

ПАРАДОКСЫ ВЕЧНОСТИ В ПОЭТИКЕ ЛЕРМОНТОВА

© 2016 г. О. Б. Заславский

Доктор физико-математических наук, ведущий научный сотрудник
Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина, пл. Свободы, 4, Харьков 61022, Украина,
zaslav@ukr.net

PARADOXES OF ETERNITY IN LERMONTOV'S POETICS

© 2016 O. B. Zaslavskii

Doctor of sciences in physics and mathematics, Senior Scientific Fellow
Kharkov V. N. Karazin National University, Svoboda Square 4, Kharkov 61022, Ukraine,
zaslav@ukr.net

В поэтике Лермонтова выявлен устойчивый набор элементов, связанных с мотивами вечности и бессмертия в художественном времени и максимально возможной удаленностью или вечным движением в художественном пространстве. При этом возникает ряд экзистенциальных парадоксов, которые делают статус лирического субъекта принципиально неоднозначным или внутренне противоречивым. Предложена общая схема ситуаций, в которых указанные мотивы проявляют себя в творчестве Лермонтова. Проанализированы стихотворения “Тучи”, “Сон”, “Выхожу один я на дорогу”. Обсуждаемые свойства прослежены также и в других произведениях, включая прозу Лермонтова.

We single out the stable set of elements in the poetics of Lermontov connected with motifs of eternity and immortality. It turns out that in many cases, on the level of imagery, infinite spatial distance are linked with eternal existence. Moreover, a number of paradoxes are noticed, which put the lyric subject into ambiguous and contradictory light. We offer a general scheme of appearing such motifs in Lermontov's works. The poems ‘Clouds’, ‘Dreams’, ‘I go out on the road alone’ are analyzed in detail. We also trace the said characteristics in other Lermontov's works, including his prose.

Ключевые слова: мотивы, художественное время, художественное пространство.

Key words: motifs, artistic time, artistic space.

Введение

Значимость категории художественного времени в общем случае существенно различна для разных авторов. В поэтике Лермонтова она играет ключевую роль. По-видимому, впервые на это обстоятельство обратил внимание С. Ломинадзе. Ему принадлежит ряд глубоких наблюдений, показывающих, сколь сильно свойства времени в поэтическом мире Лермонтова могут отличаться от его обычного хода [1]. Здесь особенно выделяется мотив вечности и соотношение конечного и вечного [2].

В данной работе мы предлагаем классификацию (по крайней мере частичную) ситуаций, в которых проявляют себя эти факторы. Здесь можно выделить следующие основные варианты, значимые в творчестве Лермонтова. 1) Вечное, страст-

ное и безуспешное стремление лирического субъекта к недостижимому. 2а) “Зависание” процесса, в норме конечного, так что он растягивается до бесконечности. 2б) Негативный вариант: ускорение хода времени. 3) Отказ от страсти как источник бессмертия.

Мы увидим, что указанным ситуациям свойствен ряд структурных противоречий и контрастов.

Ниже мы обсудим эти основные ситуации на конкретных примерах. При этом три произведения разбираются относительно подробно – “Выхожу один я на дорогу” (1841), “Сон” (1841), “Тучи” (1840). Они принадлежат к шедеврам лирики Лермонтова позднего периода, так что их анализ представляет и самостоятельный интерес. Кроме того, обсуждение “Выхожу один я на дорогу” важно еще и потому, что в этом стихотворе-

нии, по замечаниям Ю.М. Лотмана [3], в поэзии Лермонтова появились тенденции, знаменовавшие качественно новый ее период¹.

Нереализуемое стремление

По нашей классификации, представленной выше, – это ситуация 1. Более подробно, ее можно описать следующим образом. 1) Существует два полюса, 2) между ними находится непреодолимая зона (в пространстве и/или времени), 3) продолжается вечное и бесплодное стремление героя от одного из полюсов к другому (или обоих полюсов друг к другу). Это означает, что здесь переплетаются такие мотивы, как “время и вечность” и “одиночество”. Рассмотрим вкратце несколько примеров.

