая,  
Усыплял и пробуждал... (I, 436)

Обращают на себя внимание глаголы несовершенного вида сослагательного наклонения, включенные в последнюю строфу стихотворения (усыплял бы, пробуждал бы), тогда как в первых строфах "Желанья" содержатся лишь глаголы совершенного вида: проскакать, посмотреть, пушусь, разгуляюсь и др. В семантическом поле мотива сада глаголы несовершенного вида ярче передают внутреннее состояние героя, желающего обрести покой в "мечтаньях рая", но по какой-то причине не желающего приложить к этому свои усилия, бездействующего, что не характерно для поэзии поэта. Эту причину Лермонтов сам же объясняет в стихотворении "Блистая пробегают облака...":

...Так мечтал

Беспечный ... но просить он неба не желал! (I, 346)

В связи с вышесказанным исследователь Т.Т. Уразаева отмечает, что "лермонтовское творчество было одним из источников нравственно-философских размышлений... о "гордом человеке"<sup>140</sup>, возникающих в лирике поэта, на наш взгляд, именно благодаря функционированию архетипического мотива сада и связанных с ним интегральных рядов. Более того, в связи с этим семантическим аспектом рассматриваемого мотивного "клубка", возникает центральная мировоззренческая оппозиция, по сути определившая все творчество Лермонтова и едва ли разрешившаяся в конце его короткой жизни. Это, с одной стороны, волюнтаристская направленность его лирики, с другой - внутренняя потребность в

<sup>140</sup> Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск, 1995. С. 87.

успокоении, а подчас и в смирении, которая станет доминантной в его поздней лирике.

Здесь следует отметить, на наш взгляд, значительное влияние на Лермонтова поэзии Жуковского, которой "Лермонтов увлекался с раннего детства"<sup>141</sup>. Знакомство юного поэта с творчеством Жуковского особенно углубилось во время учения в Пансионе, где стихи последнего "пользовались особой популярностью, заучивались наизусть"<sup>142</sup>. В поздние годы связь Лермонтова-поэта с Жуковским выявляется прежде всего в плане типологическом, она позволяет установить истоки некоторых образов, идей и мотивов лирики Лермонтова. Излюбленные образы лирики Жуковского такие, как *странник*, воплощающий идею нравственных исканий личности, *буря*, символизирующая мятежные порывы человеческой души, введенные в русскую поэзию Жуковским, пронизывают и романтическую лирику Лермонтова. Особенно увлекался Лермонтов балладным творчеством Жуковского, где решалась означенная нами проблема соотношения волюнтаризма и смирения. Можно предположить, таким образом, что Лермонтову в достаточной степени была известна позиция Жуковского в отношении к таким проблемам, как вера, судьба, Бог, и, конечно же, соотношение воли человека и его свободы, идей, особенно волновавших Лермонтова на протяжении всего его творчества.

Так, В.А.Жуковский считал, что самый "возвышенный акт человеческой воли", в котором воедино соединяются "благодать и человеческая свобода", есть вера – "свободный акт воли"<sup>143</sup>. В неопубликованных "Записных книжках" Жуковский поясняет: "Никакая человеческая воля без содействия воли высшей не может ввести в душу веру, сколько бы душа того ни желала"<sup>144</sup>. Иначе говоря,

---

<sup>141</sup> Иезуитова Р.В. Жуковский. //Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 169.

<sup>142</sup> Там же.

<sup>143</sup> Цит. по: Канунова Ф.З. Нравственно-философские искания русского романтизма (30-40-е годы) и религия. С. 73.

<sup>144</sup> Там же.

истинная свобода человека – вера в волю Бога, тогда как сама по себе свобода воли опасна и слепа и, если она не контролируется "внутренним законом совести, инстинкт который вложен Богом и контролируется Богом"<sup>145</sup>, то может привести и к разрушительным последствиям. Примечательно, что эти мысли волновали Лермонтова на протяжении всего его раннего творчества, что обусловило не просто мятежный, но мятущийся дух его поэзии. Это смятение отражено в "Желании". С одной стороны, бурное стремление к внешнему проявлению свободы, к буре, к испытанию своей судьбы ("дайте мне челнок дощатый/ С полусгнившею скамьей..."), породившее ставшее программным стихотворение "Парус", отражающим жизненную позицию поэта:

А он, мятежный, просит бури,

Как будто в бурях есть покой! (I, 449), -

с другой, именно архетипический мотив сада и образованные с ним интегральные ряды, иницирующие появление собственно образа библейского сада, отчетливо проявляют сомнения Лермонтова в выбранной им "опасной колее" его же мятежа против всего мира. Уже в 1832 году, в 18 лет, он интуитивно чувствует необходимость в мгновении умиротворения и то, что это умиротворение зависит не от него самого, но от каких-то внеличных сил, что обусловило, на наш взгляд, и безличное обращение "Дайте". Многозначное, заканчивающееся "Желание" вновь возвращает нас к теме "гордого человека", мечтающего, но не желающего просить у неба "вечность и надежду" (I, 317), "вечность и любовь"(I, 316). Лирический герой Лермонтова

...силиться купить страданием своим

И гордою победой над земным

Божественной души безбрежную свободу. (I, 317)

---

<sup>145</sup> Цит. по: Канунова Ф.З. Нравственно-философские искания русского романтизма (30-40-е годы) и религия. С. 73.

Отсюда и стремление "гордого человека" "во всем дойти до совершенства" (I, 315) и своими страданиями, купить "мечтанья рая".

Но в наивысшей степени мотив сада, восходящий к архетипу библейского сада, проявляется, на наш взгляд, в стихотворении "Ангел" (I, 374), в котором Лермонтовым моделируется не просто проекция рая на земле, сам рай, сама космическая гармония. Это мир вселенского единения, где ангелы, "месяц, и звезды, и тучи толпой" замороженно внимают "песне святой" о блаженстве "под кущами райских садов". Мотив райского звука, о котором мы будем писать ниже, вкупе с мотивом сада, пронизывают все творчество поэта.

Однако, созидая свой сад в ранней лирике, Лермонтов сам его и разрушает. Будучи "предельно чутким медиумом, выражающим таинственный ропот космических сил"<sup>146</sup>, поэт тем более не может мириться с дисгармонией окружающего "мира печали и слез" (I, 374), наполненного "скучными песнями". Это объясняется происходящей в лирике актуализацией архетипического мотива искушения, образующего интегральный ряд с мотивом сада и максимально персонифицирующегося в образе змеи и яда. Кроме того, мотив искушения аккумулирует в лирике Лермонтова архетипическую ситуацию грехопадения, приведшую человечество к утрате рая – сада.

---

<sup>146</sup> Панарин А. Завещание трагического романтика. //Москва. 2001.№ 7. С.81.



### 2.3. Смыслообразующая роль образов змеи и яда в формировании мотива искушения

Мотив искушения, хотя и зарождается в раннем творчестве Лермонтова на уровне образа змеи, но свое семантическое наполнение "высвечивает" при ретроспективном прочтении лермонтовских текстов. В рассматриваемом случае мы наблюдаем явление, противоположное тому, о котором, как мы отмечали выше, писала Н.Е.Меднис. Позволим напомнить его слова о том, что "мотив не имеет собственно очерченной телесной оболочки. Он являет собой нечто вроде души, которая в конкретном тексте обретает любое воплощение, не замыкая себя при этом в четко обозначенных границах"<sup>147</sup>. В нашем случае сначала происходит возникновение образа змеи, который, вследствие повторяемости, обретает мотивность и по мере этого в процессе семантической аккумуляции "набирает" символическое звучание, вступая в интеграционные отношения, в частности, с мотивом сада. И лишь при рассмотрении семантического "клубка" мотивов, содержащих, по В.М.Марковичу, "заложенные в них суггестивные потенции"<sup>148</sup>, происходит обнажение архетипического значения и связанной с ним архетипической ситуации, восходящей к мифу. По сути, перед нами механизм реализации мифа в лирике поэта посредством вариационного мотивного ряда. Рассмотрим сказанное выше подробнее.

Первое обращение Лермонтова к образу змеи приходится на 1829 год:

Я пробегал страны России,  
Как бедный странник меж людей;  
Везде шипят коварства змеи;

---

<sup>147</sup> Меднис Н. Е. Мотив пустыни в лирике А.С.Пушкина. //Сюжет и мотив в контексте традиции. С.168.

<sup>148</sup> Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". С. 283.

Я думал, в мире нет друзей. (I, 134)

Непосредственное отношение молодого поэта к окружающему его миру передается в стихотворении "К Д...ву" на фонетическом уровне: использование сочетание шипящих (з-ш-с-з) при создании выражения "езде шипят коварства змеи" воспроизводит шипение клубка змей. С этого момента родившиеся в сознании поэта ассоциация мира людей со змеиным клубком и образ яда, возникающий из этой же ассоциации, словно отвоевывают в лирике Лермонтова пространство, вследствие чего возникает ощущение, что ядом заполняется весь мир:

"врагов ядовитая злоба" (I, 382)

"люди с ядовитой злобой" (I, 338)

"яд страстей" (I, 229)

"полны ядом все объятья" (I, 304)

"думы вечный яд" (I, 230)

"злобы яд" (I, 173)

"яд прежних дней" (I, 294)

Ядом наполнены, по мысли Лермонтова, человеческие отношения, причем, это касается не только врагов – "полны ядом все объятья". Яд в этом мире содержит даже живая красота: цветок хранит "яд обмана". Более того, яд проникает в самые глубины человеческого сознания: в размышления о настоящем и будущем ("думы вечный яд") и в самое сокровенное – в воспоминания ("яд прежних лет"). Создается ощущение, что яд разлит по всей вселенной. Естественно, возникает ассоциация со стихотворением Пушкина "Анчар", в котором поэт рисует картину отравления всей вселенной ядом анчара – дерева, рожденного природой в день гнева. Эта ассоциация не только расширяет внутреннее пространство ранней лирики Лермонтова, но и усугубляет ее внутренний конфликт. Мы имеем в виду тот факт, что в стихотворении Пушкина есть хотя бы упоминание о том, что "человека человек Послал к анчару властным

взглядом" (I, 257). У Лермонтова же "езде шипят коварства змеи" (I, 134). Создается ощущение, что людей как таковых нет, а есть только расползающиеся по миру ядовитые, губящие все живое змеи.

Образы змеи и яда, образующие в лирике Лермонтова семантическое единство, порождают в сознании читателя картину всеобщего отравления злобой, страстями, мыслями, памятью. Нельзя не вспомнить об увлечении Лермонтовым в этот период трагедией Шекспира "Гамлет", в которой, как известно, в саду разворачивается трагедия отравления отца Гамлета ядом.

По поводу трагедии в 1831(1832) году Лермонтов писал М.А.Шан-Гирею, находясь под сильным впечатлением от Шекспира: "Если он велик, то это в "Гамлете", если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы... - то это в "Гамлете" (IV, 390). Так в сознании Лермонтова сводятся воедино образы яда, сада и упоминаемых в письме "законах судьбы". К тому же Лермонтов вряд ли не знал, что его дед М.В.Арсеньев в день смерти играл в домашнем спектакле роль могильщика в "Гамлете", после чего, как предполагают, отравился. Таким образом, личные впечатления и общелитературная традиция формируют в сознании молодого Лермонтова одну из лейтмотивных образных доминант.

Однако заметим, что ни образ змеи, ни образ яда не становятся у Лермонтова мотивами, они функционируют в его творчестве как сквозные образы, поскольку лишены одного из определяющих мотив свойств – изоморфности, способности семантически "разворачиваться" в процессе функционирования. И лишь попадая в семантическое поле мотива сада, они принимают участие в формировании мотива искушения. Это происходит вследствие того, что сочетание образа сада и змеи само по себе не может рассматриваться как случайное. Неизбежно, что такая образная

комбинация приводит сознание читателя к библейскому мифу о грехопадении, мифу, на наш взгляд, ставшему архетипическим истоком лермонтовского мотива искушения.

Разочарования поэта в жизни, художественно воплощенные в разрушении им самим же созданного прибежища – райского сада, - сопряжены не только с ощущениями ядовитой злобы, отчего поэту "душно кажется на родине". Рефлексирующее сознание Лермонтова ставит вопрос: почему утрачивается полнота жизни, которая много обещала, манила, но не состоялась? "Чаша бытия" оказалась пуста.

Это происходит от того, что внешне привлекательная жизнь, украшенная "блестящими нарядами" и "ложной мишурой", манит к себе, искушает, но не дает желаемого, обманывает. И вновь вспоминаются пушкинские слова, высказанные Татьяной Лариной как приговор всей светской жизни:

А мне, Онегин, пышность эта,  
Постылой жизни мишура,  
Мои успехи в вихре света,  
Мой модный дом и вечера,  
Что в них? Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум и чад  
За полку книг... (III, 158)

Но не все как пушкинская Татьяна способны "прозреть" прикрытую модной мишурой духовную смерть. В связи с этим в ранней лирике Лермонтова моделируется архетипическая библейская ситуация искушения, которая наиболее ярко проявляется в призме ее культурно-исторической семантики.

Как известно, в Библии змей (аспид, василиск, дракон) не просто служит эмблемой злобы и является существом ядовитым, шипящим, несущим смерть. Теолог Д.Щедровицкий акцентирует этическую

сторону семантики образа змея, что, в свою очередь, семантически "разворачивает" мотив искушения.

Д.Щедровицкий подчеркивает, что библейский змей – это "злой помысел", "злой инстинкт", "злое побуждение"<sup>149</sup>, к тому же обладающее бессмертием. Получается, что змеиное начало, проникая в душу человека, приводит не к физической, а к духовной гибели. В лирике Лермонтова функцию искушающей первочеловека змеи выполняет светское общество, несущее духовную смерть, искушающее нетвердые души:

Я знаю все, ты ветрен, безрассуден,

И ложный друг уж в сеть тебя завлек. (I, 135)

Отсюда лирический герой напрасно ищет в изменившихся чертах светской женщины "искру муки, угрызения": "В душе ее темно, как в море" (I, 84). "Злобы яд", проникая в души людей, гасит в них "добра спокойный пламень", приводя к духовной смерти, а следовательно, и к внутреннему распаду.

#### *2.4. Мотивный ряд "души родной" /отпадения в аспекте разрушения мотива сада*

Комплекс библейских мотивов восходит не только к мифу об утрате человеком рая, но и к мифу об андрогине, популярному в античности и преломляющемуся в Библии.

Миф об андрогине дошел к нам в пересказе Платона<sup>150</sup>. Не ставя перед собой задачу изложить историю учения об андрогине, обратим внимание лишь на некоторые аспекты этого мифа, отраженные М.Элиаде<sup>151</sup> в своей книге. Ученый воспроизводит теорию некоего Иоанна Скота Эриугена, который, опираясь на труды Максима Исповедника, говорит о том, что только в Боге не существует

<sup>149</sup> Щедровицкий Д. Введение в Ветхий завет. С. 56.

<sup>150</sup> Платон. Пир. //Платон. Собрание сочинений: В 4-х т. М., 1993. Т. II. С. 81-135.

<sup>151</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С.152 -184.

разделения. Разделение на два пола было последствием первогреха. Однако этому придет конец "благодаря воссоединению человека, вслед за которым наступит эсхатологическое объединение земного круга с раем"<sup>152</sup>. Наассены же, согласно М.Элиаде<sup>153</sup>, видели в распаде первочеловека распад всего мироздания на части и, как следствие, страдание от этого распада. Для них андрогинность есть один из моментов грандиозного процесса космического воссоединения.

Именно в таком изводе этот миф получил популярность в эпоху романтизма с ее стремлением преодолеть разорванность бытия, страданием от вселенского одиночества, являющегося следствием распада мироздания, желанием обрести изначальную целостность. Об этом много писали немецкие романтики. Для них андрогин стал типом совершенного человека будущего, о котором Риттер, друг и врач Новалиса, писал: "Ева была рождена мужчиной без помощи женщины; Христос был рожден женщиной без помощи мужчины; андрогин будет рожден обоими. Но супруг и супруга сольются в одном и том же слиянии"<sup>154</sup>. Для Баадера андрогин был началом всего и вновь появится в конце времен. Он считал, что грех есть распад человека, а искупление и воскресение – его воссоединение. Адам отделился от божественного мира, тем самым деградировал и стал принадлежать земле, и, следовательно, утратил свою андрогинную природу. "Грех, отделивший нас от Бога"<sup>155</sup>, – так назвал трагедию в райском саду Ф.Баадер.

Таким образом, обращение к мифу об андрогине становится средством преодоления "болезненно переживаемой дифференциации сознания и бытия, объекта и субъекта, ставшей социально ощутимой в результате отчуждения"<sup>156</sup>. Миф об андрогине должен был

---

<sup>152</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин. С. 163.

<sup>153</sup> Там же. С. 164.

<sup>154</sup> Цит. по: Элиаде М. Мефистофель и андрогин. С. 159.

<sup>155</sup> Баадер Ф. Тезисы философии Эроса. // Эстетика немецких романтиков. С. 546.

<sup>156</sup> Дорошевич А. Миф в литературе XX в. // Вопросы литературы. 1970. №2. С. 125.

"реконструировать утерянную с утратой "детства человечества" "цельность бытия"<sup>157</sup>.

В сознание русских романтиков миф об андрогине вошел не только посредством немецких философов (Гумбольдта, Шлегеля, Шеллинга), активно обращавшихся к этому мифу, но скорее всего в русской культуре миф возник благодаря Якову Беме, немецкому мыслителю-мистику. Его учение, начиная со II половины XVIII века, было очень популярным в России особенно среди масонских кругов. В начале XIX века он приобрел еще больше поклонников, вплоть до самого императора Александра I<sup>158</sup>.

В связи с вышесказанным мы можем предположить, что миф об андрогине был знаком и Лермонтову, и актуализируется в творчестве поэта посредством рассмотренных нами мотивов. Миф об андрогине усугубляет, на наш взгляд, ощущение одиночества, выведенного на библейский, философский и, следовательно, общечеловеческий уровень благодаря функционированию мотива сада и искушения. В мире, "где носит все печать проклятья, / Где ядом полны все объятья, / Где счастья без обмана нет", лирический герой мечтает об единственном друге, с "Душою чистой, откровенной, / Всеобщим злом не зараженной" (I, 184). Именно это обуславливает функционирование в лирике Лермонтова мотива "души родной", который отмечал У.Р.Фохт, утверждавший, что "этот мотив мы встречаем вплоть до самых последних стихотворений поэта"<sup>159</sup>. Т.Т.Уразаева называет этот мотив мотивом утраты "райского" состояния "святого прошлого", идеальной родины. "Отчизна", "родина" в поэтической мифологии Лермонтова, пишет исследователь, включает в себя и представление о "небе", "рае" - родине души, тоскующей в "зимней неволе"<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Там же.

<sup>158</sup> Подробнее: Калугина Д. Я. Слово о Якове Беме. // Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 2000. С. 16-18.

<sup>159</sup> Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. С. 48.

<sup>160</sup> Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. С. 167.

Добавим, "идеальной родины", хранящей воспоминания об андрогинной цельности мироздания до отпадения от божественной гармонии<sup>161</sup>.

Вместе с тем мотив утраты райского состояния можно квалифицировать как мотив отпадения, передающий щемящую тоску одинокого лирического героя Лермонтова, восходящий к мифу об андрогине. Этот мотив, вместе с мотивами сада и искушения образуя неразрывную интегральную мотивную серию, по-новому высвечивает тему одиночества героя, выводя ее на тотальный уровень.

Здесь нужно сделать некоторые замечания. Для ранней лирики Лермонтова характерен образ мощной одинокой личности, созданный в традициях романтического индивидуализма. Именно в ранней лирике, считает современный исследователь, "с неистовой, мятежной страстью" заявлены права личности в ее споре с Судьбой. В 14-17 лет юный гений генерирует "какой-то исключительный по метафизическому максимализму поэтический выброс, яростный протуберанец мечтаний, видений, порывов"<sup>162</sup>. Действительно, Лермонтов, проповедуя философию волюнтаризма, верит в силы человека, в его способности к совершенствованию:

Когда б в покорности незнания  
Нас жить создатель осудил,  
Неисполнимые желанья  
Он в нашу душу б не вложил,  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться,  
Он не позволил бы искать  
В себе и в мире совершенства,  
Когда б нам полного блаженства

---

<sup>161</sup> Отметим, что в лирике поэта ситуация "отпадения" от рая лишь намечена, тогда как, по мнению Т.Т. Уразаевой, "Демон" и "Мцыри" воплотили в образно-символический форме трагедию отпадения от "райского" состояния, от Бога". См. об этом там же. С.178.

<sup>162</sup> Семенова С. Вестничество Лермонтова. //Человек. 2002. №1. С.170.



Не должно вечно было знать. (I, 366)

Его вера в свои силы настолько сильна, что он видит себя в центре мира:

Мой дом везде, где есть небесный свод,  
Где только слышны звуки песен...  
До самых звезд он кровлей достигает,  
И от одной стены к другой –  
Далекий путь, который измеряет  
Жилец не взором, но душой. (I, 299)

Но в этом "прекрасном доме" герой совершенно одинок:

И все мечты отвергнув, снова  
Остался я один –  
Как замка мрачного, пустого  
Ничтожный властелин. (I, 410)

И дело, на наш взгляд, не только в выражении "резко отрицательного отношения к общественной действительности своего времени", - как писал У.Р.Фохт<sup>163</sup>, хотя этот фактор формирования одинокого сознания лермонтовского героя отрицать нельзя. Одиночество, очевидно, усугубляется переживанием изначальной трагедии отпадения, остро переживаемой Лермонтовым. Отсюда откровенно выраженная тоска по "душе родной" в мире, где нарушены все связи. Андрогинная гармония есть лишь в природе:

Чисто вечернее небо,  
Ясны далекие звезды,  
Ясны, как счастье ребенка;  
О, для чего мне нельзя и подумать:  
Звезды, вы ясны, как счастье мое!

---

<sup>163</sup> Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. С. 22.

Несчастья лермонтовского героя проистекают как раз от противопоставления себя вечному небу, от невозможности с кем бы то ни было слиться в единое целое, найти опору:

Чем ты несчастлив? –  
Скажут мне люди.  
Тем я несчастлив,  
Добрые люди, что, звезды и небо –  
Звезды и небо! – а я человек!.. (I, 363)

Добавим, человек, мечтающий

Хотя на миг когда-нибудь  
Мою пылающую грудь  
Прижать с тоской к груди другой,  
Хоть незнакомой, но родной (II, 81) –

при этом осознающий невозможность ее обрести, разделить с ней свою судьбу, принести свою жизнь ради этого в жертву:

... Пыл страстей  
Возвышенных я чувствую, но слов  
Не нахожу и в этот миг готов  
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь  
Хоть тень их перелить в другую грудь. (I, )

В последней строке с невероятной силой выражена тоска героя, вынужденного длить нить своего существования в чужом, холодном, как мы уже отмечали выше, насквозь лживом мире, на уровне перекрещивания мотива отпадения и мотива сада:

Люди друг к другу  
Зависть питают;  
Я же, напротив,  
Только завидую звездам прекрасным,  
Только их место занять бы желал. (I, 363)

Мотив сада в данном стихотворении персонифицируется в образе звездного неба, рождающего в сознании читателя устойчивую лермонтовскую ассоциацию ("По небу полуночи ангел летел"), расширяя тем самым внутреннее пространство стихотворения. В результате "скрещения" смыслов двух стихотворений ("Ангел", "Небо и звезды") происходит образная реконструкция сразу двух мифов. С одной стороны, "райские кущи", ясные, "как счастье ребенка", звезды несут в себе отголоски гармонии божественного сада. С другой - "скучные песни земли", "мир страданий и слез", зависть людей друг к другу – свидетельствуют об утрате этого состояния. Зависть к "звездам прекрасным", противопоставленным лирическому герою, свидетельствует о его стремлении к андрогинной целостности. Таким образом, в двух упомянутых стихотворениях происходит своеобразное "сращение" двух архетипов в единое целое, осуществленное посредством образования архетипической мотивной серии.

Здесь, на наш взгляд, представляется уместным заметить родство мироощущений Лермонтова и Гоголя. Суть родства можно определить актуализацией интереса к мифу у обоих писателей. Мы не будем здесь рассуждать о специфике гоголевской мифологической модели мира<sup>164</sup>, заметим лишь словами исследователя, что обращение писателя к мифу есть не что иное, как желание "за распадом и разрушением увидеть соединение и созидание, увидеть за существованием – сущность, за вещественно-материальным – духовное, за явлением – идею явления"<sup>165</sup>. Сказанное можно отнести к мотивному комплексу сада у Лермонтова.

Возможно, именно с осознанием своего тотального одиночества, к герою приходит и мысль о том, что единственный способ сохранения своего внутреннего "Я" от искушения светской ядовитой

---

<sup>164</sup> Подробно об этом: Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. М, 1994.С. 24-49.

<sup>165</sup> Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. С. 79.