“Любовь мертвеца”

Лирический герой уже оказался по ту сторону жизни, но это не умеряет его желания: любовь продолжается за гробом, причем мертвец пытается влиять на жизнь живой возлюбленной. Практические соображения о том, что жизнь возлюбленной сама является конечной, здесь не работают: в данном контексте вечной следует считать не только саму страсть мертвеца, но и абсолютную разделенность мертвеца и его возлюбленной, остающейся в мире живых. Эта ситуация “застыла” таким образом, что является вечно длящейся без достижения результата.

“Воздушный корабль”

Здесь стремление Наполеона вернуть себе Францию продолжается и за гробом, становясь вечным. В данном случае оно имеет циклический характер (каждый год император просыпается и едет к себе). Каждый раз не получается ничего, но потом все повторяется вновь, несмотря на всю безнадежность попыток. Наполеон не может смириться с утратой Родины и власти несмотря даже на собственную смерть!

Отметим как минимум два существенных отличия данного произведения от стихотворения Зейдлица “Корабль-призрак”, переводом которого формально является стихотворение Лермонтова. У Зейдлица происходит четкое разделение на душу и тело мертвого императора, а возвращения в стихотворении нет, чем ослабляется и

смазывается цикличность и вечность процесса². У Лермонтова же грань между жизнью и смертью для императора стерлась, так что его бытие становится единым, причем вечно длящимся. Оно лишь приобретает циклический характер, что подчеркивается последней строкой “В обратный пускается путь”. Соответственно, подчеркнуты как вечность попыток и вечное упорство героя, так и их безнадежность.

“На севере диком стоит одиноко”

Вечный процесс со стремлением к цели, но без ее окончательного достижения, встречается у Лермонтова также и вне мотива смерти или умирания. В данном стихотворении сон сосны продолжается вечно – на встречу с пальмой шансов нет, но и сосна никогда не “откажется” от своего сна, где она вечно видит пальму.

“Утес”

В Лермонтовской энциклопедии сказано: «(...) готовый исчезнуть, испариться след в “Утесе” – “Но остался влажный след в морщине / Старого утеса” – становится основным событием стихотворения. Этот след преходящ, он пребывает мгновение, по нему зримо течет время, но он неповторим» [5]. По нашему мнению, это утверждение ошибочно и упускает здесь из виду главное. Вопреки метеорологии и физике, след, оставшийся на поверхности утеса от тучки, следует считать вечным. Не случайно этот след сливается со следами вечного “плача”: “И тихонько плачет он в пустыне”. Теперь утес обречен на вечное страдание по тучке подобно тому, как сосна вечно томится по пальме.

“Романс” (1832)

“Вновь двум утесам не сойтись, – но всё они хранят // Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд” (II, 28). Здесь важно не только то, что двум утесам больше не сойтись, но и то, что они не могут и разойтись. Не случайно утверждается, что героиня не сможет изгладить из памяти героя. Получается вечная ситуация, которая не может как-либо разрешиться.

² Если в “Воздушном корабле” происходит циклический процесс без результата, то циклический процесс с неизменным достижением результата представлен в “Тамаре”, где вновь и вновь повторяющиеся любовные свидания и убийства образуют единую цепь. Этот процесс длится без конца, т.е. в рамках текста его следует считать вечным, абстрагируясь от неизбежно конечной во времени истории царицы.

¹ Тексты цитируются по изданию [4] с указанием номера тома и страницы.

“Три пальмы”

Всю свою жизнь пальмы провели в бесплодном желании появления путника. В индивидуальном масштабе—это аналог вечности. И такую “вечность” они захотели прервать — изменить свою судьбу как раз при появлении признаков смерти: “И стали уж сохнуть от знойных лучей”. Экзистенциальный бунт происходит как раз на пределе, на границе жизни и смерти и смертью же наказывается. Причем здесь можно увидеть бунт пальм не только против воли Бога, но и против той трагической роли, которая является “нормой” в лермонтовской поэтической системе. А именно “нормальным” было бы, если бы пальмы всю свою жизнь (т.е. “вечность”) бесплодно, но с мужественной неизменностью томилась и тосковали по путникам, которые так никогда бы и не появились, — это был бы вариант сосны из стихотворения “На севере диком”. Но пальмы не приняли такой порядок вещей, не справились с экзистенциальным вызовом — и поплатились. Таким образом, здесь мы имеем дело со значимо нарушенной схемой обсуждаемой ситуации.