жизнью, – это "мечтанья рая", создание хотя бы внутри себя уголка покоя и гармонии:

О! Если б дни мои текли  
На лоне сладостном покоя и забвенья,  
Свободно от сует земли  
И далеко от светского волненья ! (I, 170)

Таким образом, мыслимый, моделируемый поэтом сад является своеобразным способом ухода от дисгармонии мира внутрь себя, более того, создание целого мира внутри себя:

В уме своем я создал мир иной.  
И образов иных существование... (I, 150)

(О способности поэта расширить один миг своего бытия до пределов вечности мы будем говорить в связи с мотивом узничества в следующей главе).

Начиная с 1837 года, семантика мотива сада несколько изменяется за счет того, что в вариационный мотивный комплекс сада включаются новые мотивы, соответственно, несущие иную семантическую нагрузку. Обращает на себя тот факт, что рассматриваемый мотив получает более отчетливую образную реализацию. Для подтверждения нашей мысли рассмотрим такие стихотворения, как "Когда волнуется желтеющая нива..." и "1-е января".

Как отмечает У.Р.Фохт, стихотворение "Когда волнуется желтеющая нива" было оценено критиками весьма неоднозначно<sup>166</sup>. По мнению самого исследователя, оно "с исключительной проникновенностью и теплотой, необычайно красочно и гармонично рисует русскую природу в ее многообразных сторонах (нива, лес, овраг). Природа дана так, что она в самом деле влечет к себе и

---

<sup>166</sup> Полемика вокруг стихотворения подробно изложена в книге: Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. С.53-54.

обещает душе умиротворение"<sup>167</sup>. Не случайно "некоторые исследователи называют его пантеистическим"<sup>168</sup>. Однако, на наш взгляд, прав С.В.Шувалов, считающий, что одушевленная природа стихотворения не дает нам основания говорить о пантеистических взглядах поэта. "Лермонтов – теист, - пишет исследователь, - он признает личного Бога"<sup>169</sup>. Но чтобы увидеть Бога, необходимы предельные условия, создаваемые Лермонтовым в стихотворении.

Мир стихотворения – средоточие идеального бытия, образы которого буквально воспроизводят библейскую картину рая. Время замирает, превращаясь в вечность, смешивая временные пласты: цветет ландыш, что характерно для ранней весны, "желтеет нива" (осень), спеет "малиновая слива" (конец лета). Все это происходит в единый миг бытия ("румяным вечером иль утра в час златой"), который расширяется до пределов вечности.

Происходит переход из линейного времени в циклическое, что очень показательно, поскольку, по мнению В.М.Марковича, циклическое и линейное время есть противопоставление двух ценностных полюсов - сакрального и профанного: "В такой системе циклическое время ассоциируется с блаженством, а линейное – с чувством беспокойства и страданием"<sup>170</sup>. В связи с этим в стихотворении, на наш взгляд, происходит замена линейного времени на циклическое, свидетельствующая о желании блаженства и возможности его достижения.

Атмосфера гармонии, умиротворения, покоя воспроизводится посредством звуковых образов: шума ветерка, лепета "студеного ключа". Мотив сада "закрепляется" в стихотворении и при помощи образов, прямо соотносимых с образами, содержащимися в

---

<sup>167</sup> Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. С. 54.

<sup>168</sup> Удодов Б. "Когда волнуется желтеющая нива..." //Лермонтовская энциклопедия. С. 222.

<sup>169</sup> Шувалов С.В. Религия Лермонтова. //Венок Лермонтову. С. 145.

<sup>170</sup> Маркович В.М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX-XX веков. //Имя - сюжет- миф: Проблемы реализма. СПб., 1996. С.134.

библейском мифе об Эдемском саде. Позволим напомнить себе: "И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке, и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи... Из Эдема выходила река для орошения рая" (Быт: 18-10). Малиновая слива прямо соотносится с эдемскими деревьями, "студеный ключ" - с рекой, орошающей Эдемский сад. Причем мифологема воды (ключа) в рассматриваемом стихотворении выполняет функцию медиатора, соединяющего сознание лирического героя, "погружая мысль в какой – то смутный сон", с "мирным краем", "откуда мчится он". Вновь параллельно с мотивом сада развивается мотив райской песни (вспомним: "По небу полуночи ангел летел, и тихую песню он пел" (I, 374), принимающей здесь вид "таинственной саги" о некоем "мирном крае". Именно лепет "студеного ключа" уводит мысль лирического героя за пределы профанного времени и за пределы видимого пространства, иначе говоря, совершается переход за пределы конкретного материального мира к Богу. Таким образом, соединение мотива сада и мотива райского звука вновь, как и в стихотворении "Ангел", создают картину совершенно определенного места, где можно в небесах увидеть Бога. Именно в этом стихотворении выполняются все условия, которые ставил надличным силам герой стихотворения "Желанье". Напомним уже цитированные строчки:

Отворите мне темницу,  
Дайте мне сиянье дня...  
Дайте мне дворец высокой  
И кругом зеленый сад,  
Чтоб в тени его широкой  
Зрел янтарный виноград;  
Чтоб фонтан не умолкая  
В зале мраморном журчал

И меня б в мечтаньях рая,  
Хладной пылью орошая,  
Усыплял и пробуждал...

Но в ранней лирике юный поэт, выдвигая требования ("Дайте..."), не осознал еще отчетливо, для какой цели ему это нужно, о чем, возможно, свидетельствует многоточие в конце стихотворения. Герой же поздней лирики уже точно знает, что ждет его душа, дрожащая "в немом страданье" (I, 99) "и тьмой и холодом объята" (I, 40):

Тогда смиряется души моей тревога,  
Тогда расходятся морщины на челе,-  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу Бога ... (I, 33)

Причем лирический герой не требует, как раньше, он ждет, когда возникнут условия для мига покоя и гармонии. Совершенно иную функцию в этом стихотворении играет и многоточие.

Если в "Желаньи", как мы уже отмечали, многоточие можно заменить вопросом, сформулированным В.А.Жуковским в "Мине": "Но быть ли там когда?", то в последнем случае многоточие расширяет внутреннее пространство стихотворения, давая возможность герою насладиться мигом инобытия, временно обретенной внутренней свободой, покоем, дающим возможность увидеть Бога, ощутить себя в раю. (Кстати заметить, что это единственный раз, когда герой не просто ведет диалог с Богом, но видит его сам). Таким образом, посредством двух рассмотренных мотивов – мотива сада и мотива райского звука – происходит реконструкция архетипической ситуации: возвращением – пусть даже на миг – в рай.

Иную картину мы видим в стихотворении "1-е января". Если в стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива..." образ сада все же нужно было реконструировать, то в "1-е января" мотив

окончательно выходит из подтекста и персонифицируется в образе конкретного сада с вполне реальными чертами, восходящими к "археологии детства".

Романтическая оппозиция этого стихотворения образована схождением в интегральный ряд мотива змеи и маски, с одной стороны, мотива сада и мотива "души родной", с другой.

В первой строфе на фонетическом уровне возникает мотив змеи, хотя образ змеи как таковой в стихотворении не прослеживается. Звуковые ряды шипящих звуков: ч-с-ж; с-з-с; ш-з-с; ш-з-ж-ч; з-з-ш; ч-с-с- воссоздают шипение целого клубка змей, кольцом обвивающего лирического героя. Но вокруг героя не змеи, а "образы бездушные людей, / Приличьем стянутые маски, давно искушенные "блеском и суетой", а потому утратившие человеческую душу. Вспоминается стихотворение А.И.Полежаева, написанное им в 1833 году:

Я вижу – злая клевета  
Шипит в пыли змеиным жалом,  
И злая глупость, мать вреда,  
Грозит мне издали кинжалом.  
Я вижу, будто бы во сне,  
Фигуры, тени, лица, маски:  
Темны, прозрачны и без краски,  
Густою цепью по стене  
Они мелькают в виде пляски...  
Ни па, ни такта, ни шагов  
У очарованных духов..  
То нитью легкой и протяжной,  
Подобно тонким облакам,  
То массой черной стоэтажной  
Плывут, как волны по волнам...<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Полежаев А. И. Стихотворения. Поэмы. М., 1981. С. 57.



Как и у Полежаева, лирического героя Лермонтова окружает "жизни ад", манящий, блестящий. Поэтому не случайно возникает образ дикой пляски под шум музыки сродни пляске чертей. Реальный мир в "1-ом января" соответствует Содому и Гоморре. Образы омертвевших людей, с "бестрепетными руками", "затверженными речами", с "лицами бесцветными и взорами ледяными" (I, 187), с "больным разумом" (I, 195), населяющих землю – "гнездо разврата, / Безумства и печали!" (I, 203) реализуют в полной мере характерное для романтического сознания Лермонтова эсхатологическое ожидание. Причем, отметим, что это личная эсхатология самого Лермонтова: другие в пестрой толпе способны веселиться, лишь он один чувствует себя в этом разгуле плохо, считая прожитые годы "погибшими". Единственное спасение от этого мира – миг забвения, вновь уводящий лирического героя за пределы реального бытия. "Наружно погружась" в "блеск и суету" "змеиного" мира, герой уносится памятью в сад своего детства. Вторая часть стихотворения образована целой серией сплетенных между собой мотивов, дополняющих уже отмеченную нами семантику мотива сада в стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива...", словно оборванном многоточием. Теперь становится ясным, что имеет в виду Лермонтов, когда говорит:

И счастье я могу постигнуть на земле,

И в небесах я вижу Бога... –

это провидимая внутренним зрением картина детства, бережно хранимая в душе героя и сохраняющая его душу от искушений "пестрой толпой".

Вместе с тем настораживает фраза: "Погибших лет святые звуки". Само слово "погибшие", попадая в контекст семантики мотива сада и ассоциируясь со строчками из раннего стихотворения поэта:

... скелеты прошлых лет

Стоят унылою толпой (I, 269) –

привносит некоторый эсхатологический оттенок, привкус смерти и разрушения. Возникающий здесь мотив разрушения образует интегральный ряд с мотивом сада и, соответственно, придает всему мотивному комплексу сада иную семантику.

Память уносит героя в "миг" детства, сдвигая пределы реального мира. Перед нами сад: в нем "высокий барский дом", "спящий пруд", за прудом "село дымится". Вновь, как и в предыдущем стихотворении, происходит смещение временных пластов: "спящий пруд", "туманы над полями", "вечерний луч". (Вспомним: "Румяным вечером иль утра в час златой"). Смещение времени суток тоже должно было создавать ощущение вечности. Но в этой вечности, созданной Лермонтовым спустя лишь три года с момента написания "Когда волнуется желтеющая нива..." на всем лежит печать разрушения, что обусловлено большой степенью проникновения в идеальный (а для Лермонтова – сакральный) мир профанного, линейного времени, налагающего на него эту печать тлена. Сигналом становится строчка: "И сад с разрушенной теплицей". Причастия "погибшие" и "разрушенный", соприкасаясь с мотивным комплексом сада, передают ему свою семантическую негативную энергетику.

Вглядимся в пейзажную картину родных Лермонтову мест. Все видится сумеречно, нечетко: "Зеленой сетью трав подернут спящий пруд", пространство за прудом погружено в дымку курящихся хат, еще дальше – "вдали туманы над полями (вспомним: "Сквозь туман кремнистый путь блестит"). И, таким образом, все пространство до горизонта туманно, неподвижно. Аллея, усыпанная "желтыми листьями", темна и тоже неподвижна. Зрительно картину дополняет разрушенная теплица. Динамика, столь характерна для всей лирики Лермонтова здесь совершенно отсутствует. Единственное живое движение и живой звук в этой картине – шум листьев под робкими

шагами. Сама фонетическая организация 4 строфы передает не состояние гармонии и умиротворения, как это было в стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива...", а какого-то убаюкивающего оцепенения:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,  
А за прудом село дымится – и встают  
Вдали туманы над полями.  
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты  
Глядит вечерний луч, и желтые листья  
Шумят под робкими шагами. (I, 65)

Не оживляет эту картину и девочка-ангел, "мечты создатель". Вновь в подтексте вспыхивает отголосок мифа об андрогине: "странная тоска" теснит грудь о недостижимости "мечты создателя", а, следовательно, "души родной". Строфа, содержащая описание девочки-ангела, является кульминационной в контексте стихотворения, особенно если рассматривать ангела на фоне бесовской пляски "бездушных людей". Описание ангела вызывает определенные читательские ожидания: кажется, что должна возникнуть картина покоя и умиротворения. Но вместо этого вспышку дает мотив одиночества героя, находящегося "под бурей тягостных сомнений и страстей". Трагизм одиночества героя, с одной стороны, усиливает миф об андрогине, напоминающий о невозможности даже в мечте обрести родную душу. С другой, - происходит резкий перепад в тональности: повествование о девочке-ангеле сменяется мыслью об одиночестве:

Так царства дивного всеильный господин –  
Я долгие часы просиживал один... (I, 66)

Образ "всеильного господина" пробуждает совершенно определенную ассоциацию с тотальным одиночеством лирического героя стихотворения "Как в ночь звезды падучей пламень...":

Как в ночь звезды падучей пламень,  
Не нужен в мире я.  
Хоть сердце тяжело, как камень,  
Но все под ним змея.  
Меня спасало вдохновенье  
От мелочных сует;  
Но от своей души спасенья  
И в самом счастье нет.  
Молю о счастья бывало,  
Дождался наконец,  
И тягостно мне счастье стало,  
Как для царя венец.  
И, все мечты отвергнув, снова  
Остался я один –  
Как замка мрачного, пустого  
Ничтожный властелин (I, 410), –

которое логически продолжает и замыкает не только само стихотворение "1-ое января", но и весь мотивный комплекс сада.

Если в ранней лирике сад, воссоздаваемый мечтой поэта, спасал, защищал от внешнего мира, то в последних стихотворениях он уже эту функцию не выполняет:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю  
И шум толпы людской спугнет мечту мою...

Заметим, что разрушение мотива сада происходит вследствие семантической аккумуляции мотива пустыни, о чем речь пойдет далее. Лермонтов как бы говорит: чтобы обрести сад в душе, которую гложет тяжесть первородного греха, –

Сын греха – ты грешил – и наказание  
Должно тебя постигнуть, как других.  
Спустишь на землю – где твой труп

Зарыт; ступай и там живи, и жди,

Пока придет спаситель – и молись...

Молись, - страдай... и выстрадай прощенье (I, 198), - чтобы обрести потерянный человечеством рай, то есть вернуться в сад, необходимо пройти очищение пустыней.

Подводя итоги параграфа, отметим, что по мере развития лирического творчества Лермонтова в нем происходит актуализация и стадийное движение (формирование / обогащение / разрушение) скрытых глубинных смысловых пластов мотива сада, восходящего к архетипу "потерянного рая".

Обращение к данному мотиву является принципиально важным, так как функционирование мотива и, соответственно, проявление и взаимодействие архетипических ситуаций и связанных с ними мифов, предоставляет еще одну возможность осмыслить и прийти к определенным выводам о своеобразии и эволюции мироощущения поэта.

Рассматриваемый мотив помимо общекультурной семантики, возводящей его к библейскому мифу об Эдемском саде, утраченном человеком, имеет еще и глубокий социально-философский контекст, непосредственно связанный с судьбой лермонтовского поколения, необычайно остро ощущавшего разорванность бытия, межличностных связей, богооставленность, пребывавшего в состоянии трагической духовной раздвоенности.

В связи с этим предполагается, что выявление архетипического мотива сада и исследование специфики его функционирования проявляет мировоззренческую доминанту не только Лермонтова, но и его поколения, подверженного рефлексии, сомнениям, духовно-нравственным исканиям.

Первое образное проявление мотива сада в лирике 1828 года ("Цевница") происходит в рамках русской романтической традиции,

вследствие чего мотив реализуется на уровне античного сада. Вместе с тем попадание в семантическое поле мотива образов, связанных с христианской семантикой ("Пир"), и возникающие при этом ассоциации, нагружают мотив сада новой, не свойственной ему ранее библейской коннотацией, содержащей пока еще имплицитный намек на предбудущий образ "утраченного сада". Новое семантическое наполнение мотива под иным углом зрения высвечивает проблему противостояния Лермонтова Богу, в зародыше отраженную в "Покаянии" и основанную на неприятии покаяния как одного из способов общения с Богом и, следовательно, возвращения того гармоничного состояния, которое, по мысли Лермонтова, соответствует райскому. Это противостояние порождает свойственную раннему Лермонтову оппозицию (с одной стороны, – молитва, связанная с желанием обрести Бога, с другой, – апокалипсический страх перед "звуком грешных песен" сродни силам хаоса), осмысление которой связано с принципиальным в её контексте образом камня, семантически восходящего к христианской иконографической традиции и сопряженного с желанием найти в душе место для Бога.

Попадая в семантическое поле мотива сада, образ камня обогащает его новой семантикой, свидетельствующей, что сад является не только символом утраченного идеала и тоски по нему, но и символом надежды на обретение спасения для раздвоенной души. Решая означенную проблему своего взаимоотношения с Богом, Лермонтов моделирует мотивную ситуацию, проявляющую архетипическую трагедию "первой утраты", на фоне которой поэт ощущает себя одинокой жертвой, вынужденной нести наказание за первородный грех. Семантическая аккумуляция возникающего в этой связи мотива одиночества (дисперсно функционирующего в ранней лирике Лермонтова) мотивом сада и образование ими нового

интегрального ряда, взаимоусиливающего звучание друг друга, продуцирует новый смысл.

В результате поглощения мотивом одиночества семантика мотива сада меняется и, соответственно, тема одиночества возводится к трагедии утраты райского сада. Устойчивая семантика архетипа сада, выступающая "донором" мотива сада, позволяет воспринимать сад, с одной стороны, местом, освященным Богом, с другой – местом искушения.

Начиная с 1830 года Лермонтов особое внимание уделяет художественному исследованию причин отпадения от Бога. В связи с решением этой проблемы он предпринимает попытку воссоздать в лирике образ райского сада при помощи образного ряда (древо / река / райская птица / дева рая на третьем небе), соположенного с библейскими образами. Выстроенный Лермонтовым образ сада-рая, растворенный как в его ранней, так и поздней лирике, способствует выявлению эволюции взглядов поэта. При этом обращает на себя внимание тот факт, что в ранней лирике мотив сада не закреплён в конкретном образе и продолжает функционировать на уровне поэтического подтекста, актуализируя те смысловые пласты, которые при других видах анализа остаются вне поля зрения. Так, в стихотворении "Желание" 1832 года наблюдается прямая ассоциация мотива сада с библейским, усиливающаяся за счет появления мотива в предыдущих стихотворениях, создающих единый смысловой фон. Рефлексия поэта способов обретения внутренней гармонии актуализирует мотив пути, который, сходясь в стихотворении с мотивом сада, впервые в лирике Лермонтова продуцирует архетип "возвращения блудного сына", ставший принципиальным для поздней лирики поэта.

Вместе с тем Лермонтов, созидая мысленный сад посредством функционирования мотива сада, сам его и разрушает, что происходит в

результате скрещивания смысловых полей мотива сада и мотива искушения, имплицитно существовавшего в более ранних стихотворениях поэта. Более отчетливое звучание этого мотива оттеняет изменения, произошедшие в сознании Лермонтова. Мир, воспринимаемый Лермонтовым сквозь призму мотива искушения, вбирающего в себя образ змеи, отражает непосредственное отношение поэта к окружающему его миру, отравленному, с его точки зрения, "ядом обмана", проникающего в глубины человеческого сознания. Образы змеи и яда, образующие в лирике Лермонтова семантическое единство, проявляющее мотив искушения, способствует воссозданию картины всеобщего отравления. Однако ни образ яда, ни образ змеи не становятся у Лермонтова мотивами, оставаясь сквозными образами, поскольку лишены одного из определяющих мотивных свойств – изоморфности, способности семантически разворачивать собственную семантику в процессе своего функционирования. Сходясь с мотивом сада, мотив искушения разрушает семантику первого.

Разрушению изначальной семантики мотива сада способствует также актуализация мифа об андрогине, ставшего значимым в эпоху романтизма в результате стремления романтиков преодолеть ощущение разорванности бытия и обрести изначальную целостность. У Лермонтова же этот миф и восходящий к нему мотив "души родной", напротив, оттеняют одиночество лирического героя, что происходит вследствие скрещения смыслов мотива "души родной" и мотива утраты "райского состояния", образующих новое смысловое поле, свидетельствующее о невозможности обрести андрогинную целостность, что отражено в стихотворении "Небо и звезды".

Апогея своего функционирования мотив сада достигает в стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива...", где в результате схождения с исследуемым мотивом мотива "райского звука" единожды во всей лирике поэта воссоздается ситуация обретения лирическим



героем райского умиротворения, позволяющего увидеть в небесах Бога. С этого момента начинается постепенное разрушение семантики мотива сада в результате столкновения семантических полей, образованных двумя мотивными "клубками": с одной стороны, поле, образованное мотивами сада и "души родной", с другой – мотивами змеи и маски, участвующими и в образовании структуры стихотворения. "Змеиное" начало, реализуя характерное для лирики Лермонтова эсхатологическое ожидание, отравляет не только мир, окружающий лирического героя, но и его сознание. Отсюда погружение больного сознания в память детства, воплощенную на уровне мотива сада, не приносит ему спасительного умиротворения.

Мир, окружающий лирического героя, мысленно обращенного к миру детства, сада, не приносит ему больше удовлетворения. В рассматриваемом стихотворении мотив сада, образуя интегральный ряд с мотивом разрушения, придает мотивному комплексу сада иную, нежели прежде, семантику. Возникающее в этом стихотворении пространство сада зыбкое, неподвижное, неживое. Вновь вспыхивающий мотив "души родной", в контексте семантики мотива сада не только не воссоздает картины умиротворения, но, напротив, усугубляет одиночество героя, осознающего невозможность обретения покоя. Разрушение мотива сада семантически аккумулирует мотив пустыни, который в позднем творчестве поэта будет иметь большой удельный вес.

### ***§3. Архетип "возвращения блудного сына". Мотив пустыни и его мотивный комплекс. Соотношение понятий странничества и изгнанничества в аспекте развития мотива пустыни***

Архетип блудного сына, наряду с архетипом потерянного рая, является, на наш взгляд, определяющим для творчества Лермонтова. Именно этот архетип становится истоком мотивного комплекса, формирующего одну из центральных для творчества Лермонтова,

вместе с темой одиночества, – *тему пути*. Впрочем, архетип блудного сына является важным для всей русской литературы<sup>172</sup>, для всего русского сознания, не утратившего даже в процессе секуляризации всего XVIII века, христианских основ.

Исследователь А.В.Чернов, размышляя о степени актуализации архетипа в литературе, выделяет два варианта его реализации. Первый вариант представлен в произведениях, "в сюжетной основе которых прохождение героя через испытания с последующим возвращением к истоку"<sup>173</sup>: к семье, возлюбленной, жизни, Богу.

Второй вариант актуализации архетипа восходит к Гоголю, в чьём художественном мире "торжество нравственного закона проблематично", и "если оно и совершается, - пишет А.В.Чернов, - то в авторском сознании"<sup>174</sup>. Что касается Лермонтова, то его имя не упоминается ни в одном из обозначенных вариантов, что, на наш взгляд, совершенно справедливо.

Актуализация в лирике поэта архетипа потерянного рая посредством семантической аккумуляции мотива сада наметила тенденцию возвращения к первоистоку, - к Богу, - а следовательно, к покою и умиротворению в стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива...". Но разрушение мотива сада, отчетливое проявление мотива пустыни в поздней лирике поэта свидетельствуют о невозможности для Лермонтова подобного движения. Актуализация мотива пустыни, "вклинивающегося" в семантику мотивного комплекса сада, свидетельствует о внутренней устремленности поэта к осознанию своего духовного движения. И, стараясь быть предельно честным с самим собой, он также понимает необходимость внутреннего очищения перед Богом. В связи с этим уместно вспомнить слова В.Непомнящего относительно стихотворения

---

<sup>172</sup> Чернов А. В. Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века. С. 152.

<sup>173</sup> Там же. С. 153.

<sup>174</sup> Там же. С. 154.

"Пророк", в котором происходит встреча лирического героя с Богом и к которой Пушкин-человек, по мнению исследователя, еще был не готов. Поэт опередил человека. "Личную суть встречи с Богом, т. е. требования, которые это событие предъявляло поэту, и вытекающую отсюда ответственность – все это еще предстояло постигать"<sup>175</sup>. Абсолютно аналогичная, на наш взгляд, ситуация происходит и с Лермонтовым: душа устремлена к Богу, а ум иссушен "наукою бесплодной". Будучи в своих стихотворениях беспрецедентно откровенным "он судит себя сам судом совести"<sup>176</sup> и Божьим судом. Еще в 1837 году поэт пишет:

Я не хочу, чтоб свет узнал  
Мою таинственную повесть;  
Как я любил, за что страдал,  
Тому судья лишь Бог да совесть! (I, 36)

В 1841 году он продолжает и углубляет эту мысль:

...Когда пред общим приговором  
Ты смолкнешь, голову склоня,  
И будет для тебя позором  
Любовь безгрешная твоя,-  
Того, кто страстью и пороком  
Затмил твои молодые дни,  
Молю: язвительным упреком  
Ты в оный час не помяни.  
Но пред судом толпы лукавой  
Скажи, что *судит нас иной*  
И что прощать святое право  
Страданьем куплено тобой. (I, 97)

---

<sup>175</sup> Непомнящий В. Лирика Пушкина. С.14.