“Демон” и “Азраил”

Демон признается: “В душе моей, с начала мира, // Твой образ был напечатлѣн” (IV, 204).

Он жалуется на пережитое им одиночество: “Какое горькое томленье // Всю жизнь, века без разделенья // И наслаждаться и страдать” (IV, 204). По сути, с Демоном произошло нечто подобное тому, что произошло с пальмами из стихотворения “Три пальмы”: сверхдлительное (практически вечное) ожидание и томление, потом попытка прекратить свое одиночество — и приистекающая из этого катастрофа.

В “Азраиле” герой, устав от бесплодных поисков творенья, с ним сходного, начинает роптать и проклинать Бога. Результат: “И наказание в ответ // Упало на главу мою” (III, 129). Это еще ближе к ситуации “Трех пальм”. Различие в том, что в “Азраиле” прямо говорится о том, что это Бог наказал героя. В “Демоне” же катастрофа (смерть Тамары от поцелуя) происходит в силу объективной природы вещей, роль Бога в ней в явном виде не выражена.

“И скучно и грустно”

В этом стихотворении 1840 г. присутствует основная обсуждаемая нами коллизия, однако в данном случае она оценивается негативно: “Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..” (II, 138). Далее же возможность вечного желания вообще отвергается: “А вечно любить невозможно

но”. Однако результат такого отторжения вечного и бесплодного желания — отрицание самой жизни, которая оказывается “пустой и глупой шуткой”. Если учесть не только текст стихотворения, но и обсуждавшийся выше контекст, то можно прийти к несколько неожиданному заключению. Грустный вывод, делаемый в конце лирическим героем, связан не только с объективными свойствами мира и личности в нем, но и с тем, что герой сам проявляет слабость, отказываясь от вечных и нереализуемых желаний. (Опять же, в противоположность сосне из “На севере диком”.)

“Мицери”

Про груды темных скал говорится, что “Простерты в воздухе давно Объяты каменные их, И жаждут встречи каждый миг; Но дни бегут, бегут года — Им не сойтися никогда!” (IV, 153). В другом случае вместо вечного и бесплодного стремления одного к другому происходит вечное противостояние: “Немолчный ропот, вечный спор С упрямой грудой камней” (IV, 156). Камни продолжают лежать вечно, но и водный поток не отказывается от своего “намерения”.

Оба эти случая воплощения вечности соотносятся с краткостью жизни героя, которым однако всю его недолгую жизнь владело неосуществимое и неотменяемое желание обрести свободу и вернуться на свою родину.

“Русалка” (1832)

Здесь русалки вечно целуют утопленника, который остается “хладен и нем” — страсть русалок безнадежна и безответна, но она, судя по всему, будет и далее продолжаться вечно.

Процесс без завершения. Линейное растяжение во времени

Для ситуации 1, рассмотренной выше, характерно наличие двух противоположных полюсов, с одним из которых связан лирический субъект, а с другим — его “партнер”: желаемая, но не доступная ему сущность или, наоборот, нечто враждебное. (В некоторых случаях картина оказывается симметричной, так что оба полюса равноправны, бесплодное стремление оказывается взаимным). Такое положение дел не исчерпывается контекстом, связанным с вечностью, — это черта, характерная для поэтики Лермонтова в целом. По формулировке Ю.М. Лотмана, “любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения

и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема” [3, 231]³. Однако, как замечает Ю. М. Лотман далее, “именно в этом коренном конструктивном принципе лермонтовского мира в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены. Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляется соединяющее пространство. Основная тенденция – синтез противоположностей” [3, 231].