<sup>176</sup> Ходасевич В. Фрагменты о Лермонтове. //Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. М., 1996. С. 402.

Обнаружившие себя в стихотворениях последних лет мысли о необходимости искупления страданием своего первородного греха, ответа перед Богом, подвигают Лермонтова к пересмотру собственного отношения к жизни и миру, а точнее, к некоей внутренней остановке. Однако в силу объективных причин осталась неведомой возможная траектория дальнейшего духовного пути поэта. К чему склоняется поэт, замедливший прохождение своего жизненного и творческого пути, - остается неизвестным. Как справедливо пишет Ю.Айхенвальд, Лермонтов "не договорил; на самом значительном и важном месте его слова, его стихи прервала равнодушная пуля соперника, и мы не услышали тех "рассказов мудреных и чудных", которые знал бедный странник его стихотворения... его поэзия – отрывок по существу, она не завершила своего цикла, и только намечены те глубокие перспективы, которые ей надлежало еще пройти"<sup>177</sup>. Остановка без последующего движения, - этот особенный итог Лермонтова, поэта и человека, - находит отражение на уровне частичной актуализации архетипа возвращения блудного сына через актуализацию мотивного комплекса пустыни.

Зарождение мотива в лирике поэта весьма специфично. Начиная с 1828 по 1830 год, мы не находим ни малейшего намека на проявление этого мотива ни на уровне подтекста, ни на уровне образного выражения, что, на наш взгляд, свидетельствует о специфике мироощущения юного поэта: нет никакого намека на рассматриваемый нами библейский миф, породивший означенную выше архетипическую ситуацию. Однако мы можем наблюдать зарождение в лирике 1829 года мотива изгнанничества, который в поздней лирике составит интегральный ряд с мотивом пустыни. В этом отношении, на наш взгляд, примечательным кажется стихотворение "К..." ("Не привлекай меня красотой!"). Безусловно,

---

<sup>177</sup> Айхенвальд Ю. Лермонтов. //Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. М., 1996. С. 404.

нельзя не согласиться с автором статьи в "Лермонтовской энциклопедии", считающим его ученическим, навеянным "скорее книжной поэтической традицией, чем действительным чувством"<sup>178</sup>. Однако в нем содержатся образы, которые впоследствии будут "развернуты" в процессе функционирования мотива пустыни:

Но я теперь, как нищий, сир,  
Брожу один, как отчужденный!  
Так путник в темноте ночной,  
Когда узрит огонь блудящий,  
Бежит за ним ... схватил рукой...

И – пропасть под ногой скользящей!.. (I, 152)

В свернутом виде здесь содержится образность поздних стихотворений Лермонтова, таких как "Морская царевна", "Выхожу один я на дорогу", "Пророк", "И скучно и грустно", в которых по-разному варьируется мотив пустыни. Образ путника "в темноте ночной", например, соотносится с лирическим героем стихотворения "Выхожу один я на дорогу", в ночи созерцающим сквозь туман свой "кремнистый путь". Здесь же присутствует мотив обманувшей мечты, соединяющей стихотворение "К..." с "Морской царевной". Сравним:

... Когда узрит огонь блудящий  
Бежит за ним ... схватил рукой...

И – пропасть под ногой скользящей ... (I, 152. 1829)

Вот оглянулся царевич назад  
Ахнул! померк торжествующий взгляд.

Видит, лежит на песке золотом

Чудо морское с зеленым хвостом... (I, 124. 1841)

Но самое важное заключается в том, что в этом ученическом стихотворении начинает оформляться мотив изгнанничества, который, составив впоследствии серийное образование с мотивом пустыни,

<sup>178</sup> Аринштейн Л.М. "К..." //Лермонтовская энциклопедия. С. 206.

трансформируется в мотив странничества. Здесь, как нам кажется, необходимо сделать оговорку о соотношении в лирике Лермонтова тем странничества и изгнанничества, справедливо выделяемых К.А.Кедровым в качестве самостоятельных мотивов. В то же самое время содержание самих понятий (включая изгнанничество) недостаточно прояснено исследователем. Так, по мысли последнего, странничество, обусловленное "бесприютностью героя в мире устоявшихся, но уже дискредитировавших себя ценностей"<sup>179</sup>, несет на себе отпечаток скитальничества, обусловленного злой судьбой и паломничества "Временами странничество, - пишет К.А.Кедров, - приобретает черты паломничества к какой-то неопределенной святыне, которая сулит духовное успокоение, обещает конец пути". В свою очередь мотив странничества сопрягается и с "темой изгнанничества". Само же изгнанничество определяется как путь, "с которым романтический герой связывает обретение внутренней свободы". Таким образом, возникает цепь понятий – странничество, скитальчество, изгнанничество, - требующих, на наш взгляд, уточнений, поскольку они являются принципиальными для понимания мироощущения поэта.

В данном трехчленном понятийном ряду, как нам представляется, наиболее близкими семантически оказываются понятия "странничество" и "паломничество", в которых присутствует указание на передвижение с целью обретения чего-то, какой-то конечной цели. И тем не менее в отличие от паломника страннику не всегда введома цель его пути. Но если паломник и странник (зачастую) отправляются в путь согласно доброй воле, то в действиях изгнанника содержится элемент обреченности, насильственности действия.

Вместе с тем, по мнению Ф.З.Кануновой, странничество, и паломничество содержат в себя элемент покаяния. Путь через

---

<sup>179</sup> Кедров К.А. Странничество. //Лермонтовская энциклопедия. С. 295-296.

покаяние к очищению, считает исследователь, - "архетипический путь человека (человечества), грешного изначально, бесконечный путь к идеалу"<sup>180</sup>. Для ранней лирики Лермонтова с ее героем-бунтарем наиболее характерен мотив изгнанничества, сопряженного, с одной стороны, с мятежными настроениями, с другой – с опустошением:

Он любит мрак уединенья,  
Он больше не знаком с слезой,  
Пред ним исчезли упоенья  
Мечты бесплодной и пустой...  
На нем печать оставил рок..! (I, 164)

Попадание в мотивное поле изгнанничества сначала образа пустыни, а затем и формирование самостоятельного мотивного комплекса пустыни трансформирует семантику мотива изгнанничества.

Вообще мотив пустыни, восходящий к библейским сюжетам, имеет несколько семантических аспектов. С одной стороны, пустыня в Библии – сакральное, безгреховное царство духа, пройдя через которое, человек очищается духом и может обрести землю обетованную. В то же самое время, это место гибели для непросветленных духом, иномир, связанный с искушением. Иначе говоря, пустыня – место встречи не только с Богом, но и с его противником. И это делает путь в пустыне особенно опасным, поскольку предполагает для попавшего в пустыню только два исхода: либо спасение, либо гибель.

Впервые образ пустыни появляется в лирике Лермонтова в 1830-м году в стихотворении "Оставленная пустынь предо мной". На первый взгляд образ пустыни здесь не несет никакой архетипической семантики:

Оставленная пустынь предо мной  
Белеется вечернею порой.

---

<sup>180</sup> Канунова Ф.З., Слепцова Е.В. Библейские мотивы в "Агасфере" В.А.Жуковского. //Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 127.

Последний луч на ней горит... (I, 226)

Но в то же самое время происходит погружение образа в философский контекст: пустыня хранит в себе "таинство гробов", "печать могил", "жизни первой цвет". Иначе говоря, при первом же появлении образ пустыни выводится Лермонтовым за рамки пейзажных функций и наполняется философским звучанием.

Мотивность же образ пустыни обретает в стихотворении "Песнь барда" (1830). Причем, его семантика меняется вследствие попадания в семантическое поля мотива слова "враг". В "Песне барда" присутствует не просто пустыня, но "пустыня, где являлся враг" (I, 253). И именно этот образ становится устойчивой поэтической константой, своеобразным репрезентантом пустыни, влекущим за собой определенную общекультурную семантику, восходящую к архетипической ситуации совращения первочеловека змеей – врагом человеческим. Кроме того, "пустыня, где являлся враг" моделирует ситуацию искушения врагами Иисуса Христа в пустыне, а следовательно, наполняет образ и, соответственно, сам мотив новой семантикой. Пустыня в "Песне барда" воспринимается в контексте сказанного не просто местом, где когда-то шли сражения, где "окровавленная трава" помнит, "что больше было там/ Число убитых, чем живых". В контексте библейского мифа она выступает для "седого певца" - барда местом, где ему предстоит сделать выбор: продолжать петь о былой вольности "сынам цепей" или отказаться от своих песен, что и выбирает седой бард.

Формула "пустыня, где являлся враг", таким образом, вводится как структурообразующее начало иного поэтического, психологического и философского контекста. Однажды возникнув, библейский образ пустыни складывается в устойчивый мотив, который более из лирики поэта не уйдет.



В размышлениях о поступке седого барда, прямо ассоциирующегося с далеким предком поэта, шотландским бардом Томасом Рифмачём, содержатся личные размышления юного поэта о своем назначении, приведшие его лирического героя впоследствии в пустыню, но уже в качестве пророка. Включение мотива поэтических исканий в разработку мотива пустыни свидетельствует о знаках новой духовной ситуации. Пустыня начинает испытывать героя.

Интенсивность развертывания мотива пустыни резко возрастет в конце 1830 – начале 1831 годов. На фоне развития романтического мотива изгнанничества постоянно возникают дисперсно разбросанные звенья мотива пустыни, реализованные на уровне сравнительных оборотов. Так, в стихотворении "Звуки" лирический герой, внимающий "сладким звукам", обещающим "сны веселых лет", сравнивает себя с путником в "пустыне безотрадной":

Всемогущий! что за звуки! жадно  
Сердце ловит их,  
Как в пустыне путник безотрадной  
Каплю вод живых! (I, 294)

Словообраз "пустыня безотрадная", включенный в функционирование мотива, усиливает в ранней лирике тему одиночества. Мир воспринимается как пустыня, в которой он, путник, один должен "влачить" одиночество.

Таков несчастливцев, гонимый судьбой;  
Хоть взяты желанья могилой,  
Он должен влачить одинок под луной  
Обломки сей жизни остылой;  
Он должен надежды свои пережить  
И с любовью в сердце бояться любить! (I, 283)

Церковнославянизм "влачить", вкрапленный в лермонтовский текст (для юного Лермонтова не характерно использование

церковнославянской лексики), порождает параллель с уже известным поэту в 1831 году стихотворением Пушкина "Пророк". Эта параллель, с одной стороны, расширяет внутреннее пространство лермонтовского стихотворения, более отчетливо проявляя "духовную жажду" и лермонтовского героя. С другой стороны, в стихотворении Пушкина на "перепутье" лирическому герою является шестикрылый серафим, который через страшные страдания, через смерть ("как труп в пустыне я лежал"), но приводит героя к Богу. В лирике Лермонтова такого проводника нет.

Н.Е.Меднис отмечает, что в художественном мире раннего Пушкина пустыня – "приют уединения, место, где расположена обитель поэта... постоянного или временного приюта"<sup>181</sup>. Иначе говоря, мотив пустыни у Пушкина, начиная с ранней лирики вплоть до "Пророка" тесно связан с осмыслением поэтом своего поэтического дара, его назначения. То же мы наблюдаем и в лирике Лермонтова. Поэт – изгнанник, гонимый судьбой, в своей первой "Молитве" (1829 г.) просит "всесильного" не обвинять его за пристрастие к "звукам грешных песен". Но если Пушкин находит для себя гармоничную форму общения с Богом в качестве медиатора, посредника между Богом и людьми ("И Бога глас ко мне воззвал", "Глаголом жги сердца людей"), то для юного Лермонтова поэзия и молитва оказываются разнополюсными понятиями. В его представлении, чтобы обратиться к Богу, необходимо убить в себе поэта. В связи с этим П.Б.Сакулин пишет: "Чтобы обратиться к Богу, ему пришлось бы подавить в себе "лаву вдохновенья" и "дикие волнения" души... "обратить сердце в камень", остановить "голодный взор", т.е. духовно оскопить себя"<sup>182</sup>. На это Лермонтов- максималист еще не способен. Более того, лирический герой выдвигает Богу целый ряд условий, необходимых для его собственного возвращения "на тесный путь спасенья", о чем

<sup>181</sup> Меднис Н.Е. Мотив пустыни в лирике А.С.Пушкина. С.168.

<sup>182</sup> Сакулин П.Б. Земля и небо в лирике Лермонтова. //Венок Лермонтову. С. 17.

свидетельствует синтаксическое построение последней строфы "Молитвы", являющее собой сложноподчиненное предложение с придаточными условия:

Но угаси сей чудный пламень,  
Всесожигающий костер,  
Преобрати мне сердце в камень,  
Останови голодный взор;  
От страшной жажды песнопенья  
Пускай, Творец, освобожусь,  
Тогда на тесный путь спасенья  
К Тебе я снова обращусь. (I, 181)

Обращает на себя внимание требование поэта обратить "сердце в камень". В данном контексте семантика образа "камня" совпадает с наиболее распространенным лексическим значением слова. Каменное сердце – сердце бесчувственное, не способное к волнениям, откликам на явления внешнего мира. Следовательно, по логике Лермонтова, Обращение к Богу должно сопровождаться душевным очерствением. Так, в стихотворении 1830 года "Один среди людского шума" Лермонтов, сам одержимый жаждой бытия, моделирует для своего лирического героя ситуацию утраты вдохновения:

Но я, лишенный вдохновенья,  
Скучал судьбою бытия...  
Я вспомнил прежние несчастья,  
Но не найду в душе моей  
Ни честолюбья, ни участия,  
Ни слез, ни пламенных страстей. (I, 182)

Душа, лишенная вдохновенья, по Лермонтову, "душа больная", утратившая надежду на обретение покоя.

Попадая в "поле" мотива пустыни, образ камня претерпевает изменение семантики, и, как следствие, происходит обогащение

семантики мотивного образа. Так, в стихотворении "Ночь" ("В чугу́н печальный сторож бьет..." /1831/) Лермонтовым воссоздается ситуация, повторенная им впоследствии в стихотворении "Выхожу один я на дорогу":

Один я внемлю...  
...Мрачен свод  
Небес, и тучи пробегают  
Одна безмолвно за другой,  
Сливаясь над ночною мглой... (I, 310)

Принципиальная разница двух стихотворении – в их атмосфере. В стихотворении "Выхожу один я на дорогу" – "В небесах торжественно и чудно". Здесь же – "Мрачен свод". Таково же состояние лирического героя с душой, "лишенной вдохновенья":

...Мне скучно,  
Мне тяжело бденье, страшен сон...  
Как я забыт, как одинок. (I, 310)

Именно на фоне такого душевного состояния герой, обращаясь к ветру, высказывает желание, противоположное тому, что было сформулировано им два года назад в "Молитве":

...шуми же ветер ночи,  
Играй свободно в небесах  
И освежи мне грудь и очи.  
В груди огонь, слеза в очах,  
Давно без пищи этот пламень,  
И слезы падают на камень. (I, 310)

Приведенные строки свидетельствуют об изменении семантики образа камня. В контексте стихотворения по-особому звучит фольклорная ситуация оживления горючими слезами умерших, заколдованных. Здесь же огненные слезы должны дать пищу угасшему было "чудному пламени" и оживить камень. В свою очередь образ живого камня

имеет устойчивый библейский контекст. Согласно Библии, камень, на котором засыпает Иаков, становится ни чем иным "как домом Божиим, это врата небесные" (Быт., 28:17). Иначе говоря, камень является "иконографическим признаком образа храма"<sup>183</sup>. В Евангелии живыми камнями называют Иисуса и его последователей: "Приступая к нему, камню живому, человеками отвергнутому, но Богом избранному, драгоценному. И сами, как живые камни устрояйте из себя дом духовный, священство святое, чтобы приносить духовные жертвы, благополучные Богу Иисусом Христом" (I Пет.,2:4-5).

Иначе говоря, желание оживить камень в пустыне свидетельствует о стремлении лирического героя *оживить себя*, возможно, начать строительство своей новой жизни, о чем речь пойдет ниже. Более того, по мнению Шарифа М. Шакурова, образ камня обращен и к слову: "Камень, подобно Слову, должен стать драгоценным, а для этого его отесывают"<sup>184</sup>. Таким образом, желание оживить камень в груди свидетельствует также о формировании в сознании юного Лермонтова нового отношения к своей поэзии и к слову вообще – не в противовес Богу, что будет позже сформулировано в строке: "...стих, как Божий дух, носился над толпой".

Примечателен тот факт, что сложные душевные метаморфозы лирического героя происходят именно в пустыне, месте обретения мудрости, обретения смысла. Мотив пустыни образует интегральный ряд, таким образом, уже не с мотивом изгнанничества, а мотивом духовного пути – странничества. Вместе с тем мы становимся свидетелями трансформации мотива. Отметим, что сразу после стихотворения "Ночь" появляется целый ряд стихотворений, в которых отражено иное душевное состояние героя, выстраивающего концепцию своего нового пути. Приведем лишь несколько отрывков:

---

<sup>183</sup> Шакуров Шариф М. Храм и храмовое сознание (К проблеме феноменологии архитектурного образа). С.155.

<sup>184</sup> Там же. С. 154.

Пускай поэта обвиняет  
Насмешливый, безумный свет,  
Никто ему не помешает,  
Он не услышит мой ответ...

\* \* \* \* \*

Я провожу небесный час,  
Не беспокоясь, не страдая,  
Не отворачивая глаз. (I, 314)

Именно в этом стихотворении ("Пускай поэта обвиняет") происходит соединение двух, казалось бы, полярных образов: "девы рая" и героя, сравнивающего себя с "птицей дикой в пустыне". Два образа – знака, сходясь, свидетельствуют о схождении и двух мотивов: мотива сада и мотива пустыни. В стихотворении "Вечер" в мотив пустыни введен подтекст. И вновь перед нами не конкретная пустыня как топографический локус, а пустыня космическая, пустыня как ощущение, выявляемая ретроспективно сквозь призму стихотворения "Выхожу один я на дорогу...":

Когда садится алый день  
За синий край земли,  
Когда туман встает и тень  
Скрывает все в дали, -  
Тогда я мыслю в тишине  
Про вечность и любовь ... (I, 316)

Состояние лирического героя здесь более просветлено, нежели в стихотворении "Ночь", возможно, потому – что хоть на миг пока, но он испытывает состояние смирения, внимая чьему-то тихому шепоту...

Я гляжу на небеса  
С покорною душой,  
Они свершали чудеса... (I, 316)

Лирический герой приходит к осознанию того, что "судьба не умертвит" в нем "возросший деятельный гений", "яркий пламень" которого "погаснет на скале сырой" без пищи. Пища же, "источник сердечного блаженства", - это жизнь, с "хитрой клеветой", "скучными наслаждениями", "истощительными страстями", "ласкателями развратными", "посредственными людьми". Возможно, осознание этого делает лермонтовского героя не пустынным, отшельником – анахоретом, ушедшим от мира, а личностью, готовой не только окунуться во все земные страсти, но и "купить страданием своим / И гордою победой над земным / Божественной души безбрежную свободу" (I, 317). В этой позиции есть причина внутреннего противоречия и дисгармонии героя: любить "землю...больше небес", "о надеждах и муках былых вспоминать" и страдать от несовершенства земной жизни с ее страстями, от невозможности искупить полностью свои земные грехи, в том числе и "жажду песнопения", которая впоследствии будет искуплена обращением Лермонтова к жанру молитвы. Отсюда, мечтая о рае, покое, умиротворении, герой избирает себе путь духовного очищения в пустыне, намечая путь возможного возвращения к Богу.

Примечательно, что пространство пустыни в лирике Лермонтова имеет устойчивую тенденцию к расширению и обживанию "тварью покорной". "Меж нагих холмов" в пустыне Лермонтова гуляет ветер и "тени облаков" светлых и свободно мчащихся вдаль. В "небесной вышине" кружит коршун; "ярма не знает резвый здесь табун". Для него пустыня – это "степей безбрежный океан", синеватый перед глазами. А фразы ("как нравились всегда пустыни мне", "для чего не жил в пустыне?"), оброненные поэтом в стихотворении "1831-го июня 11 дня", свидетельствуют об отсутствии отчуждения по отношению к пустыне, несмотря на то, что присутствие в ней врага им осознано, о чем писалось выше. Вероятно, это проистекает из готовности

лирического героя к искуплению своего личного греха, сформулированного в стихотворении "Я не для ангелов и рая":

Как демон мой, я зла избранник,  
Как демон, с гордою душой,  
Я меж людей беспечный странник,  
Для мира и небес чужой... (I, 383)

Таким образом, исследование взаимодействия мотива пустыни и мотива изгнанничества с последующей его трансформацией дает возможность проследить формирование некоторых мировоззренческих констант, которые более отчетливо проявятся в поздней лирике Лермонтова.

Как отмечают многие исследователи - лермонтоведы<sup>185</sup>, начиная с 1836 - 1837 года в творчестве Лермонтова произошел значительный переворот, отразивший глубинные изменения его мироощущения, подготовленные ранним периодом его творчества. Эти изменения нашли отражения в трансформации семантики

---

<sup>185</sup> Андронников И. Четыре года. //М. Лермонтов. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. М., 1996. С.437; Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. С.59; Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова. С.14.



мотивного комплекса пустыни, наиболее плотно после 1836 - 1837 годов взаимодействующего с мотивом сада. Изменения эти, по мысли Ю.Айхенвальда, заключались в движении "от озлобленности к прощению". При исследовании этого движения, считает ученый, "надо лишь иметь в виду градацию не столько хронологическую, сколько внутреннюю - вневременное развитие, логику и диалектику его живой личности"<sup>186</sup>. Эту внутреннюю логику дает возможность выявить именно осмысление изоморфного движения мотивов, в данном случае – серийного ряда "сад - пустыня". Анализ этого движения дает представления также и о смене в сознании автора архетипических схем. Проследим это.

Прежде всего следует отметить усиление звучания мотива странничества в поздней лирике поэта. Причины трансформации мотива изгнанничества в мотив странничества, столь расплывчато обозначенные в ранней лирике Лермонтова, четко сформулированы в стихотворении "Тучи" 1840 года. Обращаясь к "тучкам небесным", таким же вечным странникам как и он сам:

Нет у вас родины, нет вам изгнания. (I, 88)

Поэт сразу намечает параллель с другим, ранним стихотворением:

Мой дом – везде, где есть небесный свод,

Где только слышны звуки песен... (I, 299)

Сопоставление этих строчек дает возможность почувствовать разницу во взгляде на мир и себя в этом мире поэта юного и зрелого. Лермонтов 1830 года, находящийся под сильным влиянием романтической литературы, безусловно, ощущал себя в центре вселенной, полагая, что все в этом мире ему подвластно:

Под ношей бытия не устаёт

И не хладеет гордая душа;

Судьба ее так скоро не убьет,

---

<sup>186</sup> Айхенвальд Ю. Заметка о "Герое нашего времени". //М.Лермонтов. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. С.419.

А лишь взбунтует... (I, 333)

Я – или Бог – или никто. (I, 423)

Естественно, что высокие требования сильной личности к людям и к Богу ("К чему Творец меня готовил, / Зачем так грозно прекословил / Надеждам юности моей?.. / И я словам Его поверил..."(I, 473), ощущение непонятности, одиночества порождают ощущение изгнания: родина есть, но он не чувствует себя здесь комфортно.

Целая цепь сомнений и внутренних мечтаний юного Лермонтова, отраженная, как мы отметили, в семантической динамике мотива пустыни, привела Лермонтова к ощущению себя "вечным странником", находящимся в поисках родины и "души родной". При этом заметим, что речь здесь не идет о родине в привычном для нас смысле этого слова.

В данном случае речь идет о духовной родине. "Мир, - пишет В.М.Жирмунский, - не может дать душе полного удовлетворения; она стремится в область трансцендентального, в сказочную страну, лежащую вне мира"<sup>187</sup>. В лирике Лермонтова духовная родина – это мир гармонии, покоя, мир "родной души". Примечательно, что мотив странничества, вступая в поздней лирике поэта во взаимодействие с мотивом "родной души", постепенно разрушает миф об андрогине. Если в ранней лирике хоть изредка, но возникала надежда на обретение "родной души": он "завидует звездам прекрасным", желая "их место занять"; он ждет друга, способного "блеском чудных глаз / Души тревоги усмирять" (I, 238), мечтает, чтобы его душу пленил образ девы небесной "своей небесной красотой" (I, 343), - то в поздней лирике поэт просто констатирует свое одиночество без надежды на обретение "души родной": Одинок я – нет отрады ... (I, 31):

И, как преступник перед казнью,

---

<sup>187</sup> Жирмунский В.А. Немецкий романтизм и современная мистика. С.60.