Примером здесь является стихотворение “Выхожу один я на дорогу” [3, с. 231–234]. Согласно Лотману, “смысл стихотворения – в особой функции срединной сферы. В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей”. Это заставляет особенно внимательно присмотреться к данному стихотворению. Однако, по нашему мнению, к утверждениям Лотмана здесь необходимо внести ряд существенных корректив. Обратимся же к его тексту (II, 208–209).

1

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

2

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

3

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

4

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

5

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

³ Строго говоря, здесь точнее было бы сказать “несовместимая и / или непримиримая”. Скажем, сосна и пальма оказываются друг с другом несовместимы, но между ними “непримиримых” отношений нет. Такое уточнение позволяет расширить сферу применимости формулировки Лотмана.

Стоит обратить внимание на то, в каких отношениях это “срединное царство” находится с остальным миром. В первых двух строфах описывается мир космоса, который окружает героя. Этот мир гармоничен. Но, несмотря на это, герою “больно” и “трудно” – посреди именно такого, гармоничного мира, чуждого экстремальным состояниям. Причем сам герой отмечает это с некоторым удивлением (“что же мне...”). Далее он упоминает свой собственный мир, мир личности, который его полностью не устраивает, – ни в прошлом, ни в будущем.

В 3-й строфе сообщается о том мире, который герой хотел бы для себя устроить. В нем отвергаются и прошлое и будущее, т.е. категории, о которых он упоминал в первых двух строках 3-й строфы. Однако, выбирая для себя вечный сон, герой отъединяется и от мира космической гармонии. Получается, что герой, не удовлетворенный сущим миром, отпадает от божьего мира и строит свой собственный. Но это – не что иное, как трансформация схемы, типичной для Демона! Разумеется, здесь есть важное отличие: герой не стремится разрушать и пересоздавать заново существующий мир. Однако и в божьем мире он для себя места не видит. Происходит отпадение от окружения, типичное для романтического героя [6]⁴. Причем это отпадение устанавливается навечно – в соответствии с длительностью сна.

Стихотворению свойственны космические масштабы. По замечанию Лотмана, “Выхожу <...> на дорогу... – намек на выход в бесконечное пространство мира”. Замысел построения своего мира придает космический характер и мечтам героя. Отметим и другие, менее очевидные намеки на космический масштаб. Блестки, просвечивающие сквозь туман (в соответствии со 2-й строкой 1-й строфы), могут быть соотнесены со звездами Млечного Пути. А 2-я строка 2-й строфы “Спит земля в сияньи голубом...” может быть понята как взгляд на землю со стороны небес, которые упоминаются в 1-й строке той же строфы.

Аналогично бесконечность устанавливается и во времени. Дуб, согласно желанию героя, должен зеленеть вечно. Герой фактически хочет остановить течение времени, подобно Фаусту. Но в отличие от Фауста, для которого это означало смерть, здесь герой создает собственный персональный мир со своим временем и, останавливая длящееся мгновение, не умирает, а застывает в нем.

⁴ В частности, см. там о недемоническом отпадении Мцыри [6, с. 246].

По замечанию Лотмана, сон “оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия – с другой” [3, с. 223]. Однако получающаяся в результате бесконечность во времени не является чем-то окончательным. Пожелание вечности (чтобы дуб зеленел над героем вечно) сочетается с пожеланием “Чтоб в груди дремали жизни силы”. Здесь содержится намек, что рано или поздно дремлющий герой проснется, но произойдет это спустя вечность. Таким образом, соединяются вечно длящийся безостановочный, бессобытийный процесс и намек на его резкое прерывание, которое, казалось бы, наступить не сможет. Вновь соединились несоединимые экстремы, столь характерные для лермонтовского мира⁵.

В целом, в стихотворении действительно виден новый этап в творчестве Лермонтова, однако его оценка как шага к миру гармонии представляется недостаточной. Наряду со стремлением к гармонии, о чем писал Лотман, в нем проглядывает и общая, характерная для романтизма и присущая Лермонтову схема, в которой герой остается вне окружающего мира и гармонии с ним не достигает.

Повторяющийся процесс

В стихотворении “Выхожу один я на дорогу” индивидуальные временные масштабы линейно растягивались до бесконечности. Вместе с тем в поэзии Лермонтова присутствует и другой, структурно более сложный способ утверждения незавершающегося процесса, который включает в себя циклическую динамику. Рассмотрим в этой связи стихотворение “Сон” (II, 197).

Сон

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня – но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Соотношение сна и яви и воплощение его в композиции – одно из наиболее впечатляющих и вместе с тем трудных для интерпретации свойств стихотворения. Все стихотворение композиционно делится на 3 части. 1-я включает в себя первые две строфы. 2-я часть, состоящая из 3-й и 4-й строф, представляет собой описание сна умирающего. 3-я часть (5-я строфа) – это сон снявшейся ему героини. Один из наиболее неясных моментов – это статус 1-й части. Являются ли первые две строфы описанием сна, как и остальные строфы (вариант 1), или же это экспозиция, относящаяся к реальности, хотя и данная от имени умирающего (вариант 2)? Соответственно, в первом случае в стихотворении присутствует три сна (в 1-м повествователь видит себя во сне раненым, во 2-м он уже в качестве героя сна видит возлюбленную, в 3-м она видит его). Во втором же случае 1-й сон отсутствует, так что их всего два⁶.

В литературе о стихотворении практически отсутствует обсуждение этого вопроса – авторы работ каждый раз считают его само собой разумеющимся в соответствии со своим видением. Так, о трех снах писали В.С. Соловьев (“сон в кубе”) [7, 396], В.В. Набоков [8, с. 427], Л.И. Вольперт [9]. Соответственно, это предполагает вариант 1 по приведенной выше классификации.

Однако у Ю.М. Лотмана это представлено совершенно иначе. По его замечанию [10, с. 70], “умирающий герой видит во сне героиню, которая во сне видит умирающего героя. Повтор первой и последней строф создает пространство, которое можно представить в виде кольца Мёбиуса, одна поверхность

⁵ Формально, сходный намек на вечный процесс присутствует в стихотворении “Желанье” (1832) (II, 47–48), где в последней строфе упоминаются “мечтанья рая” и фонтан, попеременно пробуждающий и усыпляющий героя. Однако здесь сон и пробуждение циклически сменяют друг друга и взаимно полярными экстремами не являются.

⁶ Логически возможен еще 3-й вариант: герой тяжело ранен, лежит в долине Дагестана и видит составной сон, в котором 1-е звено – это как раз он сам, лежащий в долине Дагестана. Тогда первые две строфы – одновременно и реальность и сон. Соответственно, снов – три. Такая конструкция представляется нам искусственным и неоправданным усложнением 2-го варианта, и в дальнейшем обсуждать ее мы не будем.

которого означает сон, а другая – явь”⁷. Таким образом, Лотман считал, что описываемое в 1-й строфе – это явь (вариант 2 по нашей классификации). При трех снах (вариант 1) изящное наблюдение Лотмана о структуре, повторяющей лист Мёбиуса, обесценилось бы (так как все было бы сном, и соотношение сна и реальности потеряло бы смысл)⁸.

В таком авторитетном издании, как Лермонтовская энциклопедия, сказано, что «“Сон” написан от имени человека, находящегося на грани жизни и смерти» [11]. Данное утверждение означает, что первые две строфы относятся (при таком понимании) к “реальности”: повествователь не видит сон о своем умирании, а действительно тяжело ранен. Но тогда снов – два, т.е. реализуется вариант 2. Однако далее там же сказано: “Герой баллады видит сон о собственной смерти”. Но это означает, что снов – три (о собственной смерти, о возлюбленной и ее сон), так что реализуется вариант 1. Следует признать это логическим противоречием – присущим, разумеется, не стихотворению, а статье, ему посвященной.