Ищу кругом души родной ...

Я в мире не оставлю брата... (I, 40)

\* \* \*

И скучно и грустно, и некому руку подать...(I, 67)

\* \* \*

На севере диком стоит одиноко

На голой вершине сосна. (I, 101)

Стихотворение, в котором полностью разрушается миф об андрогине, на наш взгляд, - это "Они любили друг друга так долго и нежно..." Эпиграф из Гейне лишь усугубляет это тотальное ощущение одиночества. Он звучит следующим образом: "Они любили друг друга, но ни один не желал признаться в этом другому" (I, 115). Но фраза "ни один не желал признаться" отнюдь не делает эту ситуацию безысходной. Эпиграф соответствует лишь шести строчкам рассматриваемого стихотворения, описывающего ситуацию "гордого страдания", нежелания пойти навстречу друг другу, что часто случается с влюбленными, любящими "с тоской глубокой и страстью безумно - мятежной". Но, повторимся, в этой ситуации нет ощущения безысходности. Добавление Лермонтовым последних двух строк делает реализацию мифа об андрогине даже гипотетически невозможной:

И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...

Но в мире новом друг друга они не узнали. (I, 115)

Сравним у В. А. Жуковского:

Не узнавай, куда я путь склонила,

В какой предел из мира перешла...

Сбылося все; я в стороне свиданья...

Друг на земле великое не тщетно;

Будь тверд, а здесь тебе не изменят;

О милый, здесь не будет безответно

Ничто, ничто: ни мысль, ни вздох, ни взгляд<sup>188</sup>.

Согласно романтической концепции действительности, "смерть – романтизированный принцип жизни"<sup>189</sup>, "смертью мы исцеляемся"<sup>190</sup>. В этом и заключается оптимизм ранних романтиков, видевших возможность реализации мифа об андрогине, а следовательно, и реализации мифа о потерянном рае и возвращении блудного сына на свою духовную родину, хотя бы после смерти.

Иначе обстоит дело у Лермонтова. Последняя строчка стихотворения "Но в мире новом друг друга они не узнали" звучит окончательным приговором, разрушающим миф об изначальном божественном образе человека и делающим возвращение блудного сына на свою духовную родину почти невозможным. Одновременно в лирике Лермонтова начинается разрушение образа сада и усиление семантики мотива пустыни.

В стихотворении "Когда, надежде недоступный...", предположительно датированном 1835 годом и считающимся "переходным от юношеской лирики к зрелой"<sup>191</sup>, появляется образ странника, готового "страданьем искупить" "пороки юности преступной" и "Чудный голос" Бога учит его смирить "страстей порыв". Заметим, что голос Бога лермонтовский герой более не слышит ни в одном стихотворении, что дает основание воспринимать стихотворение "Пророк" 1841 года логическим продолжением рассматриваемого стихотворения. Напомним, что "Пророк" начинается словами:

С тех пор как вечный Судия

Мне дал всеведенье пророка ...

В связи с вышесказанным ситуация, моделируемая Лермонто-

---

<sup>188</sup> Жуковский В. А. Избранное. М., 1986. С. 68.

<sup>189</sup> Новалис. Афоризмы и фрагменты. // Шульц Г. Новалис. М., 1998. С. 299.

<sup>190</sup> Там же. С. 306.

<sup>191</sup> Коровин В. И. "Когда, надежде недоступный..." // Лермонтовская энциклопедия. С. 228

вым в стихотворении "Когда, надежде недоступный...", воспринимается началом духовного пути, приведшего лирического героя с "посохом дорожным" в пустыню.

Уже в 1837 году появляется другое стихотворение, в котором в единое целое сходятся мотив странничества и мотив пустыни, - "Спеша на север издалека". Странник, пришедший к подножию Казбека с поклоном и "сердца тихого" молением, втайне мечтает еще о том, что "душа родная" его ждет на родине "со дня изгнания".

Образ Казбека – "стража востока" присутствует в стихотворении не случайно. Т.Т.Уразаева отмечает, что Лермонтов, выстраивая пространственную картину мира, использует трехчленную модель вселенной. "Пространственная картина мира имеет вертикальную композицию: небо – земля – пропасть, ассоциирующуюся с мифологической символикой рая – земли – ада. Вариантом этой картины мира является образ Кавказа как модели вселенной, мировой горы с тремя вертикальными мирами: небо (горные вершины) – земля, средний мир, где обитает человеческий род, - низ горы, пропасть, место обитания злого духа. Образ гор как ориентира в "пути", имеет философско-символический план, трансформируясь мифологему *горных вершин – неба* как родины души – рая"<sup>192</sup>.

В рассматриваемом стихотворении лирический герой, находясь у подножия Казбека, а значит, согласно позиции исследователя, в месте злых духов, посылает "тихое моление" в "надзвездный край", "к престолу вечному Аллы", иначе – в рай, на свою духовную родину. Лирический герой еще не лишен здесь надежды на возвращение туда. Возникает мотив стремления ввысь, характерный и для ранней лирики поэта (вспомним цикл его стихотворений, посвященный звездам), который усиливается строчками из стихотворения "Крест на скале".

---

<sup>192</sup> Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. С. 168.

Здесь появляется не просто образ скалы, вертикали, соединяющий землю и небо. На вершине ее крест, манящий лирического героя:

О, если б взойти удалось мне туда,

Как я бы молился и плакал тогда...

И с бурей братом назвался бы я. (I, 468)

В этом же стихотворении мотив пустыни получает свое образное воплощение. Возникает "пустыня безотрадная", куда приводит лирического героя "пыльный путь". Примечательно, что герой молит "вечного Аллу" о возможности "...в пустыне безотрадной / На камне в полдень отдохнуть" (I, 37).

Как мы отмечали выше, камень в пустыне является символом обретения нового дома, началом нового жизнестроительства, далекого от укора невежд, укора людей. Речь идет, возможно, о начале формирования у Лермонтова идеи, сводящейся не к возврату путника к исходному состоянию, но к новому качеству восприятия бытия, которое в Библии связано с символическим преодолением пустыни. Поэтому в исследуемом стихотворении происходит наложение одного на другой двух мотивов: мотива странствий в пустыне и мотива духовного странствия. Примечательно, что образ пустыни здесь воспринимается опять не как место, враждебное человеку, а как место отдохновения от суеты. Примечательно и то, что подобное отношение к пустыне отчетливо заявляется Лермонтовым после того, как мотив сада в его лирике достигает своего семантического и функционального апогея: а именно после написания стихотворения "Когда волнуется желтеющая нива...", в котором сполна реализуется архетипическая ситуация возвращения:

И счастье я могу постигнуть на земле,

И в небесах я вижу Бога...

Но, как мы уже отмечали, возвращение подразумевает покаяние, чего о лирическом герое Лермонтова мы не можем сказать. Даже вновь в

1837 году, обращаясь в молитве к матери Божьей, он не склоняется перед ней:

Я, мать Божия, ныне с молитвою  
Пред твоим образом, ярким сиянием,  
Не о спасении, не перед битвою,  
Не с благодарностью иль с покаянием,  
Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в свете безродного... (I, 34)

Как видим, пустыня перемещается в душу странника, не осмеливающегося впустить туда увиденного в небесах Бога. Вероятно, поэтому в надежде, что ему "судья лишь Бог да совесть", лирический герой, неся в душе пустыню, направляет свои стопы в "пустыню безотрадную..." на камне отдохнуть, чтобы вновь искать свой путь.

Примечательно, что после пребывания лирического героя в "пустыне безотрадной" начинается угасание мотива "души родной" и усиление мотива "твердой души", что опять же свидетельствует о глубинных изменениях в мироощущении поэта. Он усваивает уроки, данные ему Богом в стихотворении "Когда, надежде недоступный...":

Смири страстей своих порыв,  
Будь, как другие, хладнокровен,  
Будь, как другие, терпелив... (I, 497)

В стихотворении "Кинжал" проявляется мотив "твердой ("железной") души", сравниваемый с булатным "светлым" и "холодным" кинжалом, данным в спутники страннику какими-то внеличными силами:

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,  
И страннику в тебе пример не бесполезный:  
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,  
Как ты, как ты, мой друг железный. (I, 39)

В этом же 1838 году появится и стихотворение "Поэт", связанное со стихотворением "Кинжал" не только образом самого кинжала, но и мотивом твердой ("железной") души, души лирического героя, умудренной в пустыне. В названном стихотворении возникает образный ряд, разворачивающий тему назначения поэта и поэзии в поздней лирике Лермонтова: кинжал – "стих" (слово) – поэт – пророк, – и соединяющий в единое целое такие стихотворения, как "Кинжал", "Поэт", "1-е января", "Пророк", или, иначе говоря, в этих стихотворениях разворачивается интегральный ряд "странник – пустыня". Странник, обретающий "твердую душу", обретает и уверенность в своем слове – "железном стихе", "облитом горечью и злостью", выполняющем функцию кинжала, защищающего внутренний мир поэта от "шума толпы людской":

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю  
И шум толпы людской спугнет мечту мою,  
На праздник незваную гостью,  
О, как мне хочется смутить веселость их  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью! (I, 66)

Ощущение силы своего стиха дает возможность лирическому герою осознать себя пророком и избрать местом своего обитания пустыню, место рождения мудрости, обретения смысла.

Начиная с 1838 года, необычайно усиливается мотив странничества, соединенный с мотивом вселенской пустыни. В мире нет ни единой "души родной" и этот факт принимается героем в "Гляжу на будущность с боязнью..." с необычайным смирением, хотя и с тоской:

...как преступник перед казнью,  
Ищу кругом души родной...  
Я в мире не оставлю брата,



И тьмой и холодом объята  
Душа усталая моя ... (I, 40)

Но роптания на Бога, как в ранней лирике, больше нет; есть вопрос, на который нет ответа:

Придет ли вестник избавленья  
Открыть мне жизни назначенье,  
Цепь упований и страстей,  
Поведать – что мне Бог готовил,  
Зачем так горько прекословил  
Надеждам юности моей. (I, 40)

Достаточно сравнить тональность стихотворения "Мое грядущее в тумане..." и тональность рассматриваемого отрывка, чтобы понять изменения, произошедшие с лирическим героем. Здесь он напорист, раздражен, откровенно ропщет на свою судьбу:

Зачем не позже иль не ране  
Меня природа создала? (I, 473)

Стихотворение изобилует вопросами, различными знаками препинания, что делает его тональность особенно резкой, прерывистой:

К чему Творец меня готовил,  
Зачем так грозно прекословил  
Надеждам юности моей? ...  
Добра и зла он дал мне чашу,  
Сказав: я жизнь твою украшу,  
Ты будешь славен меж людей! ...  
С святыней зло во мне боролось,  
Я удушил святыни голос ... (I, 473)

Но, - повторим, - в стихотворении "Гляжу на будущность с боязнью..." лермонтовский герой смиряется с судьбой. Чтобы еще более оттенить эту мысль, сравним его с другими стихотворениями, также поздними:

Молчу и жду, пришла пора (I, 40. "Гляжу на будущность с боязнью...")

Молча сижу под окошком темницы ... (I, 81. "Узник")

Не дожидаться мне, видно, свободы ... (I, 74. "Встреча")

Наедине с тобою, брат,

Хотел бы я побыть:

На свете мало, говорят,

Мне остается жить! (I, 96. "Завещание")

Продолжение мысли о смирении с судьбой находим в "Валерике...":

Мой крест несу я без роптанья:

То иль другое наказанье?

Не все ль одно. Я жизнь постиг;

Судьбе, как турок иль татарин,

За все я ровно благодарен;

У Бога счастья не прошу

И молча зло переносу... (I, 90)

Главный, на наш взгляд, урок, который выносит лирический герой из пустыни, лучше всего сформулирован Жуковским в балладах "Людмила" и "Светлана":

Смертных ропот безрассуден;

Царь всевышний правосуден...

\* \* \*

Лучший друг нам в жизни сей

Вера в проведенье...

Иллюстрацией к этому важному уроку, полученному Лермонтовым, возможно, у Жуковского и Пушкина является стихотворение "Три пальмы", действие которого тоже происходит в пустыне:

И стали три пальмы на Бога роптать:

На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?

Без пользы в пустыне росли и цвели мы ...

Не прав твой, о небо, святой приговор! (I, 55)

Наказанием за ропот становится для палм их суровая, бесславная смерть:

И пали без жизни питомцы столетий!

Одежду их сорвали малые дети,

Изрублены были тела их потом,

И медленно жгли их до утра огнем. (I, 56)

Странствуя своим мысленным взором по пустыне, Лермонтов проходит своего рода акт инициации, перерождающий человека, дающий ему новое видение мира, новую жизнь. Не случайны в связи с этим строки:

Начать готов я жизнь другую... (I, 40)

Но эта готовность, согласно архетипу потерянного рая, должна была разрешиться возвращением лермонтовского героя к истокам, т.е. реализацией второй архетипической ситуации. Но, несмотря на наличие в лирике видимых предпосылок этого не происходит. Причем, разрушение мифа о возвращении блудного сына, влекущее за собой разрушение мифа об андрогине, влечет за собой и разрушение мифа о потерянном рае. Мотив пустыни, набравший силу особенно в поздней лирике поэта, притягивает, как мы видели, множество других мотивов в свое семантическое поле, разрушает семантику мотива сада, заставляя его угасать. Последняя попытка странника, "жесточкой бурей гонимого", обрести дом показана в стихотворении "Листок".

В центре мирообраза стихотворения священная вертикаль: "чинара молодая", вокруг которой разворачивается райское бытие. Здесь "шепчется ветер, зеленые ветви лаская", на которых "качаются райские птицы", здесь светло, тепло, корни чинары "умывает холодное море"; здесь слышны звуки песен райских птиц. Но "бедный листочек дубовый", давно странствующий по свету, не обретает у подножия чинары своего приюта. Райское бытие не принимает его. Да и сама

райская жизнь чинары лишена жизнедатного начала. Ситуация, произошедшая с лирическим героем Лермонтова, становится еще более понятной, если рассмотреть ее сквозь призму трилогии писателя XX века, Нобелевского лауреата Пера Лагерквиста "Пилигрим", включившую в себя романы – мифы "Смерть Агасфера", "Пилигрим в море", "Святая земля" (1960-1964 гг.). Сам Пер Лагерквист так сформулировал общую концепцию трилогии: "Пилигрим. Его судьба, отчаяние, жажда, его тоска по недостижимому, которая все – таки, в конце концов, и есть самая реальная в его мире"<sup>193</sup> – концепцию сродни лермонтовской. Герои трилогии – Агасфер, знающий свое проклятье и готовый избавиться от своей беспомощности, Товий, не знающий до конца, кто он и куда приведет его неистовая тоска, бывший священник Джованни, сомневающийся, есть ли вообще на свете Святая земля - все они объединены поиском Святой земли и очень похожи на лирического героя Лермонтова. Желание сквозного героя трилогии, Товия, увидеть Святую землю, иначе говоря, обрести потерянный рай, вернувшись в него, страстно, но не осязаемо, как и у лирического героя Лермонтова. Это состояние пугает героя тем, что оно вышло из-под контроля разума. Агасфер же излагает по сути путь сопротивления человека Богу, столь характерный для многих. Он знает то, что в свое время знали и Пушкин, и Лермонтов, – сколь тяжела ответственность перед Богом. Бог, по мнению Агасфера, если избрал кого, то "не отпустит его от себя никогда. Не даст ему больше свободы... ты не знаешь, что чувствует человек, когда его преследует Бог"<sup>194</sup>. Речь идет о столкновении индивидуальной свободы человека, его желания делать, что он хочет, не оглядываясь на кого бы то ни было, и свободы с Богом в душе, заключенной в рамки определенных нравственных законов, не позволяющих человеку уклоняться от

---

<sup>193</sup> Брауде Л. Пер Лагерквист и его трилогия "Пилигрим". //Лагерквист П. Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая земля. СПб., 1999. С. 252.

<sup>194</sup> Лагерквист П. Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая земля. С. 39.

нравственной ответственности. На этом пути нужна воля и большие душевные усилия. Борьба этих двух начал в человеке столь изнурительна, что даже обретение Святой земли уже не приносит счастья. К тому же обретение её связано с разочарованиями, ибо Святая земля оказывается "пустынным побережьем", с разрушенным храмом, зарытым в землю изображением бога, с мертвым небом, "преисполненным гонимого взволнованного покоя, но небом мертвым"<sup>195</sup>, "Не чувствовалось ни малейшего ветерка, ни малейшего дуновения, и это казалось странным... Неужели здесь нет ветра? И шелеста травы, и листвы на деревьях?... И ни малейшего ветерка, который шумел бы в траве или деревьях? Здесь не было ничего"<sup>196</sup>.

Лермонтовский герой тоже стремится вернуться домой, но дома уже нет. Мотив пустыни, соприкасаясь с мотивом сада в контексте стихотворения "Листок", продолжает разрушать мотив сада подобно тому, как это было в стихотворении "1-е января". Яд равнодушия и пресыщения, опаснейших, по мысли Лермонтова, человеческих пороков, поражает и "чинару молодую", которую с "тоской глубокой" молит "бедный листочек дубовый", странствующий пилигрим, уставший странствовать и мечтающий о приюте, о Святой земле, подобно Товию у Лагерквиста. Но Святая земля, рай уже мертв. На первый взгляд мир вокруг "чинары молодой" полон движения: "шепчет ветер", катит волны Черное море, поют птицы. Но того живого движения, которым было наполнено стихотворение "Когда волнуется желтеющая нива...", здесь нет, потому что здесь нет, на наш взгляд, ощущения присутствия Бога. Яд равнодушия и преступления, проникая в "райские пущи", убивает в них жизнь.

На уровне взаимодействия мотива пустыни и сада у Лермонтова возникает параллель с "Анчаром", отравленным ядом "древом"- часовым, охраняющим вселенную. Яд от прекрасного с виду дерева

---

<sup>195</sup> Лагерквист П. Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая земля. С. 233.

<sup>196</sup> Там же. С. 232.

распространяется во все стороны света: птицей, тигром, тучей, ветром, человеком. Нет ни единого не зараженного ядом уголка " во всей вселенной". Однако рожденный природой "в день гнева" анчар, стоящий в центре вселенной, продуцирует в нашем сознании образ библейского сада, в центре которого находится древо познания, древо добра и зла. Однако в "день гнева" происходит своеобразное "опрокидывание" образа сада в образ пустыни. Сад, отравленный человеческими пороками, умирает, превращаясь в ядовитую пустыню. Возвращаться блудному сыну некуда.

Анчар и "чинара молодая" - образы "ложного" дерева, восходящие к провидениям Я.Беме, немецкого философа и мистика, под влиянием которого находились не только немецкие, но и русские романтики.

С точки зрения Я.Беме, люди созданы из дерева, живут в саду между добром и злом. Когда человек "дает господствовать в себе Дьяволу с его ядом", он, подобно плоду, становится червивым, " легко отпадает и портится"<sup>197</sup>. Человек в результате грехопадения, - по мысли философа, - отравлен грехом, "яростное качество" господствует в нем. Из "яростной природы" человека, иначе говоря, из его грехов, вырастет ложное дерево, "порождающее любодействия, лицемерия, вздорные вымыслы, прихоти"<sup>198</sup>.

"Чинара молодая" не менее прекрасна, чем пушкинский анчар. Но ее свежая изумрудная листва – такой же обман, как и "зелень мертвая ветвей" анчара, поскольку сад уже мертв. Изнуренный долгим странствием и внутренней борьбой "бедный листочек" не находит у зараженной чинары отклика:

На что мне тебя? – отвечает младая чинара, -

Ты пылен и желт, - и сынам моим свежим не пара.

Ты много видал – да к чему мне твои небылицы?

<sup>197</sup> Беме Я. Аврора или Утренняя заря в восхождении. СПб., 2000. С. 23.

<sup>198</sup> Там же. С. 28.

Мой слух утомили давно уж и райские птицы.

Дом – сад, о котором так долго мечтал, к которому стремился лирический герой Лермонтова, обращившись прекрасной, но равнодушно-враждебной лермонтовскому страннику пустыней.

Ранняя же, хотя и "безотрадная" пустыня у Лермонтова исполнена жизни, она дает лирическому герою силу, готовит его к "жизни другой". В этой пустыне собрана "тварь земная" (Ср. в ветхом завете: "Всей твари по паре".), в небесах – звезды, радостно играющие лучами. Лирический герой – пророк, бегущий из "шумного града" ощущает себя здесь комфортно, ибо здесь он дома. Заметим, что подобную ситуацию переживает и лирический герой стихотворения Е.Баратынского "Пророк":

И один я пью отныне!  
Не в людском шуму, пророк  
В немотствующей пустыне  
Обретает свет высок!  
Не в бесплодном развлеченье  
Общежительных страстей –  
В одиноком упоеньи  
Мгла падет с его очей!<sup>199</sup>

В "Пророке" мотив пустыни становится смыслообразующим элементом в формировании темы поэта и поэзии.

У Лермонтова примечателен также тот факт, что гармоничная жизнь в пустыне лирического героя – пророка длится всего миг, поскольку бесконечное пребывание в пустыне невозможно.

Согласно пушкинскому взгляду, отраженному в его "Пророке", встреча с "живым Богом", происходящая в пустыне, должна преобразить его, дать всеобъемлющее знание о мироздании. Лермонтовский пророк приходит в пустыню уже с Божественным

---

<sup>199</sup> Баратынский Е. Избранное. М., 1987. С.103.

знанием, не приносящим, однако, облегчение герою, напротив, усложняющим его положение в мире:

С тех пор как вечный судия  
Мне дал всеведение пророка,  
В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока. (I, 126)

Он видит свое назначение в том, чтобы провозглашать "любви / И правды чистые ученья". Но осознает, что это возможно лишь в пустыне. Там и "тварь покорна" ему земная, и "звезды слушают", "лучами радостно играя". Пророк Лермонтова сам вступает в диалог с мирозданием, но Бога и здесь нет. Впрочем, если бы даже Он был, Богу нечего добавить, да и пророк вряд ли нуждается в диалоге с Богом, ибо это вновь был бы спор с Богом о человеке и о его правах, о границах этих прав. Однако и этот спор не приводит к полному примирению лирического героя с собой, следствием чего является стихотворение "Выхожу один я на дорогу...".

Здесь происходит совмещение мотивов сада и пустыни. Пустыня в результате этого наложения становится садом, она обретает способность разговаривать с Богом.

Ночь тиха. *Пустыня* внемлет Богу,  
И звезда с звездою говорит.  
В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом... (I, 123)

Земля и небо словно достигают андрогинной целостности, о которой мечтал поэт. На фоне лермонтовского пейзажа также актуальными становятся рассуждения исследователя В.Н.Сузи по поводу стихотворения Тютчева "Есть в осени первоначальной", так как в нем, как и в стихотворении Лермонтова, можно "наблюдать восстановление дарованной и утраченной целостности".



Таким образом, исследование мотивного комплекса пустыни приводит к выводу о том, что миф о возвращении блудного сына в лирике Лермонтова остался нереализованным. Анализ поздней лирики сквозь призму мотива пустыни, взаимодействующего с мотивом сада, свидетельствует о том, что лирика 1837 – 1841 годов представляет собой попытку избавиться от тирании собственной эгоистичности, прийти к смирению, но без желания покаяться, что не дает умиротворения душе Лермонтова.

Лирика последних лет жизни исполнена личных настроений поэта, о чем в свое время писал В.Г.Белинский, выделяя субъективный элемент как доминанту поэзии Лермонтова. В этом смысле весьма показательным является характеристика, данная В.О.Ключевским Лермонтову певцу личной грусти<sup>200</sup>.

Подводя итоги параграфа отметим, что архетип "возвращения блудного сына", определяющий для всего творчества Лермонтова, формирует также одну из центральных (наряду с темой одиночества) лермонтовских тем – тему пути.

В результате осмысления архетипа "возвращения блудного сына" мы пришли к выводу о том, что в лирике Лермонтова он реализуется предельно своеобразно, о чем свидетельствует представленный в параграфе анализ мотивного комплекса пустыни, в котором художественно преломляется этот архетип.

Как показал анализ, в лирике Лермонтова вследствие аккумуляции мотива сада наблюдается усиление архетипа потерянного рая, что в свою очередь инициирует поэтическую мысль о возвращении к первоистоку. Однако разрушение мотива сада в лермонтовской лирике подводит к мысли о невозможности этого возвращения. Последнее обстоятельство очень зримо проявляет, на наш взгляд, такую особенность духовной эволюции Лермонтова как

---

<sup>200</sup> Ключевский В.О. Грусть (Памяти М.Ю.Лермонтова). //Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 253

его "остановку" – раздумье (о том, куда и к чему идти дальше) в конце жизненного и творческого пути и в конечном итоге ознаменованную нивелированием движения к первоистоку.

Подтверждением этому выступает лермонтовское решение мотива пустыни, семантика которого в его поэзии проявляется весьма своеобразно.