Весь этот разнобой по поводу числа снов и статуса рассказчика свидетельствует, что в изучении стихотворения был упущен важнейший пункт. Он также показывает, что содержательные интерпретации получаются при обоих вариантах. Но тогда напрашивается вывод, что неопределенность в выборе варианта является художественно значимой. Насколько нам известно, сам факт этой неопределенности отмечен, как ни странно, только в работе, предназначенной для школьников: “В произведении нет четкого указания на конкретного рассказчика: с одной стороны, повествование может вестись от лица человека, видящего сон, с другой стороны, в роли повествователя может выступать умирающий человек, которого постепенно оставляет жизнь”

⁷ Строго говоря, формулировка Лотмана ошибочна (отличительная черта листа Мёбиуса как раз состоит в том, что у него нет двух сторон – только одна). Однако сама идея совершенно правильна и красива, она лишь нуждается в небольшой переформулировке. Например, можно сказать, что разделение на сон и явь перестает быть однозначным, и в результате “обхода” по замкнутой сюжетной “траектории” статус описываемого в тексте меняется.

⁸ Л.И. Вольперт (цит. соч.) использовала для визуализации структуры текста (в 1-м варианте по нашей классификации) пространственную модель с 3-мя телевизорами. Однако в ней не учтены два важных обстоятельства: а) каждый новый “телевизор” должен появляться не отдельно, а внутри “фильма”, который “показывают” на предыдущем телевизоре, б) экран последнего должен нетривиальным образом склеиваться с экраном первого. Если для варианта с двумя снами годится модель типа листа Мебиуса, то для трех снов может быть использована трехмерная модель с самопересечением типа бутылки Клейна. Модель трех телевизоров появилась как попытка реализации метафоры В.С. Соловьева, упомянувшего “сон в кубе”, однако очевидно, что Соловьев имел в виду куб как третью степень, а не трехмерный куб как пространственную фигуру.

[12]⁹. Вместе с тем обсуждаемая неопределенность статуса рассказчика (реально умирающий или сновидец) и соответственно число снов являются важнейшим содержательным элементом структуры произведения. В нем идет речь о грани между сном и явью или между разными уровнями сна. Явным образом такая структура реализуется при разворачивании лирического сюжета во времени, когда внутри предыдущего уровня реальности или сна появляется новый. Неопределенность же статуса 1-й части дает другой, дополнительный к этому способ реализации того же структурного свойства за счет двойной модальности в один и тот же момент времени. В данном контексте приобретает смысл и то обстоятельство, что в 1-й части упоминается “полдневный жар”: полдень представляет собой границу между обеими половинами суток и в этом отношении имеет как раз двойной статус. Двойной статус проявляет себя и лексически – в необычном сочетании “знакомый труп”. Здесь живое (“знакомый”) соединено с мертвым (“труп”)¹⁰. Если же, например, заменить это на “труп знакомого” (в соответствии с замечаниями набоковского героя из “Дара”¹¹), весь эффект двойственности разрушится. Подобным же образом сочетание “мертвый сон” объединяет признаки жизни и смерти¹².

⁹ К сожалению, это осталось там лишь беглым замечанием, причем непоследовательным, так как далее в тексте этой работы упоминаются именно три сна, т.е. по ходу дела неопределенность в числе снов и связанном с этим статусе рассказчика игнорируется. Причем делается это противоречивым образом: сначала совершается выбор в пользу варианта 1, однако затем считается, что герой умирает в реальности, что на самом деле свойственно варианту 2.

¹⁰ Ломинадзе дает другое объяснение, связанное с общей особенностью художественного времени у Лермонтова: “В знакомом трупе” прошлое оказалось впрыснутым в настоящее» [1, с. 11–12]. Мы же обращаем внимание на то свойство этого сочетания, которое характерно именно для данного контекста.

¹¹ «(...) лермонтовский “знакомый труп” – это безумно смешно, ибо он собственно хотел сказать “труп знакомого”, – иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано» [13, с. 258].