Мотив пустыни прорастает из мотива изгнанничества, который при взаимодействии с мотивом пустыни трансформируется в мотив странничества. *Изгнанничество / странничество*, понятия кажущиеся на первый взгляд родственными, в проекции движения лермонтовской мысли становятся принципиально различаемыми, поскольку изгнанничество связано с желанием лирического героя бросить вызов окружающему миру, тогда как странничество сопряжено со стремлением осмыслить свой путь и в результате покаяния найти возможность примириться с миром. В связи с этим мы приходим к выводу о том, что функционирование образа пустыни, обретающего мотивность в лирике Лермонтова и трансформирующего лермонтовский мотив изгнанничества, обогатив его новой семантикой, в наибольшей степени проявляет мировоззренческую доминанту Лермонтова.

В параграфе отмечается, что путь лирического героя через пустыню становится опасным для него, что обуславливается двойной общекультурной семантикой пустыни. С одной стороны, её можно воспринимать как сакральное пространство, где человек, проходя очищение, готовится к встрече с Богом. С другой – это место искушения.

Впервые проявленный в лирике поэта образ, закрепляющий пласт мотива пустыни, лишь имплицитно несет в себе библейский намек, более являясь средством погружения в философский контекст ("Оставленная пустынь предо мной"). Лишь с появлением формулы

"пустыня, где являлся враг" ("Песнь барда") образ пустыни становится устойчивой поэтической константой, влекущей за собой определенную общекультурную семантику, восходящую к архетипической ситуации искушения в пустыне. Возникнув, библейский образ складывается в устойчивый мотив, который станет доминантным в поздней лирике поэта.

Интенсивность развертывания мотива возрастает в конце 1830 – начале 1831 годов: на фоне развития мотива изгнанничества постоянно возникают дисперсно разбросанные звенья мотива пустыни, проявляющиеся на уровне многочисленных сравнительных оборотов. В процессе функционирования мотива пустыни усиливается и звучание мотива одиночества: мир воспринимается лирическим героем как пустыня, в которой он должен "влачить" одиночество. Попадающий в семантическое поле, образованное мотивами пустыни и одиночества, образ камня обогащает свою семантику. В этом контексте камень, имеющий устойчивый библейский контекст, восходящий к евангельскому образу живого камня, символизирующего собой духовную жертву, свидетельствует о стремлении лирического героя начать строительство собственной жизни. Это стремление Лермонтова напрямую связано с формированием нового отношения к своей поэзии.

Кроме того, сложные душевные метаморфозы лирического героя происходят в пустыне, месте обретения мудрости, что трансформирует семантику мотива изгнанничества, превращая его в мотив духовного пути – странничества. Схождение мотивов сада и пустыни ("Пускай поэта обвиняет") проявляет осознание лирическим героем того, что, прежде чем мечтать о рае, покое и умиротворении, необходимо пройти через духовное очищение в пустыне, тем самым намечая путь возможного возвращения к Богу. В этой связи по мере "умирания" мотива сада происходит "оживление" мотива пустыни.

После 1836-1837 годов окончательно оформляется семантика мотива пустыни, плотно взаимодействующего с мотивом сада, обнаруживая изменения в мироощущении поэта, вектор движения которых направлен от озлобленности на весь мир к прощению, смирению. Эту внутреннюю логику проявляет осмысление изоморфного движения мотивного соединения "сад – пустыня", образование которого усиливает звучание мотива странничества. Последний, вступая во взаимодействие с мотивом "души родной", постепенно разрушает миф об андрогине, что особенно явно происходит в стихотворении "Они любили друг друга...", в котором становится очевидной невозможность возвращения "блудного сына". Одновременно с этим начинается разрушение семантики образа сада и усиление семантики мотива пустыни, который в 1837 году сходится с мотивом странничества ("Спеша на север издалёка"), образуя интегральный ряд. Появившийся в этом контексте образ камня свидетельствует о новом качестве восприятия Лермонтовым бытия. Образ пустыни, вбирающий в себя образ камня, делает пустыню местом отдохновения от суеты, после чего происходит угасание и мотива сада, и мотива "души родной" и усиление мотива "твердой души", что вновь свидетельствует о глубинных изменениях в мироощущении поэта. Мотив "твердой" ("железной") души участвует в разработке темы назначения поэта и поэзии: странник, в пустыне обретающий "твердую душу", обретает и уверенность в своем слове – "железном стихе", выполняющим функцию кинжала, защищающего мир поэта от "пестрой толпы" (1-е января). Это новое для лирического героя состояние дает возможность лирическому герою Лермонтова осознать себя пророком и избрать местом своего обитания пустыню, место рождения мудрости.

С 1838 года в лирике Лермонтова происходит соединение мотивов странничества и вселенской пустыни на фоне полного

отсутствия мотива "души родной" при полном отсутствии роптания на Бога в поздней лирике поэта. Странствуя мысленным взором по пустыне, герой проходит своего рода акт инициации, перерождающий его, дающий ему новое видение мира. Согласно архетипу "возвращения блудного сына" подобная ситуация должна была разрешиться возвращением лермонтовского героя к истокам, т.е. полной актуализацией архетипических смыслов. Но в лирике Лермонтова этого не происходит, что явственно видно из стихотворения "Листок": райское бытие, лишённое здесь жизнедатного начала, не принимает лирического героя. Стремясь обрести дом, он понимает, что дом им утрачен навсегда, он убит ядом равнодушия. Дом-сад оборачивается для странника прекрасной, но равнодушно-враждебной ему пустыней. И напротив, пустыня, бывшая "безотрадной" в лирике поэта, становится исполненной жизнью в поздней. При этом мотив пустыни выступает в качестве смыслообразующего элемента и в формировании темы поэта и поэзии, в границах которого происходит наложение семантики мотивов сада и пустыни. Пустыня в результате этого наложения в "Пророке" становится садом, обретает способность разговаривать с Богом ("Выхожу один я на дорогу..."). Земля и небо достигают андрогинной цельности, в которой места для себя лирический герой так и не находит.

### Глава 3. Мотив узничества как структурно-содержательная основа межтекстовых связей

Непосредственная задача настоящей главы диссертации состоит в выявлении и осмыслении механизма поступательного движения мотива (мотив узничества) в лирике Лермонтова в призме её эволюции и в характеристике функций, выполняемых этим мотивом.

В качестве исходного положения в разрешении научной задачи данной главы выдвигается разделяемое большинством лермонтоведов мнение о том, что "творчество Лермонтова характеризует определенная эволюция"<sup>201</sup>. Отсюда предпринимаемый анализ сквозного лирического мотива, каковым является мотив узничества в поэзии Лермонтова, позволяет обнаружить внутренние связи между текстами, созданными на разных этапах творчества поэта и тем самым более предметно ощутить характер эволюционного развития поэзии Лермонтова. В свою очередь рассмотрение мотива узничества через призму лермонтовской творческой эволюции позволяет наглядно проследить его семантическое обогащение, проявляющее своеобразие поэтического мировидения и оригинальность художественного мира Лермонтова.

Что касается непосредственных задач рефлексии мотива узничества в аспекте межтекстовых связей, то определяющим из них является выделение и исследование интегральных и дисперсных рядов мотивов, напрямую обуславливающих движение семантики мотива узничества. В процессе изучения этих "образований" мы имеем возможность осмыслить вписанность творчества Лермонтова в историко-литературный контекст с позиции двустороннего подхода в изучении данного вопроса. С одной стороны, мы имеем возможность проследить характер освоения Лермонтовым общелитературной

<sup>201</sup> Фохт У.Р. Логика творчества. С. 17.

мотивной базы, а также воздействие общекультурного контекста на творчество Лермонтова, в немалой степени обуславливающего финализм его мотивной системы; с другой, - выявить механизм адаптаций литературных заимствований в ранний период творчества поэта и транскрипцию этого материала в его поздний творческий период.

Выбор мотива узничества в качестве материала для осмысления мотива как способа организации межтекстовых связей в лирике продиктован несколькими причинами. Первая из них – это то, что тема узничества является сквозной в лермонтовской лирике, к ней поэт обращается на протяжении всего творческого пути, поворачивая её разными сторонами, в результате чего она "обрастает" многочисленными смысловыми обертонами. Последовательность обращения к данной теме является основанием для таких квалификационных характеристик мотива как частотность и изоморфность. Второй причиной является присутствие мотива узничества в довольно большом количестве поэтических текстов. Причем это число заметно нарастает по мере взросления поэта и формирования его жизненного опыта. Отсюда данный мотив выступает непосредственным иллюстративным материалом эволюции лермонтовского мироощущения, отражая своеобразие позднего русского романтизма 30 - начала 40 годов XIX века. Эти годы Л.Я.Гинзбург охарактеризовала как эпоху "тяжелого кризиса индивидуалистического сознания"<sup>202</sup>, полновесно преломляемого именно сквозь призму мотива узничества.

---

<sup>202</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. С. 19.

### 3.1. Специфика заимствований в лирике Лермонтова и их функции

Ранний романтизм, как известно, связан с ощущением присутствия иного, бесконечного мира в конечном, овеян верой в то, что "человек может в этой жизни проникнуть в тайны жизни бесконечной"<sup>203</sup>. С другой стороны, не менее характерной чертой раннего романтического восприятия мира является неудовлетворенность окружающим конечным и "тоска по бесконечному, далекому, и вечно родному для бесконечной души человеческой"<sup>204</sup>. Цель романтиков, по мысли В.М.Жирмунского, - "призрак, который уходит от них по мере приближения к нему, потому что нет последнего удовлетворения и не вместить бесконечного до конца"<sup>205</sup>. Отсюда возникает непреходящее романтическое томление по бесконечному. И романтики, не ощущая себя узниками в этом мире, несмотря на то, что они, казалось бы, пребывают в земном – конечном – плене, свободно отправляются в путь:

В ризе странника убогий,  
С детской в сердце простотой,  
Я пошел путем дорогой –  
Вера был вожатый мой.  
И в надежде, в уверенье  
Путь казался недалек,  
"Странник, - слышалось, - терпенье!  
Прямо, прямо на восток...  
Там в нетленности небесной  
Все земное обретешь ... ("Путешественник", 1810)

Вместе с тем, помимо странничества еще одним способом преодоления земного плена для романтиков становится смерть,

<sup>203</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 24.

<sup>204</sup> Там же. С. 59.

<sup>205</sup> Там же.



которую они ждут не как освобождения от конечного, а как достижения бесконечного. Поэтому мотив узничества не является актуальным для раннего романтизма.

Ощущение узничества приходит лишь тогда, когда романтическая личность утрачивает веру в возможность обрести бесконечную внутреннюю свободу. Отсюда началом человеческих страданий, а вместе с тем и кризиса романтического мироощущения становится "оторванность от единого бесконечного источника", в котором ранние романтики черпали свои силы. Это в конечном итоге приводит к душевной раздвоенности, неудовлетворенности, тоске, поздних романтиков и инициирует в их творчестве мотив узничества.

Актуализация этого мотива закономерна в тридцатые годы и в силу социальных причин. После ссылки декабристов в Сибирь словами-сигналами эпохи становятся такие как: узник, тюрьма, решетка, каземат, крепость. Таковыми были реалии времени. Именно в этот период происходит формирование Лермонтова-поэта, впитавшего в себя атмосферу последекабристской эпохи. В центре его внимания – внутренний мир одинокой личности, пребывающей в тотальном разладе с окружающим миром.

"Невиданное еще в русской литературе единство трагического протестующего сознания"<sup>206</sup>, характерного для юного Лермонтова не позволяет, однако, несмотря на общественные предпосылки, мотиву узничества зазвучать со всей полнотой в ранней лирике поэта. Узником не осознает себя лирический герой, чей "дом везде, где есть небесный свод" (I, 129), дом, что "... до самых звезд ... кровлей достает". Даже предчувствуя свою трагическую судьбу (отголоски этого предчувствия то и дело появляются в стихотворениях 1828 – 1830 годов), ощущение безысходности отсутствует в ранней лирике поэта.

---

<sup>206</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. С. 35.

Не думай, чтоб я был достоин сожаленья,  
Хотя теперь слова мои печальны, - нет,  
Нет! Все мои жестокие мучения –  
Одно предчувствие гораздо больших бед.  
Я молод; но кипят на сердце звуки,  
И Байрона достигнуть я б хотел;  
У нас одна душа, одни и те же муки, -  
О если б одинаков был удел!.. (I, 242)

Прерывистый синтаксис, обилие восклицаний выдают в лирическом герое Лермонтова готовность противостоять прошедшему и грядущему, несмотря на тягости предчувствия и, если и умереть, то достойно. Но уже с 1830 года вместе с усилением мотива одиночества усиливается и мотив разочарования, входящий, на наш взгляд, в дисперсную серию мотива узничества.

Молю о счастья, бывало,  
Дождался наконец,  
И тягостно мне счастье стало,  
Как для царя венец.  
И, все мечты отвергнув, снова  
Остался я один –  
Как замка мрачного, пустого  
Ничтожный властелин. (I, 410)

Начиная со стихотворений 1830 года, в лирике Лермонтова мотив узничества, подготовленный дисперсными мотивами (одиночества, разочарования), развивающимися самостоятельно, входит окончательно, что свидетельствует о кризисе взглядов поэта. И если в ранних стихотворениях Лермонтова этот мотив звучит в подтексте, то о его позднем творчестве Б.Удодов писал: "образы тюрьмы и узника очень характерны для творчества Лермонтова". Они параллельно разрабатываются и в лирике ("Узник", "Соседка",

"Пленный рыцарь"), и в поэмах (" Мцыри") , в романе " Герой нашего времени". Равноценным эквивалентом этих образов является реалистический образ крепости, который "превращается в обобщенный образ-символ"<sup>207</sup>.

Более того, сродни мотиву узничеству выступает и излюбленная Лермонтовым кольцевая композиция, в которой "блуждают" ищущие смысла жизни узники желаний и мечтаний, объективной необходимости и судьбы герои Лермонтова, мысли которых "все время кружатся в плену жестоких противоречий"<sup>208</sup>.

У Мцыри тюрьмой становится монастырь, у Печорина - крепость, у Демона - его желание возродиться. Арбенин становится пленником Маскарада. Иначе говоря, композиционно-образное кольцо "вырастает в символ не только большого социально – исторического, но и философского содержания"<sup>209</sup>.

Мотив узничества зарождается в ранней лирике Лермонтова, причем обращает на себя внимание тот факт, что мотив сразу же, впервые возникнув, получает образное выражение в шутовском, явно подражательном стихотворении " Веселый час", написанном в 1829 году. Л.М.Аринштейн отмечает, что, возможно, поводом к написанию рассматриваемого стихотворения явился арест французского поэта Беранже, чьи образы и мотивы, начиная с 1810 года, были хорошо известны в России и явственно слышны в "Веселом часе". Стихотворение построено как воображаемый диалог с "любезными друзьями", который ведется от лица бесшабашного, свободного даже за решеткой, гуляки, очень напоминающего героя из стихотворений Беранже "Камин в тюрьме", "Моя масленица в 1829" и "Надгробный камень":

Я жив, здоров, а вы, друзья, хотите

---

<sup>207</sup> Удодов Б.Т. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". М., 1989. С. 150.

<sup>208</sup> Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. С. 103.

<sup>209</sup> Аринштейн Л.М. "Веселый час". //Лермонтовская энциклопедия. С. 84.

Воздвигнуть мне богатый мавзолей;  
К чему? Зачем?... Карман свой пощадите  
И блеск гробниц оставьте для князей.  
Что в мраморе и бронзе для поэта?  
Я и без них просплю в земле сырой,  
Пока я жив, - купите мне поэта:  
Пропьем, друзья, надгробный камень мой!<sup>210</sup>

Сравним у Лермонтова:

Зачем вы на меня,  
Любезные друзья,  
В решетку так глядите?  
Не плачьте, не грустите!  
Пускай умру сейчас,  
Коль я в углу темницы  
Смочил один хоть раз  
Слезой моей ресницы! ..  
Ликуйте вы одни  
И чаши осушайте,  
Любви в безумном сне,  
Как прежде, утопайте;  
Но в пламенном вине  
Меня вспоминайте!.. (I, 137)

В "Веселом часе", если быть точным, более реализован не мотив узничества в своем философском звучании (которое будет характерно для позднего творчества Лермонтова), а, скорее, тюремный мотив, закрепленный в конкретных образах, связанных с тюремными реалиями: решетка, угол темницы, "хлеб черствый", "вода гнилая", "в окошко свет чуть льется", сторож у дверей. На наш взгляд, в этом стихотворении присутствует вакхический оттенок звучания мотива

---

<sup>210</sup> Беранже Б. Ж. Избранные песни. М., 1950. С. 249.

вина, характерный для русской литературы 20-х годов, на которую как уже отмечалось выше, ориентировался юный Лермонтов. Достаточно вспомнить стихотворение молодого Пушкина, очень сходное по тональности с "Веселым часом" Лермонтова:

Хочу я завтра умереть  
И в мир волшебный наслажденья,  
На тихий берег вод забвенья,  
Веселой тенью отлететь ...  
Пускай веселье прибежит,  
Махая резвой погремушкой,  
И нас от сердца рассмешит  
За полной пенистой кружкой ... (I, 135)

Финальные слова "Веселого часа" словно произнесены "ветреным мудрецом" Пушкина:

Тот счастлив, в ком ни раз  
Веселья дух не гас.  
Хоть он всю жизнь страдает,  
Но горесть забывает  
В один веселый час! (I, 138)

Подобное неожиданное проявление мотива узничества в "Веселом часе" наглядно подтверждают мысль Б.Эйхенбаума о том, что юный Лермонтов, склонный к подражательству и заимствованиям, ищет словесные формулы и мотивы повсюду, в связи с чем "каждое его сравнение, каждую формулу можно заподозрить как заимствованные или ... составленные по образцу чужих"<sup>211</sup>. Но нельзя не согласиться и с мыслью исследователя о том, что, действительно многие образы, которыми охотно пользовался Лермонтов, употреблялись в русском поэтическом обиходе и до него и большинство из них имеют иностранное, в большей степени,

---

<sup>211</sup> Эйхенбаум Б. М. Лермонтов как историк – литературная проблема. //Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 493.

европейское происхождение, или восходят к античной традиции, как упомянутый выше мотив вина. Однако, "говоря о влиянии, - пишет Б.Эйхенбаум, - мы обычно упускаем из виду, что иностранный автор сам по себе образовать нового "направления" не может, потому что каждая национальная литература развивается на основе собственных традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразовывается и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он, быть может, характерен и типичен для своей литературы, а то, чего от него требуют"<sup>212</sup>. Именно по этому принципу формируется, на наш взгляд, мотив узничества в ранней лирике Лермонтова, в частности, в полусушительном стихотворении "Весёлый час", в котором этот мотив впервые упоминается. От Беранже юный Лермонтов берёт, вероятно, самую идею узничества и конкретные тюремные образы, навеянные, безусловно, не личным опытом четырнадцатилетнего юноши, а романтической историей ареста и суда столь популярного в России этого периода французского поэта-песенника. Но мотив вина, разрабатываемый Беранже, тяготеет более к средневековой традиции, представленной в этом плане наиболее ярко поэтами-вагантами. Вино у Беранже, как и у вагантов, "выступает в роли некоего божественного напитка, которым освещается пир и все высказывания в застольной беседе заветные чувства и порывы души"<sup>213</sup>. В русской же литературе мотив вина восходит к античной поэзии, где вино является не только божественным напитком, но и символом единения товарищей за круговой чашей. Не случайно у Лермонтова в "Веселом часе" возникает образ чаши ("и чаши осушайте"), ассоциирующийся с "чашей круговой", "кубком круговым" у Пушкина и Батюшкова, через

---

<sup>212</sup> Эйхенбаум Б.М. Лермонтов как историк – литературная проблема. //Лермонтов: pro et contra. С. 488.

<sup>213</sup> Муравьев В.Б. Дороги вагантов. //Колесо фортуны: Ваганты. М., 1998. С. 17.

чьё творчество воспринимались общие мотивы русской анакреонтической поэзии 1810-х годов<sup>214</sup> М.Ю.Лермонтовым.

Таким образом, мотив вина в его романтической интерпретации, образуя интегральный ряд с мотивом узничества, вносит в мотивное поле последнего образ-знак чаши и лишает тем самым мотив узничества трагического звучания. "Любезные друзья" лирического героя соединенные с ним дружеской чашей, заставляют героя Лермонтова веселиться и "горесть забывать / В один веселый час".

Однако в 1830 году мотив узничества у Лермонтова приобретает трагическое звучание. Это происходит за счет образования указанными мотивами интегральных рядов иного порядка. Сам же мотив узничества уходит глубоко в подтекст, теряя свою образную оболочку. В этом отношении нам кажется целесообразным остановиться подробнее на стихотворении "Одиночество" (I, 207).

Дисперсно расчлененные мотивы одиночества и разочарования, граничащего с отчаянием, в этом стихотворении сплетаются в один интегральный ряд и проявляют совсем иное семантическое наполнение мотива узничества (кстати, здесь едва уловимого, по сравнению с написанными ранее стихотворениями).

Лирический герой стихотворения одинок, "как царь воздушный". Это сравнение при ретроспективном прочтении лирики Лермонтова рождает ассоциацию со стихотворением 1832 года:

...я один-

Как замка мрачного, пустого

Ничтожный властелин. (I, 410)

Эта ассоциация, возникшая на уровне мотива одиночества, ещё более углубляет внутреннее состояние героя анализируемого стихотворения: мотив одиночества "сплетается" в интегральный ряд с мотивом

---

<sup>214</sup> Подробнее об этом: Вацуру В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. С. 46-56.

пустоты, реализованный в "Одиночестве" за счет включения в семантическое поле мотива одиночества образа сна:

Один я здесь, как царь воздушный,  
Страданья в сердце стеснены,  
И вижу, как судьба послушна,  
Года уходят, будто сны...

Не останавливаясь подробно на мотиве сна<sup>215</sup>, заметим лишь, что в данном стихотворении сон не является способом выпадения из потока времени, о чем писал С.В.Ломинадзе. Напротив, в лермонтовском сне происходит расширение краткого мига бытия, моделирование иной реальности, в которой лирический герой, спасаясь от внешнего мира, проживает миг как вечность, и это мы могли наблюдать как в ранних стихотворениях ("Ночь I", "Ночь II" 1830 г.; "1831 июня 11 дня"), так и в поздних ("Сон" 1841 г., "Как часто пестрою толпою окружен" 1840 г.; "Выхожу один я на дорогу" 1841 г.). В "Одиночестве" же подобного жизненного наполнения мига не происходит, наоборот, "года уходят, будто сны" и уносят "судьбе послушно" "частичку бытия". Вспоминаются строки из стихотворения Пушкина, написанные в 1833 году:

Летят за днями дни, и каждый час уносит  
Частичку бытия... (III, 278)

Они только оттеняют несвойственное Лермонтову линейное восприятие времени, несущее пустоту его лирическому герою. Вот почему героя Лермонтова увлекает "позлащенная" мечта о смерти, становясь спасительным прибежищем от преследующей его пустоты.

Однако столь желанная герою Лермонтова смерть не приходит, и это сеет в душе героя опять-таки пустоту, делающую пространство, окружающее его немым и лишенным какой-либо жизни. И далее в стихотворении появляется образ "пустой золотой чаши" ("в ней напиток

---

<sup>215</sup> О мотиве сна и его семантической неоднородности обстоятельно пишет И.Роднянская: Роднянская И.Б. Сон. //Лермонтовская энциклопедии. С. 304.



был – мечта"), также символизирующей жизненную пустоту героя Лермонтова.

Тогда мы видим, что пуста  
Была золотая чаша,  
Что в ней напиток был - мечта,  
И что она – не наша. (I, 354)

Заметим, что образ чаши, хотя и ассоциативно попадающий в семантическое поле интегрального ряда мотивов одиночества и разочарования, наполняется в "Чаше бытия" экзистенциальной семантикой, т.е. прямо противоположной той, какую содержит образ чаши в "Веселом часе" – символ дружеского братства. Тем самым на смену поэтической мысли о жизни, исполненной радостью человеческого единения, приходит мысль о жизни-рассеянии, жизни-разрыве, постепенно превращающейся в пустоту, в ничто. Именно эта новая драматическая семантика проявляет и особый аспект мотива узничества в этом стихотворении "Одиночество": лирический герой "судьбе послушно" вынужден созерцать, как жизнь его превращается в пустоту, но он обречен "жизни сей оковы" "в одиночестве влачить". Мотив узничества, в подтексте соединяясь в интегральный ряд с мотивом одиночества, обретает фаталистическое, и, следовательно, более обобщенное философское звучание, которое наиболее отчетливо проявится в поздних стихотворениях поэта. В семантическое поле ранее возникшего тюремного мотива ("Весёлый час") и мотива одиночества попадает понятие судьбы, бытия, что "разворачивает" скрытое философское звучание обоих мотивов и более отчетливо проявляет тенденции в изменении мироощущения Лермонтова: происходит углубление его взгляда на мир.

Можно предположить, что столь резкое изменение звучания мотива узничества – между "Веселым часом" и "Одиночеством"

прошел год – произошло не без влияния, активно разрабатывавшего в 30-е годы XIX века этот же мотив А.И.Полежаева.

Типологическое сходство поэзии Лермонтова и Полежаева было замечено ещё Ф.М.Достоевским, А.Григорьевым, А.В.Дружининым, о чем свидетельствуют материалы, отраженные в лермонтовской энциклопедии<sup>216</sup>. Л.Гинзбург также в свое время отмечала, что "подлинным, близким предшественником Лермонтова является в первую очередь Полежаев"<sup>217</sup>.

Исследователь В.Муравьев считает, что Лермонтов "подражает Полежаеву прямо (поэма "Сашка"), он отталкивается от поэзии Полежаева, развивает его темы, возражает ему (кавказские поэмы), он использует ритмические находки Полежаева, его фразеологию"<sup>218</sup>. Сопоставление функционирования одного и того же мотива узничества в двух разных контекстах – лермонтовском и полежаевском – позволяет сделать ряд выводов относительно своеобразия этого мотива в лирике Лермонтова.

Вообще толчком для актуализации и трансформации этого мотива в лирике Лермонтова могла стать атмосфера Московского университета, где поэт учился с 1830 по 1832 гг. и где со стихотворениями Полежаева ("Осужденный", "Живой мертвец", "Провидение", написанными в 1828 году, но в печати появившимися лишь в 1832 году) Лермонтов, по мнению Л.Гинзбург<sup>219</sup>, мог познакомиться из списков, ходивших по рукам среди "тревожного университетского поколения" (А.Григорьев).

Стихотворения Полежаева, узника, арестованного в 1828 году и помещенного в тюрьмы Спасских казарм, переходили из уст в уста и в атмосфере ещё не пережитой до конца недавней катастрофы 1825 года

---

<sup>216</sup> Пульхритудова Е.М. Полежаев. //Лермонтовская энциклопедия. С. 245.

<sup>217</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. С. 104.

<sup>218</sup> Муравьев В. Стихи и жизнь А.Полежаева. //Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. М., 1981. С. 28.

<sup>219</sup> Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. С. 105.

пользовались огромной популярностью. В них привлекало "элегически безнадежное настроение, психологически объяснимое, переходящее в "последовательный и бескомпромиссный протест"<sup>220</sup>.

Именно в лирике Полежаева ярко проявляется демоническая окраска мотива узничества, что происходит, на наш взгляд, за счет его соединения с центральным для лирики Полежаева мотивом живого мертвеца.

Лирический герой поэта ощущает себя пленником "свирепого рока", влачащим "цепь страданий":

Гонимый роком своенравным,  
Я вяну жертвою страстей  
И угнетен ярмом бесславным  
В цветущей юности моей<sup>221</sup>.

Появляющаяся в стихотворении "Цепи", написанном в 1827-1828 гг., тюремная лексика не воспринимается буквально, как у Беранже, но в традициях декабристской литературы, широко использовавшей, как известно, слова-сигналы: "цепь порабощения / Гремит на скованных ногах", "раб испуганный", "мои оковы", "цепь страданий". Эти образы отражают и выводят безнадежное настроение поэта, сначала солдата Бутырского пехотного полка, а потом и заключенного, за рамки его личной судьбы. Тем самым мотиву узничества придается обобщающий характер. Именно в лирике Полежаева рассматриваемый мотив, соединяясь в интегральный ряд с мотивом живого мертвеца, являющегося доминантным у поэта, приобретает демонический, фатальный характер. Так, страдания героя стихотворения "Живой мертвец", узника своей судьбы, предваряют настроения будущих демонических героев Лермонтова:

Следы минувших, лучших дней  
Он видит в мысли быстротечной,

<sup>220</sup> Муравьев В. Стихи и жизнь А.Полежаева. С. 17.

<sup>221</sup> Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. С. 31.

Но мукой, тяжкою и вечной,  
Наказан в ярости своей,  
Проклятый небом раздраженным,  
Он не приемлется землей,  
И овладел мучитель злой  
Злодея прахом оскверненным<sup>222</sup>.

Ведь именно в период предположительного знакомства Лермонтова с поэзией Полежаева (1830-1832 гг.) происходит интенсивная работа над "Демоном": в III (1831 г.) и V (1832-1833 гг. или 1833-34 гг.) редакциях поэт детализирует образ Демона<sup>223</sup>. В 1829 году он пишет стихотворение "Мой демон":

Собранье зол его стихия...  
...среди ветров онемевших,  
Сидит уныл и мрачен он...  
Он все моленья отвергает,  
Он равнодушно видит кровь... (I, 167)

Узник "свирепого рока" Полежаева не видит более, зачем ему жить:

Живой стою при дверях гроба,  
И скоро, скоро месть и злоба  
Навек уснут в груди моей. (35)

Образ пустоты, попадая в семантическое поле мотива, ещё более усиливает отмеченное выше В.Муравьевым "элегически безнадежное настроение:

Но сердце мучит пустота...  
Ах, как ужасно быть живым,  
Полуразрушась над могилой. (44)

Интегральное соединение мотива узничества с мотивом злого рока и пустоты, с необыкновенной силой воплощенное в полежаевском образе живого мертвеца у Лермонтова проявляется

<sup>222</sup> Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. С. 35.

<sup>223</sup> Найдич Э.Э. Демон. //Лермонтовская энциклопедия. С. 131.

значительно мягче и менее трагично. Это позволяет ещё раз вернуться к вопросу о подражаниях в поэзии Лермонтова. В процессе осмысления мотива узничества в призме узничества у Полежаева обращает на себя внимание очевидная избирательность, с которой Лермонтов подходит к уже разработанному кем-то материалу. При детальном анализе стихотворений Полежаева и молодого Лермонтова можно обнаружить целый ряд не только сходных мотивов, но и конкретных образов. Например, у Полежаева:

Как отвратительная тень,  
Влачу я цепь моих страданий  
И умираю ночь и день...  
Стремлюсь, в жару ожесточенья  
Мои оковы раздробить...  
...Но цепь порабощенья  
Гремит на скованных ногах... (32)

У Лермонтова:

Как страшно жизни сей оковы  
Нам в одиночестве влачить... (I, 207).  
...И после я сбросил бы цепь бытия,  
И с бурею братом назвался бы я ! (I, 463)

Или:

...И цепь на руках и ногах,  
И рана близ сердца, и ток кровяной  
Не держит опасности страх;  
Он смерть равнодушнее спутников ждёт,  
Хотя его прежде она уведет. (I, 222).

Сходен у обоих поэтов и образ звезды, разрабатываемый Лермонтовым в целом цикле стихотворений именно в 1830 году. У Полежаева безотрадному "пустыннику мира", его "бездейственной душе" лишь луч звезды на миг дарит "небесное утешение" и "врачуется грусть мечтой целебной" (стихотворение "Звезда"). У Лермонтова:

Светись, светись, далекая звезда,  
Чтоб я в ночи встречал тебя всегда;  
Твой слабый луч, сражаясь с темнотой,  
Несет мечта душе моей больной... (I, 211)

Эти сопоставления можно продолжить. Но даже при таком очевидном сходстве в образности, учитывая состояние ученичества шестнадцатилетнего Лермонтова, обращает на себя внимание факт принципиальной самостоятельности юного поэта в разработке мотива узничества.

У Полежаева этот мотив образует интегральный ряд с мотивом отрицания Бога, а следовательно, веры и надежды. Герой стихотворения "Ожесточенный" – объявляя о себе: "Я – атеист", -жалуется на судьбу, понимая, что он "божества святой отрадной искры, / Надежды с верой... лишен".

Подобное безверие приводит лирического героя Полежаева к болезненной уверенности в том, что и после смерти покой не наступит, и смерть не принесет избавления:

И жизнь моя мучительнее ада,  
И мысль о смерти тяжела...  
А вечность...ах! Она мне не награда –  
Я сын погибели и зла.  
Мне мир – пустыня, гроб – чертог!  
Сойду в него без сожаленья... (32)

И мотив странствия, попадая в семантическое поле этого трагически окрашенного "клубка" мотивов, также принимает не свойственное ему звучание:

Мир души погребла  
К шумной воле любовь.  
Не воскреснет она!  
В мире странствую я,

### Как вампир гробовой... (35)

Совершенно иначе у Лермонтова. Уже в 1829 году у юного поэта появляется первая "Молитва", которая во многом, на наш взгляд, предопределила эволюцию мироощущения Лермонтова от "святого богоборчества" (Д. Мережковский) к намеченному, как мы отмечали выше, в позднем творчестве смирению. Лирический герой Лермонтова, даже будучи подверженным индивидуалистическим, юношески максималистским настроениям, о которых Л. Гинзбург говорила как о невиданном "ещё в русской литературе единстве трагического протестующего сознания", мечтает о "тесном пути спасения", обращаясь к Богу:

Не обвиняй меня, всесильный,  
И не карай меня, молю...  
За то, что в заблужденье бродит  
Мой ум далеко от тебя...  
От страшной жажды песнопенья  
Пускай, Творец, освобожусь,  
Тогда на тесный путь спасенья  
К Тебе я снова обращусь. (I, 181)

Более того, не желая принимать безропотно свою узническую судьбу, "цепей неизбежное бремя" в чужом для него мире, он понимает и другое, что так и не открылось герою Полежаева:

К чему мятежное роптанье,  
Укор владеющей судьбе?  
Она была добра к тебе,  
Ты создал сам свое страданье. (I, 184)

На наш взгляд, именно эти мысли, лишь в зародыше содержащиеся в ранней лирике Лермонтова, помогают его герою переживать тяготы "земной неволи".

Таким образом, сопоставление реализации семантического "клубка" мотива узничества в лирике Лермонтова и Полежаева позволяет нам не согласиться с мнением Б.Эйхенбаума о том, что "создание материала заново Лермонтова не интересует – внимание направлено на группировку и склеивание нового"<sup>224</sup>. Уже в раннем творчестве поэта, на наш взгляд, начинается процесс самостоятельного формирования мотивной семантики, осуществляющейся за счет "вбирания" в мотивное поле специфичных для Лермонтова образов и выстраивание самостоятельных мотивных рядов. "Чужой" материал, оказываясь предметом его лирической рефлексии, становится способом выхода поэта к высшим ценностям, а значит и к внутреннему освобождению. То есть одновременно в лирике он создает реальность самого себя и своего отношения к миру. А это позволяет не только проследить функциональную специфику заимствований в лирике Лермонтова, но, главное, определить тенденции дальнейшей эволюции его мироощущения. Не менее плодотворным оказывается и анализ к тому времени уже сформировавшегося мотива узничества в творчестве Лермонтова, одним из специфических качеств которого являются, как мы отмечали ранее, самозаимствования и самоповторы. В этом плане нам представляется целесообразным анализ стихотворных дублей в лирике Лермонтова.

### *3.2. Мотивные самоповторы в лирике Лермонтова*

Рассмотрим ранние стихотворения "Сосед", "Желание" 1831 года, "Желание" 1832 года и "тюремные новеллы", по выражению Л.Гинзбург, позднего периода: "Сосед", "Узник" 1837 года, "Соседка", "Пленный рыцарь" 1840 года. Все эти стихотворения объединены не только общими повторяющимися "кусками", самоповторами, но и

---

<sup>224</sup> Эйхенбаум Б.М. Лермонтов как историко-литературная проблема. //Лермонтов: pro et contra. С. 487.



мотивом узничества, который, семантически обогащаясь от стихотворения к стихотворению, во-первых, органически вписывает этот своеобразный "тюремный" цикл в общий контекст творчества поэта, во-вторых, явно отражает эволюцию взглядов поэта.

В "Соседе" (I, 324) образ бремени ("под бременем одним страдая, увядаем") сразу же обнаруживается связь стихотворения с предыдущей лирикой поэта и своеобразно проявляется мотив узничества. Будучи образно не проявленным, он осуществляет себя по преимуществу на уровне подтекста.

Мотив узничества в рассматриваемом стихотворении вбирает в своё семантическое поле неожиданные и ранее неактуализированные в связи с этим мотивом образы: сад, келья, свет лампы, связанные в "Соседе" с уже известным лермонтовским мотивом сада. Вступая во взаимодействие, некогда дисперсные мотивы образуют новый интегральный ряд: *узничество / сад*, который придает мотиву узничества ещё более глубокий смысл, чем отмечалось ранее.

Пространственная структура этого стихотворения, безусловно, романтическая, в основе её лежит оппозиция "здесь - там". "Там" - мир "бедного соседа", "здесь" - это "пространство" чувств лирического героя, наблюдающего жизнь соседа "у своего окна".

Мир "бедного соседа" погружен в мир гармоничного бытия райского сада, к которому стремится герой у окна:

Погаснул день на вышинах небесных,  
Звезда вечерняя лиет свой тихий свет...  
Чрез садик небольшой, между ветвей древесных,  
... в его окне  
Блестит огонь...

Здесь мы позволим себе высказать – гипотетически – мысль о связи первых двух процитированных строк с более поздними:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,

И звезда с звездою говорит... –

выступающими как своего рода самоповтор раннего Лермонтова поздним. Отсюда мы также гипотетически можем предположить и то, что "Сосед" является своеобразной "репетицией" не только "тюремных" стихотворений поэта (речь об этом ниже), но и его итогового "Выхожу один я на дорогу...", в котором мотив узничества, аналогично "Соседу" пребывает в подтекстовом состоянии.

Но возникающий в стихотворении "Сосед" мотив сада и связанный с ним мотив умиротворения лишь усугубляет ощущение тяжести бытия, несущего страдание и увядание:

...я и бедный мой сосед,

Под бременем одним, страдая увядаем...

Таким образом, новые образы, попавшие в мотивное "поле" узничества, возводят его к архетипу утраченного рая. На наш взгляд, именно способность лирического героя ощутить "миг таинственной отрады", приобщиться к гармонии бытия (способность, присущая далеко не всем) усугубляет ощущение узничества на этой земле, вечного "томления" в "земной неволе" "под ношей бытия" и в то же время желание оказаться в "пределах отдаленных, / Где душа должна блаженство пить" (I, 325).

Образ мятежной души, включенный в "поле" мотива узничества, придает всему другую семантическую окраску, которую можно возвести к архетипу блудного сына, реализующемуся наиболее полно посредством мотива пути. Мятежная душа лирического героя ранней лирики Лермонтова постоянно находится в поиске выхода, стремится "пробить" оковы жизни, связывающие душевную мощь героя, которая лишь "сквозит и тайно светит" и оттеняется образом "бедного соседа". Хотя в то же время обнаруживается способность героя смириться хоть на миг с судьбой. За пределами же этого "мига" – поиск иного

умиротворения, которое впоследствии явно проступит в стихотворении "Парус":

А он, мятежный, просит бури,

Как будто в бурях есть покой! (I, 449)

И об этом будет заявлено Лермонтовым уже в 1831 году, то есть за год до "Паруса", в стихотворении "1831-го июня 11 дня", в котором содержится глубокий самоанализ состояния мятежной души поэта, стремящейся преодолеть "страдания роковые" силой мечты, способной расширить миг бытия до вечности, "силой мысли в краткий час" (I, 329), прожить "века и жизнь иной".

Всегда кипит и зреет что-нибудь

В моем уме. Желанье и тоска

Тревожат беспрестанно эту грудь...

Как часто силой мысли в краткий час

Я жил века и жизньнюю иной,

И о земле позабывал...

В стихотворении "Желание" (I, 342) явно выраженная романтическая оппозиция (с одной стороны, - *"предков поля, / Где в замке пустом, на туманных горах, / Их забвенный покоится прах"*, с другой – *"чуждые снега"*) образована сплетением мотива узничества и мотива сада, причем оба мотива уведены Лермонтовым в глубокий подтекст. Эта мотивная семантика заявлена в стихотворении лишь несколькими словами – сигналами, вызывающими в сознании читателя устойчивые образные ассоциации. Так, например, в стихотворении снята тюремная лексика, но стены тюрьмы, темницы здесь заменяют "чуждые снега", среди которых обречен судьбой "увядать" "последний потомок отважных бойцов". Глагол "увядать", повторявшийся неоднократно в рассмотренных ранее стихотворениях в связи с мотивом узничества, позволяет уловить его мерцающий смысл и в стихотворении "Желание". Заметим, что здесь мотив

узничества участвует не только в формировании образной системы стихотворения, как обычно это бывает, но формирует композицию рассматриваемого стихотворения: мотив узничества, повторяющийся в начале стихотворения (именно он является препятствием полёта "ворона степного": "Зачем не могу в небесах я парить / И одну лишь свободу любить?") и в конце стихотворения, образует композиционное обрамление, ставшее впоследствии излюбленной структурной формой Лермонтова. Рефреном повторяющийся вопрос: "Зачем я не ворон степной?" - лишь усиливает ощущение безысходности, испытываемое мятежной душой лирического героя, фатально прикованного "строгими законами судьбы" к миру "чужих снегов". Кроме того, обреченность узника подчеркивает и образ "ворона степного", выбранного медиатором между миром мечты и реальным миром, поскольку этот образ во многих культурных традициях, в том числе и в славянской, рассматривается как дьявольский, нечистый, проклятый, связанный со смертью и миром мёртвых<sup>225</sup>. Таким образом, невозможность "сбросить цепь бытия" (I, 468) лирическим героем даже силой мечты заложена в самой образной структуре стихотворения.

Заслуживает внимания и другой мотив, образующий интегральный ряд с мотивом узничества – мотив сада, весьма своеобразно представленный в стихотворении и проявляющийся лишь в рамках этого мотивного ряда. На выявление этого "потайного" в данном стихотворении мотива нас вновь наталкивает образ-сигнал – звук арфы. Благодаря ему выстраивается ассоциативная цепочка стихотворений, в которых мотив сада проявлен отчетливо: "Цевница" (1828), где помимо образа цевницы в саду уже возникал и "ржавый предков меч" (I, 131), "Арфа" (1830), "Ангел" (1831), "Еврейская мелодия" (1835). По мнению В.И.Коровина, "для романтика звук

---

<sup>225</sup> Подробнее об этом: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 530-542.

становится символом идеального мира. Рациональным путем нельзя понять совершенство, его можно только почувствовать интуитивно. Поэтому звук становится главной и почти единственной формой передачи идеального содержания"<sup>226</sup>. Не обладающий семантической динамикой образ идеального, а в "Ангеле" - божественного звука, звучащего в "райских куцах", непосредственно участвует в формировании семантического поля мотива сада. И в стихотворении "Желание" зазвучавшая "арфы шотландской струна" пробуждает в сознании читателя совершенно определенные ассоциации. Но следует отметить, что этот мотив представлен в рассматриваемом стихотворении не топосом сада, а топосом "замка пустынного", также символизирующего собой недостижимую мечту, куда рвется ищущий путь спасения мятежный герой.

Таким образом, интегральный ряд с мотивом сада в контексте мотива узничества образует также и мотив пути. Путь лирического героя приводит в замок предков.

Обращает на себя внимание образная структура 2, 3 и 4 строфы "Желания", "окольцованных" мотивом узничества. Словно пытаясь найти дополнительную защиту, Лермонтов воссоздает в этих строфах мифологическую картину мира, возводит удвоенную священную вертикаль, стремясь улететь от "чуждых снегов" как можно выше: вертикаль образует уже сама по себе "туманная гора", на которой покоится "удлинение" её – "замок пустой". Более того, пространство "пустого замка" образует ещё и своеобразное защитное кольцо от ударов судьбы, заполненное звуками шотландской арфы, и, следовательно, ощущением райского, неземного блаженства, гармонии в её первоначальном виде.

Переключаясь в иное время и пространство, лирический герой переживает инобытие, душа его обретает временную свободу,

---

<sup>226</sup> Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова. С. 17.

утверждая превосходство гармонии над хаосом. Здесь же "наследственный щит" и "заржавленный меч", обращение к которым свидетельствует об активной жизненной позиции героя, хотя и осознающего, что "тщеты мечты, бесполезны мольбы" в мире-тюрьме, но готового защищать свою мечту. Отметим, что это стремление не покинет Лермонтова и в поздний период его творчества. Вспомним стихотворение "1-е января":

О, как мне хочется смутить веселость их  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью. (I, 66)

На наш взгляд, "железный стих" можно рассматривать как эквивалент образов щита и меча, неоднократно появляющихся в ранней лирике Лермонтова.

О желании жить полнокровной жизнью и недостижимости этой мечты свидетельствует "Желание" 1832 года (I, 436). Мотив узничества проявляется здесь вновь на уровне кольцевой композиции, причем весьма своеобразно. Сразу же в первой строке появляется образ темницы (Казалось бы, увиденный Лермонтовым еще в 1829 году, в "Веселом часе", в подтекст, актуализировавшим тем самым его образное "небытие"). Но стихотворение 1832 года, маркированное начальной фразой "Отворите мне темницу..." выводит этот образ из характерного для него "подтекстового" состояния. Вместе с тем "Желание" имело знаменательный финал – многоточие, символизирующее, на наш взгляд, несостоявшийся побег из темницы.

Содержание стихотворения образовано мотивом тоски – желания, отмеченным У.Р.Фохтом, считавшим, что "надежда на другую жизнь, не похожую на действительность сегодняшнего дня, мечта о ней не оставляют поэта никогда"<sup>227</sup>. Причем, по мнению исследователя, иной мир "Лермонтов хотел бы обнаружить не в

---

<sup>227</sup> Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. С. 78.

потусторонней сфере, а здесь, на земле"<sup>228</sup>. В стихотворении "Желание" этот мир воссоздается побудительными предложениями, в которых сказуемое выражено составными глаголами, состоящими из глагола повелительного наклонения и инфинитива: *дайте проскакать, дайте посмотреть* и др.

Заметим, что синтаксические конструкции во всех трех строфах различные: от строфы к строфе происходит своеобразное выдвигание условий лирическим героем, при которых он может реализовывать свое желание. Первая строфа содержит глаголы повелительного наклонения, большая концентрация которых в пределах одной строфы передает, на наш взгляд, нетерпение героя: *отворите, дайте, дайте поскакать, дайте посмотреть*. При этом обращается герой не к кому-то конкретно, а к неким безличным силам, от которых, возможно, зависит его судьба. С.Семенова назвала эти силы роковыми "материально-природными границами существования": "Юный Лермонтов мучительно бьется об узкие пределы земной судьбы; сильнее развиты в нем чувство личности, неразложимого духовно-душевно-телесного единства, включает острое неприятие разрушения этого единства, внутреннюю убежденность, что возможности этой личности безграничны, если бы не роковые материально-природные границы существования"<sup>229</sup>. Дальнейшее построение строф лишь подтверждает эту мысль: вторая строфа начинается повелительным глаголом и жестко-требовательным предложением: *Дайте...*

Семантическое поле стихотворения буквально соткано из образов, создающих ощущение воли: конь, скачущий по "синю полю", парус, "ознакомленный с грозой", "простор", дающий возможность лирическому герою "потешиться"... в буйном споре / С дикой прихотью пучин".

---

<sup>228</sup> Там же. С. 44.

<sup>229</sup> Семенова С. Вестничество Лермонтова. С. 172.

Всё буквально дышит дикой волей и свежестью. Более того, ощущение воли усиливает вновь появившийся в этом стихотворении мотив сада-рая, который расширяет внутреннее пространство стихотворения до пределов "мечтаний рая". Таким образом, мотивная структура стихотворения образована сплетением семантики мотива воли и мотива тоски – желания, усиливающегося повелительными глаголами, передающими состояние нетерпения лирического героя, во чтобы то ни стало стремящегося хоть один раз "... на жизнь и волю, / Как на чужую...долю, / Посмотреть поближе..." Многоточие, которым обрывается стихотворение, трагически обрывает и желания – мечтания лирического героя. Оно заменяет собой вопрос, заданный в "Мине" Жуковского.

Я знаю край...

О друг, пойдем! Туда, туда

Мечта зовёт!...Но быть ли там когда? (78)

Отсюда незавершенность стихотворения, оттененная глаголами будущего времени и сослагательным наклонением, и недоговоренность получают особую выразительность. Если в "Желании" 1830 года, как отмечалось выше, лирический герой, мечтая вырваться из застенков "чуждых снегов", тем не менее сам признает тщетность своих мечтаний ("Но тщетны мечты, бесполезны мольбы / Против строгих законов судьбы". /I, 342/), понимая что они ограничены "строгими законами судьбы", то в "Желании" 1832 душа героя в нетерпении, которое усиливается повелительными глаголами, рвется из темницы-жизни. Тем трагичнее воспринимается многоточие в финале, несущее в себе нечто фатальное, независимое от воли героя. Это грозное молчание судьбы, при столкновении с которой внутренне протестующий герой, рвущийся на волю, понимает, что выхода из кольца судьбы, узником которой он является, всё равно нет.



С новой силой, хотя и несколько иначе звучит этот мотив в поздней лирике 1837-1841 годов.

В стихотворении "Узник" 1837 года (I, 31) вновь появляется тюремная лексика, присутствовавшая в лирике раннего периода при формировании мотива узничества: темница, тюрьма, дверь с замком, "стены голые кругом", за тяжелой дверью – часовой.

Нельзя не согласиться с Б.Эйхенбаумом, считавшим, что "Лермонтов тщательно сохраняет сложившиеся ранее формулы и сравнения, перенося их из одной вещи в другую и соединяя их"<sup>230</sup>. Действительно, "Узник" соткан из образов "Соседа", "Желания" 1832 года. Но собранные воедино в рамках этого стихотворения, они образуют сложное семантическое единство, в результате которого происходит усиление семантики образов друг другом за счет приращения смысла. При этом каждый повторенный Лермонтовым образ или выражение порождает "поэтику ассоциаций" (Л.Гинзбург): попадая в сознание читателя, известные ранее образы разворачивают ассоциативную картинку, расширяя и дополняя тем самым внутреннее пространство стихотворения. Эта особенность характерна для всей лирики позднего периода.

Начинается "Узник" с полностью перенесенного из "Желания" 1832 года четверостишия:

Отворите мне темницу,  
Дайте мне сиянье дня,..  
Черноглазую девицу,  
Черногривого коня.

Далее начинаются изменения на морфологическом уровне: составные глаголы повелительного наклонения (дайте проскакать, дайте посмотреть), несущие в себе долю нетерпеливости и некоторой неопределенности (неизвестно, чем закончится действие), заменяются

---

<sup>230</sup> Эйхенаум Б.М. Лермонтов как историко-литературная проблема. С. 497.

Лермонтовым на глаголы совершенного вида (я поцелую, я вскачу, улечу), отражающие определенность желания лирического героя. А желает он одного – воли:

На коня потом вскачу,  
В степь, как ветер, улечу.

Вторая строфа, начинаясь с любимого пушкинского союза НО, прерывает вольнолюбивые мечтания лирического героя, присоединяя к мотиву воли мотив узничества:

Но окно тюрьмы высоко...

Для лирического героя "Узника" оказывается невозможным даже волею мечты преодолеть стены темницы, как это не раз случалось в ранней лирике. Особую семантическую окраску мотиву узничества придает усиливающийся в поздней лирике Лермонтова мотив одиночества. Казалось бы, лирический герой точно знает путь своего спасения, он готов к действию, но судьба-темница преграждает ему этот путь, обрекая на полное одиночество. Попадая в поле семантического единства мотивов узничества / одиночества, образы – высокое тюремное окно, дверь с тяжелым замком, голые тюремные стены – создают беспрецедентное ощущение тотального одиночества героя, переданного строчкой, фонетически звучащей, как последний вздох:

Одинок я – нет отрады...

Ощущение это усиливает образ умирающей лампы, которая для Лермонтова этого периода становится залогом "мира и отрады", а, следовательно, и внутреннего покоя. Само появление перешедшего из стихотворения "Сосед" образа свидетельствует об эволюции взглядов поэта. При его анализе обращает на себя внимание следующий факт.

Умирающая лампа появляется в 1836 году в стихотворении А.Н.Полежаева "К моему гению":

Погасла яркая лампада –

Заветный спутник прежних лет,  
Моя последняя отрада  
Под свистом бурь, на море бед...  
И я не вижу в тьме глубокой  
Звезды в приветной вышине...  
Теперь один в цепи творений  
Пью грустно воздух бытия. (85)

Но у Полежаева, во-первых, лампада гаснет, у Лермонтова же "тускло светит луч лампы / Умирающим огнем", в ней ещё теплится жизнь. Во-вторых, герой Полежаева, теряя свою лампаду, теряет и саму возможность видеть "звезду в приветной тишине", оказываясь во мраке, в полном одиночестве. Это происходит и с поэтом в конце его жизни, менее чем за два года до смерти. В мироощущении Лермонтова, наоборот, происходит поворот иного рода, что явно прослеживается при сопоставлении этого образа в контексте творчества двух поэтов. Лермонтов, становясь одиноким здесь, обретает способность не только видеть звезды, но и слышать их разговор ("И звезда с звездою говорит"), и самому участвовать в этом разговоре ("И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя" /I, 126/). И самое, на наш взгляд, главное,- с появлением этого образа в лирике Лермонтова нейтрализуются мятежные настроения; наоборот, она наполняется смирением, совершенно несвойственным раннему Лермонтову, словно у него открывается иной взгляд. Отсюда мы видим совершенно иное восприятие героем и своего узничества, и своего одиночества: он уже не пытается разбить "судьбы оковы", уносясь на крыльях мечты прочь от реальности, а стремится обрести хотя бы миг умиротворения в пределах бытия. Он ловит миг, когда

...зари румяный полусвет  
В окно тюрьмы прощальный свой привет  
...умирая, посылает... (I, 32)

Он любит "как друга юных лет" своего печального соседа, печальную природу, заслушивается тоскливыми звуками песни, которую поет сосед и которая исторгает "слезы из очей" и будит "лучших дней надежду и любовь".

Вторично использованные Лермонтовым поэтические константы, такие как сосед, лампада, отсылают нас, таким образом, к раннему творчеству, которое выступает как философско-эстетический фон. В результате семантическое поле стихотворений позднего периода аккумулирует поле ассоциативное (то есть в сознании читателя возникают ранее использованные Лермонтовым образы, порождающие ассоциации в контексте творчества поэта), предоставляя широкие возможности для выводов.

Начиная с 1840 года, мотив узничества совершенно отчетливо вступает в интегральный ряд с мотивом смирения, что еще более усиливает обреченность лирического героя на одиночество. При этом следует отметить, что эта обреченность не в том, что поэт отказывается жить. Мотив поиска пути, мотив воли по-прежнему присутствует в лирике Лермонтова, придавая мотиву узничества специфический оттенок. Узник учится жить, не разрывая круг своей судьбы, а в пределах этого круга, начерченного судьбой. Об этом свидетельствует, например, изменившаяся позиция стихотворения "Соседка" 1840-го года. Из девяти строф стихотворения лишь первые три образованы мотивом узничества.

Композиционные изменения, а также появления в пределах существовавшего ранее мотивного интегрального ряда нового мотива – мотива смирения – можно отнести на счет образования новой мотивной конструкции. Мотив узничества, зафиксированный в повторяющихся ранее неоднократно образах тюрьмы, клетки, решетки, неволи, не противостоит мотиву воли, как в "Желании" 1830 и 1832 года, а осложняется им, плавно в нем растворяясь. Образы,

фиксирующие мотив узничества уходят, а образность второго мотива (смирения), наоборот, усиливается: пространство за пределами решетки мысленно расширяется за счет образа птиц, порхающих "в широком поле", "пирушки" за окном:

Я был свободен на мгновенье

Могучей волею мечты. (I, 82)

Но все, что должно произойти, обозначено Лермонтовым глаголами будущего времени и с условием: "захоти лишь – отворится клетка". И вся картина разворачивается перед внутренним взором героя, сидящего у окна с "двойною решеткой" по ту сторону от "широкого поля". Вспоминаются строки Пушкина:

Сижу за решеткой в темнице сырой...

Отсутствие экспрессивных глаголов, которыми изобиловали ранние стихотворения этого цикла, спокойная ирония по отношению к происходящему и является способом выражения мотива смирения, зафиксированного в этом стихотворении. Лирический герой словно констатирует факт:

Не дожидаться мне, видно, свободы

А тюремные дни будто годы...

Умереть бы уж мне в этой клетке. (I, 74)

Причем фразы эти, сказанные с необычной для романтика простотой, лишь усиливают ощущение тоски героя, живущего за "двойною решеткой". Стихотворение не изобилует яркой образностью, исчезает романтическая патетика, свойственная ранней лирике. Слова В.В.Виноградова, сказанные им о прозе поэта, на наш взгляд вполне можно отнести и к поэзии. Исследователь справедливо замечает, что в стиле Лермонтова "заметно ослабевают пристрастие к кричащим краскам " неистового" романтизма. Лермонтов освобождается из-под гипноза красивой риторической фразеологии...сужается область

применения эмоционально-прерывного синтаксиса, восходящего к стилю романтической лирики"<sup>231</sup>.

Нельзя не согласиться и с Л.Гинзбург, считавшей, что "реализм не успел полностью возобладать в лирике Лермонтова. Но группа стихотворений возникших на новой основе, вероятно, и должна была оказаться зерном будущего развития, оборвавшегося гибелью поэта"<sup>232</sup>. Исследовательница имела в виду, во-первых, изменения стихотворной речи, которые впервые начал Пушкин и предпринял попытку развить Лермонтов. Действительно, именно в творчестве Пушкина к середине 20-х годов начинается отход, вовсе не означающий, что из лирики поэта ушли традиционные метафорические эпитеты, развернутые метафоры, олицетворения. Они по-прежнему функционировали в 30-е годы творчества Лермонтова, но изменился их стилистический ореол. "Процесс изменения в поэтическом языке,- пишет Л.Гинзбург, - выражен не в абсолютной отмене привычных поэтизмов. Изменился характер их применения, изменилось и их значение"<sup>233</sup>. В этой атмосфере словесной сдержанности, характерной для реалистического стиля, отдельное слово приобретает большую смысловую емкость. "В предельной форме, в тесном словесном сгустке собраны сложные ряды ассоциаций, которые читателю предстоит развернуть"<sup>234</sup>. Кроме указанной высокой ассоциативности стихотворная речь вбирает в себя теперь любые слова, в том числе прозаизмы и, следовательно, "все слова становятся потенциальными носителями поэтических значений, поэтических ценностей. Это глубоко реалистический принцип"<sup>235</sup>.

Сказанное почти полностью можно отнести к поэтике Лермонтова поздней "Соседки": в стихотворную речь входят

---

<sup>231</sup> Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова. //Лермонтов: pro et contra. С. 607.

<sup>232</sup> Гинзбург Л.Я. Лирика Лермонтова. // Лермонтов: pro et contra. С. 607.

<sup>233</sup> Слинина Э.В. Лирика Пушкина 1820-30-х годов. Проблема становления личности поэта. Псков, 1990. С. 84.

<sup>234</sup> Гинзбург Л.Я. Лирика Лермонтова. С. 57.

<sup>235</sup> Там же. С. 570.

разговорные обороты типа "не дожидаться мне, видно, свободы", "умереть бы уж мне", "на меня посмотрела плутовка", разговорные синтаксические конструкции, пробуждающие у читателя ассоциации с баснями И.А.Крылова:

Вот напротив окошечко: стук!

Занавеска подымится вдруг...

Сравним у Крылова:

И вмиг ворота на запор –

В минуту псарня стала адом... ("Волк на псарне")

Сама ситуация интимного заигрывания с соседкой, иронически поданная Лермонтовым, оттеняет, с одной стороны, мотив узничества, более того, по настроению строфы с 4 по 9 прямо противоположны первым трем. С другой стороны, возможно, в несколько авантюрной ситуации и есть прорыв узнического плена:

У отца ты ключи мне украдешь,

Сторожей за пирушку усадишь,

А уж с тем, что поставлен к дверям,  
Постараюсь я справиться сам.  
Избери только ночь потемнее,  
Да отцу дай вина похмельнее,  
Да повесь, чтобы ведать я мог,  
На окно полосатый платок. (I, 75)

Кроме того, если в "Желании" 1832 года лирический герой, используя глагольный рефрен "Дайте...", обращался к неким внеличным силам, запершим его в темницу, то в "Соседке" герой сам моделирует ситуацию: ты украдешь, усадишь, ты избери, дай, повесь. И тогда

...как божии птички, вдвоем

Мы в широкое поле порхнем.

К тому же "иронический метод, - как писала Л.Гинзбург, - существенный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры"<sup>236</sup>. Таким образом, исследуя мотив узничества мы можем сделать вывод не только о меняющемся мироощущении Лермонтова, его стиля, но и об изменении творческого метода.

Стихотворением, в котором, на наш взгляд, с наибольшей силой выразилась новая семантика мотива узничества и новые поэтические принципы творчества Лермонтова, стал "Пленный рыцарь" 1840 года, в котором проявилась с невероятной силой семантическая ёмкость каждого слова. "Пленный рыцарь" пронизан мотивом узничества на всех уровнях этого поэтического текста: от фонетики до синтаксиса.

Семантическое поле этого стихотворения буквально "стягивает" в единое целое максимально значимые для лирики Лермонтова образы-сигналы: окошко темницы, синее небо, вольные птицы, грешная молитва, страшные битвы, меч, щит, стрелы, высокие стены, чугунные двери темницы. За каждым образом разворачивается свой

---

<sup>236</sup> Гинзбург Л.Я. Лирика Лермонтова. С. 607.



словесно-эмоциональный ассоциативный фон, предельно расширяя внутреннее пространство стихотворения и порождая "метафорический смысл", на который указывалось нами в 1 главе работы. Этот "нерасчленимо-многозначный, ускользающе-таинственный смысл", о котором писал В.М.Маркович<sup>237</sup>, проявляется за счет накопления удельного веса дисперсных мотивов, разбросанных по всей лирике поэта, в процессе семантической аккумуляции, позволяющей звеньям дисперсных мотивов соединиться. На наш взгляд, при исследовании мотива узничества именно "Пленный рыцарь" наиболее ярко доказывает существование в лирике Лермонтова системы сообщающихся субъектных сфер<sup>238</sup>: практически за каждой строкой стихотворения вырастает ряд других, сообщающихся между собой посредством мотивных связей. Так, например, строка "Молча сижу под окошком темницы" вызывает у читателя ассоциации со стихотворениями "Желание" 1832, "Узник", "Сосед" 1837 года, воспроизводящими в сознании читателя возможный ход мыслей лирического героя, глядящего на "синее небо".

За строкой "Нет на устах моих грешной молитвы" встает дисперсный по отношению к мотиву узничества ряд мотивов, связанных с так называемыми богоборческими мотивами и, следовательно, перед нами итог внутренней духовной эволюции Лермонтова. Строки "Помню я только старинные битвы, / Меч мой тяжелый да панцирь железный" аккумуляирует в сознании читателя мечты юного Лермонтова, отраженные в яркой образности стихотворения "Желание" 1830 года. Таким образом, каждая образная константа стихотворения образует "иномерный, неразвернутый в тексте смысл"<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени". С. 292.

<sup>238</sup> Там же. С. 283.

<sup>239</sup> Там же. С. 285.

Но сведенные в единый семантический "клубок" мотивы аккумулируют новый аспект мотива узничества за счет развертывания интегрального ряда узничество / путь.

Лирический герой "Пленного рыцаря" не просто смирился со своей судьбой узника, он опустошен. "Умирающий огонь" лампы его души гаснет, и кроме боли и стыда за свою участь, глядя на заветное синее небо и вольных птиц, он ничего не испытывает. Вспоминается горестное восклицание лирического героя Лермонтова, высказанное в ранней лирике тоже при взгляде на небо:

Звезды и небо! – а я человек!.. (I, 363)

В "Пленном рыцаре" за строками стихотворения словно звучит это горестное восклицание: птицы и небо! – а я человек!... И даже сила его могучей некогда мечты не может более унести рыцаря за пределы сомкнувшегося каменной стеной кольца судьбы: единственное, что ещё возникает перед его внутренним взором – это

...старинные битвы,

Меч...тяжелый да панцирь железный. (I, 81)

Казалось бы, то, о чем так страстно мечтал юный поэт, сбылось.

Вспомним ещё раз строчки из "Желания" 1830 года:

На запад, на запад помчался бы я,

Где в замке пустом, на туманных горах,

Их забвенный покоится прах.

На древней стене их наследственный щит

И заржавленный меч их висит.

Я стал бы летать над мечом и щитом,

И смахнул бы я пыль с них крылом... (I, 342)

И вот желаемое сбылось. Какой ценой получен меч и щит, свидетельствует вся лирика Лермонтова. Но мечта при ее достижении рассыпается в прах: замок оказывается каменным панцирем, щит – чугунными дверями темницы, а меч – тяжел и заколдован.

Не случайно в лирике Лермонтова 1841 года появится стихотворение "Морская царевна", в котором мотив разочарования в своей же мечте, намеченный дисперсно в "Пленном рыцаре", получит образное выражение: царская дочь, манящая, обещающая ласку, покой, на поверку оказывается чудищем:

Вот оглянулся царевич назад:  
Ахнул! Померк торжествующий взгляд.  
Видит, лежит на песке золотом  
Чудо морское с зеленым хвостом;  
Хвост чешуёю змеиной покрыт  
Весь замирая, свиваясь, дрожит...  
Едет царевич задумчиво прочь,  
Будет он помнить про царскую дочь! (I, 125)

И если пространство старинного замка предков в "Желании" оказывалось защитным кольцом от времени судьбы, то в "Пленном рыцаре" кольцо сжимается и душит героя, оставляя ему лишь один путь – смерть. Впервые мотив пути – смерти, функционировавший на протяжении всего творчества Лермонтова, образовал интегральный ряд с мотивом узничества и одиночества и, получив образную персонификацию ("Смерть, как приедем, подержит мне стремя"), станет доминирующим в лирике 1840-1841 годов ("Благодарность", "Завещание", "Любовь мертвеца", "Сон" и др.).

И лишь в стихотворении "Выхожу один я на дорогу..." 1841 года, написанном перед смертью поэта, намечается смягчение интегрального ряда узничество / путь-смерть за счет семантической аккумуляции мотива смирения.

Здесь вся образность, связанная с мотивом узничества, Лермонтовым снимается, в результате чего мотив уходит глубоко в подтекст, проявляясь лишь в качестве "поэтического намека". Это даже не то фатальное узничество, о котором писал Лермонтов. Он,

находясь "на перепутье бытия" (Байрон), становится узником своих эмоций, чувств, своей раздвоенности: ему и чудно, и больно. Говоря словами С.В.Ломинадзе, "ему плохо, когда ему хорошо". С одной стороны, божественная гармония мироздания, примирившая, наконец, в сознании поэта землю и небо именем Бога:

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.  
В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом... (I, 123)

На фоне этой вселенской гармонии персонифицируется мотив пути на уровне конкретного образа "кремнистого пути", ведущего сквозь туман вдаль. Заметим, что отмеченный нами мотив пути / смерти разрывается на две образные составляющие. С одной стороны – "кремнистый путь", разворачивающийся в ореоле божественной гармонии, с другой – смерть-сон, посредством которой Лермонтовым моделируется новая реальность, творящаяся им "исключительно из собственного материала", в котором "ничего не заимствовано из мироздания"<sup>240</sup>:

Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь... (I, 123)

Лермонтовский герой оказывается в ситуации героя пушкинского "Пророка":

Духовной жаждою томим  
В пустыне мрачной я влачилсЯ...

---

<sup>240</sup> Ломинадзе С.В. "Тайный холод". //Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 226.

Лермонтов на пороге смерти становится узником своей вечной "духовной жажды", так и не показав нам направление своего дальнейшего движения.

В процессе рассмотрения лирики Лермонтова сквозь призму мотива узничества мы можем сделать следующие выводы.

Мотив узничества, являющийся сквозным для лирики Лермонтова, имеет глубокий социально-философский контекст, отражающий состояние русского общества, болезненно переживающего события 1825 года, а также своеобразие позднего русского романтизма, воплотившего кризис индивидуалистического сознания. Романтики, утрачивая веру в возможность обрести бесконечную внутреннюю свободу, характерную для раннего романтизма, ощущают себя оторванными от своей духовной родины, что приводит к усугублению душевной раздвоенности, неудовлетворенности, иницирующей в их творчестве мотив узничества. В связи с этим осмысление мотива в творчестве Лермонтова позволяет глубже осмыслить трагедию лермонтовского поколения.

Подготовленный дисперсными мотивами (одиночества, разочарования), мотив узничества проявляет себя в ранней лирике на уровне подтекста, реализуясь в период позднего творчества поэта не только на образном уровне, но и на уровне структуры многих произведений.

Зарождается мотив в стихотворении "Веселый час", подражании Беранже, как тюремный мотив, закрепленный в конкретных тюремных образах (решетка / темница / сторож), не имеющих еще философского звучания. Будучи соединенным с мотивом вина, символом единения товарищей круговой чашей, мотив лишен ещё трагического звучания, которое он получает в результате образования интегральных рядов с мотивами одиночества и разочарования. Это звучание мотива

узничества усугубляется еще и тем, что мотив одиночества, включенный в интегральный ряд, привносит свою семантику, образованную связями мотива одиночества с мотивом пустоты, закрепленным в образе "пустой золотой чаши", символизирующем собой жизненную пустоту героя Лермонтова. И далее, в семантическое поле, образованное сцеплением этих мотивов, попадают понятия судьбы, бытия ("Одиночество"), которые демонстрируют углубление взглядов Лермонтова на мир.

Нами также отмечается, что тенденции к изменению звучания мотива узничества происходят не без влияния на лирику Лермонтова поэзии Полежаева, также разрабатывавшего этот мотив. В лирике Полежаева явно проявляется демоническая окраска мотива узничества, полученная им за счет смыслового скрещения с центральным для лирики поэта мотивом "живого мертвеца", ставшего пленником "свирепого рока".

Этот мотив предварил настроения будущих демонических героев Лермонтова. Сопоставления мотивов узничества у Лермонтова и Полежаева позволяют сделать вывод о специфике лермонтовского подражания, которое, на наш взгляд, осуществляется с очевидной избирательностью. Несмотря на большое количество в лирике Лермонтова полежаевских мотивов и образов, разрабатываются они тем не менее поэтом глубоко индивидуально. Так, у Полежаева мотив узничества образует семантическое соединение с мотивом отрицания Бога, веры, надежды. И мотив странствий, попадающий в семантическое поле, образованное этим соединением также решается со свойственной Полежаеву безысходностью. На этом фоне лермонтовский мотив узничества предстает в достаточно смягченном варианте, во многом утратившем полежаевскую демоническую ноту, о чем свидетельствует "Молитва" 1829 года. Более того в отличие от лирического героя Полежаева, герой Лермонтова, не желая безропотно

принимать свою узническую судьбу понимает в то же самое время бесполезность роптания, что помогает герою уже поздней лирики достойно переносить тяготы земной неволи.

При анализе в главе самоповторов и самозаимствований, составляющих специфическую особенность поэтики Лермонтова, осуществленном нами сквозь призму изоморфного движения мотива узничества, мы можем явственно проследить динамику эволюции лермонтовского мироощущения. Так, сравнение стихотворений "Сосед", "Желание" 1831 года, "Желание" 1832 года и "Тюремных новелл" позднего периода: "Сосед", "Узник" 1837 года, "Соседка", "Пленный рыцарь" 1840 года, - дает основание думать о наличии внутреннего семантического контекста лирического творчества Лермонтова, образованного расширением семантики мотива узничества. Это проявляется в том, что образы, участвующие в художественной реализации мотива семантически аккумулируются в результате приращения смысла. При этом каждый повторенный образ или выражение порождает "поэтику ассоциаций", разворачивая ассоциативную картинку, расширяя и дополняя тем самым внутреннее пространство стихотворений.

В ранней лирике мотив узничества, образуя интегральный ряд с мотивом сада, усугубляет ощущение тяжести бытия лирического героя, тщетно мечтающего обрести гармонию и умиротворение. Появление в семантическом поле мотива узничества мотива сада возводит первый к архетипу утраченного рая, усугубляющего трагическую неразрешимость земного плена героя. Образ же мятежной души, включенный в поле мотива, поворачивает семантику мотива узничества в русло архетипа возвращения блудного сына. Мятежная душа поэта постоянно ищет выхода из "земной неволи". Это явственно отражено в "Желании" 1831 года, романтическая оппозиция которого образована сцеплением мотива узничества и

мотива сада, продуцирующих мотив пути, выраженный в стремлении героя разорвать узы земного плена и перенестись игрой воображения в замок предков, ассоциирующийся в контексте рассматриваемого стихотворения с мотивом сада-рая. Этому способствует возникновение в рамках данного мотивного соединения мотива райского звука, рождающего ассоциацию с теми стихотворениями, в которых мотив сада звучит более отчетливо ("Ангел").

Обозначившийся в стихотворении образ замка предков, меча, соотносящегося с "железным" стихом поэта, свидетельствует об активной позиции героя, готового защитить свою мечту. В стихотворении "Желание" 1832 года мотив узничества, сплетаясь с мотивами воли и тоски-желания, получает новый семантический обертон, обрывающийся многоточием, несущим в себе нечто фатальное. В свою очередь, "Узник" соткан из образов "Желаний" 1831, 1832 годов, продуцирующих дополнительный смысл стихотворения, свидетельствующий о том, что герой не просто желает вырваться на волю, он знает пути своего спасения. Однако судьба-темница, художественно воплотившаяся в образном ряде высокого тюремного окна / голых тюремных стен / двери с тяжелым засовом, создает ощущение тотального, беспрецедентного одиночества, усиливающегося возникшим в аспекте рассматриваемого семантического поля образа умирающей лампы, значимого для поздней лирики Лермонтова. Само появление этого образа нейтрализует мятежное настроение поэта, который не стремится более разбить "судьбы оковы", а пытается жить в рамках определенной ему судьбы, что достигается сведением в единый ряд мотивов узничества и смирения. Последний проявляется еще и за счет иронического отношения к действительности ("Соседка").

Сопоставление функционирования мотива узничества в раннем и позднем творчестве и способов его художественного выражения



позволяет сделать вывод об изменении стиля поэта, находившегося к концу жизни в движении от романтической патетики к словесной сдержанности, характерной для реалистического стиля. Эта сдержанность с особой силой проявляется в "Пленном рыцаре", семантическое поле которого "стягивает" значимые лермонтовские образы-сигналы: окно темницы / стена / чугунные двери темницы / небо / птица / грешная молитва / щит и др., каждый из которых разворачивает свой словесно-эмоциональный фон, связывающий в единое целое всё творчество поэта, усиливающий трагически-безысходное настроение поэта. Сопряженные в этом стихотворении мотива пути-смерти и унизительности станут доминантными в лирике 1840-41 годов. Лишь в стихотворении "Выхожу один я на дорогу..." намечается смягчение интегрального ряда унизительности / путь-смерть в процессе семантической аккумуляции мотива смирения, в результате чего происходит трансформация пути-смерти в путь-сон, посредством которого лирический герой моделирует новую реальность.

## Заключение

Исследование лирики М.Ю.Лермонтова с точки зрения специфики мотивных связей и их функционирования позволяет сделать следующие выводы.

Бесспорной для Лермонтова является необычайно личностная позиция в осмыслении современных ему исторических и нравственно-философских исканий, стремление к саморефлексии, в процессе которой многие вопросы, связанные с оценкой явлений внешнего мира, переводятся им на онтологический уровень, что обуславливает повышенную концептуальность творчества поэта. Следствием этого становится воссоздание Лермонтовым в лирике своеобразной картины мира, отражающей вектор движения напряженной внутренней биографии не только самого Лермонтова, но и всего лермонтовского поколения.

Отсюда органичным и правомерным выступает примененный в исследовании лирики поэта анализ функционирования отдельных мотивов и мотивных вариационных (интегральных и дисперсных) рядов, призванный выявить основные мировоззренческие доминанты, концепирующие всё творчество поэта. Такими смыслопорождающими доминантами становятся архетипы "потерянного рая" и "возвращения блудного сына", необычайно актуальные для романтической литературы с её болезненным переживанием утраченной человечеством изначальной цельности и желанием обрести таковую, стягивающие в единое нерасторжимое семантическое целое всю лирику поэта.

Будучи включенным в общеромантический литературный процесс, для которого свойственен интерес к мифологии, проявляющийся не просто в механистическом заимствовании мифологических образов, а в моделировании собственной, новой

мифологии, Лермонтов тем не менее не стремится к созданию таковой. Однако архетипы, генетически бессознательно усвоенные Лермонтовым, а потому глубинные, несущие закодированный, "неведомый смысл псюхе" (К.-Г.Юнг), но имеющие аналогии в древних мифах, продуцируют смыслы, "прорастающие" в лирике поэта на уровне архетипических мотивов сада и пустыни и их мотивных комплексов.

В диссертации предпринята попытка обосновать структурно-самостоятельную содержательность мотива сада и пустыни, являющихся, на наш взгляд, лейтмотивами, которые способствуют проявлению целостности лирики Лермонтова, вызывая в памяти все предыдущие упоминания данных мотивов и всех смыслов, с ними связанных.

Основанием для анализа именно этих мотивов является единая авторская идея о желании обрести идеальное гармоничное бытие, поисков пути к нему и невозможности воплощения в жизнь собственного идеала.

Мотив сада, восходящий к архетипу "потерянного рая" и участвующий в формировании темы одиночества, вскрывая ее онтологический подтекст, сквозной линией проходит через всю лирику поэта, переживая несколько стадий своего развития (от формирования до разрушения), и отражает малейшие изменения в мироощущении поэта, выстраивая в единый ряд мотивы одиночества, разочарования, "души родной", "райского звука", "твердой души". Исследование этапов функционирования мотива сада высвечивает то, как на фоне романтического мятежа раннего лирического героя-индивидуалиста, готового восстать против всего мироздания, тем не менее формируется желание Лермонтова найти место отдохновения, приют от навалившегося на него отравленного злобой мира. Моделируя в лирике образ сада, он предпринимает попытку ответить

для себя на вопрос о причинах распада человеческих связей, богооставленности, что актуализирует мотив искушения, реализованный посредством образов змеи и яда, заполняющего мир Лермонтова, воссоздавая на уровне лирических текстов архетипическую ситуацию грехопадения, утраты "любви первоначальной", приходит к выводу о личной причастности к этой общечеловеческой трагедии, требующей искупления, осознавая, что иного пути к райскому бытию не существует. Изменения в мироощущении Лермонтова отразились в разрушении мотива сада, что усугубляет актуализировавшийся в лирике поэта миф об андрогине и восходящий к нему мотив "души родной", оттеняющий одиночество лирического героя, поскольку "души родной" в этом мире он не находит.

С осознанием невозможности достижения умиротворения происходит разрушение мотива сада аккумулирующего мотив пустыни – места очищения и обретения мудрости.

В отличие от мотива сада, инициирующего большое количество мотивов, образующих интегральные ряды, мотив пустыни, напротив, инициируется мотивом изгнанничества. При образовании вариационного ряда с мотивом пустыни последний трансформируется в мотив странничества, что проявляет иную мировоззренческую доминанту Лермонтова, закрепленную на уровне архетипа "возвращения блудного сына". Герой-бунтарь ранней лирики поэта сменяется героем-странником, по-прежнему ищущим покоя и находящим его не в райском саду, а в пустыне, которая учит лирического героя гармоничному восприятию окружающего мира. В результате семантической аккумуляции происходит сращение мотивов сада и пустыни на фоне угасания мотива "души родной", свидетельствующего об окончательном разрушении мифа об андрогине, и усилении мотива "твердой" ("железной") души.

Названные мотивные вариации позволяют осмыслить важную для позднего Лермонтова тему назначения поэта и поэзии: именно на фоне актуализирующегося мотива пустыни происходит осознание Лермонтовым силы поэтического слова, своего пророческого назначения. Для выявления ассимиляции мотивов сада и пустыни проводятся параллели с трилогией Пера Лагерквиста "Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая земля", в которой также определяющим становится растворение мотива сада в мотиве пустыни. В результате подобного наложения мотивов сада и пустыни в лирике Лермонтова пустыня обретает черты гармоничного бытия, способность разговаривать с Богом, однако места своему герою поэт не находит нигде: его творчество обрывается вопросом, что свидетельствует о неполной актуализации архетипа "возвращения блудного сына" в лирике Лермонтова. Это, в свою очередь, отражает изменение ценностных ориентиров в сознании поэта, одновременно высвечивая эволюцию его взглядов поэта.

Предпринятый анализ мотива узничества выявляет способность лермонтовского мотива выступать в качестве структурно-содержательной основы лирики Лермонтова, обеспечивающей возможность органично включить лирику поэта в единый общелитературный процесс, а также создать единое структурное поле за счет многочисленных межтекстовых связей.

Для выявления общекультурных связей и своеобразия лермонтовских заимствований привлекается лирика Беранже, Полежаева на уровне мотива узничества, оттеняющего индивидуальный подход к заимствованному материалу. Взятый у Полежаева мотив узничества, попадая в контекст лермонтовской лирики и вступая в присущие только его творчеству мотивные образования, данный мотив приобретает тем самым свое самобытное звучание, проявляя своеобразие лирики поэта.

Кроме того, посредством мотива узничества, являющегося смыслообразующей единицей, не только дополняется лермонтовская картина мира, воссозданная в процессе исследования функционирования мотивов сада / пустыни; исследуемый мотив выступает также и "механизмом" внутренней организации лирических текстов, структурирующим единое смысловое пространство за счет образования разнообразных вариационных рядов.

Предложенный в диссертационной работе анализ лирики поэта с учетом функционирования мотива может иметь логическое продолжение. Так, предметом анализа могут стать мотивные связи, выступающие в качестве структурно-содержательной основы разножанровых связей. В поле зрения исследователя также может оказаться и способность мотива выступать в качестве организующего начала непроявленных лермонтовских лирических циклов. Предметом специального исследования может быть сравнительно-исторический аспект функционирования лермонтовского мотива. Всё это свидетельствует о несомненной научной перспективности проблемы функции мотива в лирике Лермонтова.

## Библиография

1. Аверинцев С.С. Архетипы. //Мифы народов мира: В 2-х т. М., 1980. Т. 1. С. 110.
2. Аверинцев С.С. "Аналитическая психология" К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии. //Вопросы литературы. 1970. № 3.
3. Айхенвальд Ю. Заметка о "Герое нашего времени". //М.Лермонтов. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. М., 1996.
4. Андреев И.М. Русские писатели. М., 1998.
5. Андронников И. Лермонтов. Исследования, статьи, рассказы. Пенза, 1952.
6. Андронников И. Четыре года. // М.Лермонтов. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. М., 1996.
7. Аринштейн Л.М. "Веселый час". "К..." //Лермонтовская энциклопедия. С. 84, 206.
8. Архипова А.В. Литературное дело декабристов. М., 1987. С.13 – 75.
9. Асмус В. Круг идей Лермонтова. //Избранные философские труды. М., 1969. Т. 1. С. 7-40.
10. Афанасьев В. Лермонтов. М., 1991.
11. Баадер Ф. Тезисы философии Эроса. //Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 546.
12. Баратынский Е. Избранное. М., 1987.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
14. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
16. Белецкий А.И. В мастерской художественного слова. М., 1989.
17. Бем А. "Самоповторения" в творчестве Лермонтова. СПб, 1924.

18. Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий. //Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. 1918. Т. XXIII. Кн. 1. Пг., 1919. С. 225-245.
19. Беме Я. Аврора или Утренняя заря в восхождении. СПб., 2000.
20. Беранже Б. Ж. Избранные песни. М., 1950.
21. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
22. Бёртнес Юстин. Русский кенотизм: к переоценке одного понятия. //Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Петрозаводск, 1994.
23. Библейская энциклопедия. Репринтное издание. /Сост. Архимандрит Никифор. М., 1990.
24. Борхес Х.Л. Сфера Паскаля. //Проза разных лет. М., 1989. С. 200-202.
25. Ботникова А.Б. Э.Т.А.Гофман и русская литература: К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977.
26. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства. //Теория литературы: В 3-х т. Т. 1. М., 1962.
27. Брауде Л. Пер Лагерквист и его трилогия "Пилигрим". //Лагерквист П. Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая земля. СПб., 1999.
28. Бродский Н.Л. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30-40-х годов. //Венок Лермонтову. М.-Пг., 1914. С. 56-110.
29. Вайль П., Генис А. Восхождение к прозе Лермонтова. //Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. М., 1991. С. 70-77.
30. Ван Дер Энг Ян. Искусство новеллы. Образование вариационных рядов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла: Проблемы теории и истории: Сборник статей. СПб., 1993. С. 195-209.
31. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.



32. Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. // Русская литература. 1964. №3. С.46-56.
33. Вацуро В.Э. "Ирландские мелодии" Томаса Мура в творчестве Лермонтова. //Русская литература. 1965. № 3. С. 184-192.
34. Вацуро В.Э. Из записок филолога. //Русская речь. 1989. № 5. С. 16-22.
35. Вацуро В.Э. Пушкинские "литературные жесты" у М.Ю.Лермонтова. //Русская речь. 1985. № . С. 17-21.
36. Венок Лермонтову. М.-Пг., 1914.
37. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
38. Викторovich В.А. Понятие мотива в литературоведческом исследовании. //Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1975.
39. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова. //Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.
40. Виноградов И. Философский роман Лермонтова. //Новый мир. 1964. № 10.
41. Виноградова Н. Космогоническая символика Храма неба в Пекине. //Вопросы искусствознания. 1994. № 4/04. С. 203-210.
42. Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. СПб., 1891.
43. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978.
44. Волкова Е., Оруджева С. М.Бахтин: "Без катарсиса... нет искусства". //Вопросы литературы. 2000. № 1-2. С. 135-164.
45. Володин Э.Ф. "Парус" М.Ю.Лермонтова: Текст и контекст в анализе художественного произведения. //Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1984. № 4. С. 73-76.

46. Гаврилова Ю.Ю., Гиршман М.М. Миф – автор – художественная целостность: аспекты взаимосвязи. //Филологические науки. 1993. № 3. С. 41-48.
47. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1991.
48. Гаспаров М.Л. Лермонтов и Ламартин. Семантическая композиция стихотворения "Когда волнуется желтеющая нива". //Историко-филологические исследования. М., 1974. С. 113-120.
49. Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988.
50. Гернштейн Э. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". М., 1998.
51. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1962.
52. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971.
53. Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. М., 1940.
54. Гиривенко А.Н. "Арфа" Лермонтова и "Завещание" Т.Мура. //Русская литература. 1987. № 4. С. 224-226.
55. Глухов А.И. Эпическая поэзия М.Ю.Лермонтова. Саратов, 1989.
56. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.
57. Горский И.К. А.Веселовский и современность. М., 1975.
58. Григорьева Е.Н. Категория судьбы в ранней лирике Баратынского. //Имя – сюжет – миф: Проблемы русского реализма. СПб., 1996. С. 86-100.
59. Григорьян К.Н. Бури брат (Природа в лирике М.Ю.Лермонтова). //Нева. 1964. № 9. С. 167-171.
60. Григорьян К.Н. Лермонтов и его роман "Герой нашего времени". Л., 1975.
61. Григорьян К.Н. Лермонтов и романтизм. М.-Л., 1964.
62. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

63. Гуляев Н.А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII-XIX вв. М., 1983.
64. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. Калинин, 1991.
65. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
66. Дацкевич Н., Гаспаров М. Тема дома в поэзии М.Цветаевой. //Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 116-130.
67. Дашкевич Н.П. Мотивы мировой поэзии в творчестве М.Ю.Лермонтова. //Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. Кн. 6. Киев, 1892. С. 231-253.
68. Доманский Ю.В. Архетипический мотив леса в "Повестях Белкина" А.С.Пушкина. //Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1999. С. 109-115.
69. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. Тверь, 1999.
70. Дорошевич А. Миф в литературе XX в. //Вопросы литературы. 1970. №2.
71. Дубашинский И.Л. Автор в сюжете и вне сюжета. //Вопросы сюжетосложения. Вып. 3. Рига. С. 3-18.
72. Егорова Б. Сюжет и фабула. //Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. Рига, 1978. С. 11-22.
73. Ермоленко С.И. Лирика М.Ю.Лермонтова: Жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.
74. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (К постановке проблемы). //Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX века. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994.
75. Есин А.Б. Психологизм русской классической прозы. М., 1988.

76. Жаравина Л.В. Философско-религиозная проблематика в русской литературе 1830-40-х годов: А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, Н.В.Гоголь: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. Волгоград, 1996.
77. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. П., 1921.
78. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
79. Жук А.А. Лермонтов и "натуральная школа" (к постановке вопроса). //Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 226-233.
80. Жуковский В.А. Избранное. М., 1986.
81. Журавлева А.И. "Гамлетовский элемент" в "Герое нашего времени". //Русская речь. 1994. № 4. С. 9-14.
82. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. М., 2002.
83. Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский. //Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 23. Вып. 5. 1964. С. 386-392.
84. Журавлева А.И. Поэтическая проза Лермонтова. //Русская речь. 1974. № 5.
85. Завадская Е. Небесный Иерусалим и пути к нему, начертанная поэтом О.Мандельштамом. //Лики культуры: Альманах. М., 1995. Т. 1. С. 456-466.
86. Зайцева И.А. Особенности художественного психологизма в романе Лермонтова "Герой нашего времени". //Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1982. № 2. С. 50-58.
87. Зотов С.Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. Таганрог, 2001.
88. Иванов В. О Новалисе. //Arbor Mundi. Мировое древо. Вып. 3. М., 1994. С. 169-193.

89. Иванова Г.А. Творческая встреча: Лермонтов и В.Ирвинг. //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 23. Вып. 5. 1964. С. 393-401.
90. Иларион (Алфеев, иеромонах). Таинство веры. Введение в православное догматическое Богословие. М., 1996. С. 79.
91. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул. //Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 34-64.
92. Калугина Д. Я. Слово о Якове Беме. // Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 2000. С. 16-18.
93. Канунова Ф.З. Нравственно-философские искания русского романтизма (30 – 40-е г.) и религия (к постановке проблемы). // Русская литература и религия. Новосибирск, 1997. С. 63-85.
94. Канунова Ф.З., Слепцова Е.В. Библейские мотивы в "Агасфере" В.А.Жуковского. //Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 122-133.
95. Карташова И.В. Этюды о романтизме. Тверь, 2001.
96. Кедров К.А. Странничество. //Лермонтовская энциклопедия. С. 295-296.
97. Ключевский В.О. Грусть (Памяти М.Ю.Лермонтова). //Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002.
98. Козлов И.И. Собрание стихотворений. СПб., 1840.
99. Коровин В.И. "Когда, надежде недоступный..." //Лермонтовская энциклопедия. С. 228
100. Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова. М., 1973.
101. Котляревский Н. М.Ю.Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Пг., 1915.
102. Криничная Н.А. Персонажи преданий, становление и эволюция образа. Л., 1988.

103. Кузнецова А.В. Лирический универсум М.Ю.Лермонтова: семантика и поэтика. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2003.
104. Кузнецова А.В. Мифологическое сознание и мифологический космогенез: душа в лирической поэзии М.Ю.Лермонтова. //Гносеология поэтики: мифологическая семантика и жанровый синкретизм. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2001. С. 103-115.
105. Кузнецова А.В. Некоторые аспекты мифотворчества М.Ю.Лермонтова. //Гносеология поэтики: мифологическая семантика и жанровый синкретизм. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2002. С. 75-89.
106. Кюхельбекер В.К. Сочинения. М., 1986.
107. Лагерквист П. Смерть Агасфера. Пилигрим в море. Святая земля.
108. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4-х томах. М., 1984.
109. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1964, 1972.
110. Лермонтов: pro et contra. /Под ред. В.М.Марковича. СПб., 2002.
111. М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
112. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
113. Лермонтовский выпуск: Учебное пособие. Пенза, 1996.
114. Лермонтовский сборник. Л., 1995.
115. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971.
116. Лозович Т.К. Мифологема сна и её поэтическая трансформация в творчестве немецких романтиков. //Мир романтизма. Тверь, 2000. Вып. 3. С. 22-28.
117. Ломинадзе С.В. "Тайный холод". //Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 220-231.
118. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.
119. Лосев А.Ф. Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями. //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 29. Вып. 5. 1970. С. 377-390.

120. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1988.
121. Лотман Ю.М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте. Тарту, 1979.
122. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
123. Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин. Л., 1987.
124. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М., 1964.
125. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
126. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
127. Мануйлов В.А. и др. М.Ю.Лермонтов. Семинарий. Л., 1960.
128. Мануйлов В.А. Лермонтов М.Ю. Жизнь и творчество. М., 1958.
129. Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий. Л., 1975.
130. Маркович В.М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX-XX веков. //Имя- сюжет- миф: Проблемы реализма. СПб., 1996. С. 115-140.
131. Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени" // Известия АН СССР. Серия лит-ра и язык. 1981. Т. 40. № 4. С. 291-303.
132. Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997.
133. Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Новосибирск, 1997.
134. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 1999.
135. Меднис Н.Е. Мотив пустыни в лирике А.С.Пушкина //Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 163-172.
136. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
137. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
138. Мережковский Д. Избранные сочинения. М., 1996.
139. Милюгина Е.Г. О полифоническом характере раннеромантического мифотворчества. //Мир романтизма. Тверь, 1999. С. 10-17.

140. Миркина З. Дорога к внутреннему храму. //Лики культуры: Альманах. М., 1995. Т. 1. С. 468-472.
141. Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М., 1957.
142. Москвин Г.В. Духовно-смысловые связи повестей романа Лермонтова "Герой нашего времени": Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 2000.
143. Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова. Томск, 1997.
144. Музыкальная энциклопедия. Под ред. В.А.Сапожкова. М., 1971. С.31.
145. Найдич Э.Э. Этюды о Лермонтове. СПб., 1994.
146. Непомнящий В. Лирика Пушкина. //Литература в школе. 1999. № 5. С. 5-25.
147. Новалис. Афоризмы и фрагменты. //Шульц Г. Новалис. М., 1998. С.299.
148. Новалис. Гимны к ночи. М., 1996.
149. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Лермонтов. Пг., 1914.
150. Осипова О.С. Двоеверная традиция как проявление архетипа (на материале церковных обличений). //Философские и богословские идеи в памятниках древнерусской мысли. М., 2000.
151. Панарин А. Завещание трагического романтика. //Москва. 2001. № 7. С. 80-93.
152. Платон. Пир. //Платон. Собрание сочинений: В 4-х т. М., 1993. Т. II. С. 81-135.
153. Полежаев А. И. Стихотворения. Поэмы. М., 1981.
154. Поляков М. В мире идей и образов. М., 1983.
155. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1928.
156. Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1963.
157. Ромодановская Е.К. От редактора. //Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 3-5.



158. Ромодановская Е.К. Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995.
159. Сакулин П.Б. Земля и небо в лирике Лермонтова. //Венок Лермонтову. М.-Пг., 1914. С.1-55.
160. Сакулин П.Н. Филология и культура. М., 1990.
161. Семенова С. Вестничество Лермонтова. //Человек. 2002. №1.
162. Серман И. Лермонтов: Жизнь в литературе, 1836-1841. М., 2003.
163. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.
164. Слинина Э.В. Лирика Пушкина 1820-30-х годов. Проблема становления личности поэта. Псков, 1990.
165. Слинина Э.В. Мотивы "света" и "тьмы" в художественной системе Пушкина-лирика. //Проблемы современного пушкиноведения. Вологда, 1989. С. 29-37.
166. Соловьева Н.А. XIX век: романтическое сознание эпохи. //Вестник Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. 2001. № 1. С. 7-22.
167. Сочинение епископа Игнатия Бренчанинова. Слово о смерти. М., 1991.
168. Тамарченко Н.Д. Преступление и наказание в русской литературе (Введение в проблему). //Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38-49.
169. Тарасов Б.Н. Тютчев и Паскаль (антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии). //Русская литература. 2000. № 4. С. 26-46.
170. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
171. Турбин А.В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978.
172. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
173. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001.
174. Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени. //Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49-56.

175. Удодов Б. "Когда волнуется желтеющая нива...". //Лермонтовская энциклопедия. С. 222.
176. Удодов Б. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.
177. Удодов Б.Т. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". М., 1989.
178. Уманская М.М. Лермонтов и романтизм его времени. М., 1971.
179. Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск, 1995.
180. Уразаева Т.Т. Философско-эстетические проблемы художественного развития М.Ю.Лермонтова: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Екатеринбург, 1995.
181. Фишер В.М. Поэтика Лермонтова. //Венок Лермонтову. М.-Пг., 1914. С.196-236.
182. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975.
183. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
184. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1971.
185. Ходанен Л.А. Время в поэме М.Ю.Лермонтова "Демон". //Проблемы художественного метода и жанра в русской литературе XVIII-XIX вв. М., 1978. С. 43-59.
186. Ходанен Л.А. Поэмы М.Ю.Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции: Учебное пособие. Кемерово, 1990.
187. Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова: Аспекты мифопоэтики. Кемерово, 1995.
188. Ходасевич В. Фрагменты о Лермонтове. //Лермонтов М. Ю. Стихотворения, поэмы. Герой нашего времени. М., 1996.
189. Чернов А.В. Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века. // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994.

190. Шайтанов И.О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. М., 1998.
191. Шакуров Шариф М. Храм и храмовое сознание (К проблеме феноменологии архитектурного образа). //Вопросы искусствознания. 1993. С. 268-313.
192. Шакуров Шариф. Число и мера в архитектуре. К проблеме иконографических аспектов феноменологии. //Вопросы искусствознания. 1994. С. 210-231.
193. Шехватова А.Н. Мотив в структуре чеховской прозы: Автореф. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. СПб., 2003.
194. Шкловский В. Связь приемов сюжетостроения с общими приемами смысла. //Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 26-62.
195. Шуберт Г.Г. Взгляд на ночную сторону естественной науки. //Эстетика немецкого романтизма. М., 1997. С. 523-528.
196. Шувалов С.В. М.Ю.Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1895.
197. Шувалов С.В. Религия Лермонтова. //Венок Лермонтову. М.-Пг., 1914. С.135-164.
198. Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. М, 1994.
199. Щерблякин И.В. М.Ю.Лермонтов: Очерк жизни и литературного творчества. М., 2000.
200. Щеголькова О.В. Структурообразующая роль в книге стихов Н.С.Гумилева "Костер": Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Самара, 2003.
201. Щедровицкий Д. Введение в Ветхий завет. М., 1996.
202. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов как историк – литературная проблема. //Лермонтов : pro et contra. СПб., 2002. С. 475-506.
203. Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. М., 1961.
204. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб., 1998.
205. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М., 1998.

206. Эстетика немецкого романтизма. М., 1987.

207. Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. М., 1997.