¹² По мнению Ломинадзе, «“мертвый сон” надо понимать прямо (как сон мертвого), а не иносказательно (как мертвецки крепкий сон)» [1, с. 12]. Мы не можем согласиться со столь радикальной точкой зрения. Если бы герой был действительно мертв, основные коллизии стихотворения потеряли бы свою остроту. Все дело как раз в тонкой балансировке на грани между жизнью и смертью, в том числе это проявляет себя и лексически. Однозначный статус героя как мертвого этому противоречил бы. (Можно думать, что если бы Лермонтову было важно указать на статус героя как мертвеца, он сделал бы это совершенно определенным образом, например как в “Любви мертвеца”, написанной в том же 1841 г., что и “Сон”.) Кроме того, сочетание “мертвый сон” встречается у Лермонтова и в другом контексте, где оно означает именно “мертвецки крепкий сон”: “В долинах всюду мертвый сон” (“Черкесы”), “Все тихо, всюду мёртвый сон” (“Боярин Орша”).

Двойной статус героя (между жизнью и смертью, между явью и сном) делает значимой более общую проблему идентификации единичного субъекта среди двух или множества вариантов, мало отличимых друг от друга. В этой связи обратим внимание на целый ряд соответствующих деталей 1-й части. Умиравший лежит на песке, т.е. на почве, состоящей из мельчайших не отличимых друг от друга частиц, кровь из него течет по капле (т.е. не отличимыми друг от друга порциями). Солнце заливают все вокруг одинаковым желтым цветом, сливая в единое целое самого героя, уступы скал и их вершины.

Во 2-й и 3-й частях ликвидируется раздробленность 1-й, отдельные элементы восстанавливают свою целостность, а контрасты между ними становятся четкими. Во сне героя – огни на фоне вечерней темноты. Среди веселой компании выделяется возлюбленная, не принимающая участия в веселье. В своем сне она видит, что кровь течет струей (а не течет по капле, как было в 1-й строфе). И в ее сне герой однозначно мертв, так как назван “трупом”.

Последнее обстоятельство не отменяет описанного выше смыслового эффекта двойственности за счет соединения лексики, относящейся к сферам живого и мертвого, так как этот эффект находится за пределами сознания снящейся и видящей сон героини. Обратим также внимание на еще одно значимое противоречие, возникающее в последней строфе из-за упоминания “трупа”. С одной стороны, такое наименование – свидетельство торжества смерти. Но это возникает во сне, который, в свою очередь, вложен в сон раненого, т.е. в конечном счете сон о мертвом – свидетельство того, что герой способен видеть сны – стало быть, он жив!

В целом, динамика переходов между сном и явью (или разными уровнями сна), в сочетании с неопределенностью статуса героя, умножением границ между разными состояниями и возникающими здесь противоречиями, приводит к тому, что неопределенным становится соотношение между жизнью и смертью. Тяжело раненный герой не может вернуться к жизни, но он оказывается в таком лабиринте модальностей, сквозь который до него не может добраться окончательная смерть. У героя нет сил бороться со смертью – но эту функцию берет на себя структура текста¹³.

В результате создается картина вечно длящегося и не завершающегося умирания. Более того, тот

факт, что умирание “застревает” и не может дойти до конца, поднимает противопоставление жизни и смерти до противопоставления смерти и бессмертия.

“Посреди небесных тел”

Интересное соотношение конечного времени и вечности встречается в следующем стихотворении (предположительно датированном 1840 годом (II, 139)).

Посреди небесных тел
Лик луны туманный:
Как он кругл и как он бел,
Точно блин с сметаной.

Каждую ночь она в лучах.
Путь проходит млечный:
Видно, там, на небесах,
Масленица вечно!

Дело в том, что в реальности полнолуние длится ограниченный период времени – на самом деле происходит непрерывная смена лунных фаз. После полнолуния видимая часть Луны начинает уменьшаться – вплоть до новолуния, когда луна вообще не видна. Тем самым Лермонтовым взят ограниченный период (часть полного цикла) и продолжен по временной оси до бесконечности. Причем остановлен как раз момент времени в высшей фазе Луны, перед началом ее уменьшения. В результате получается сочетание циклического процесса – земного суточного цикла (“Каждую ночь”) – и неизменного состояния Луны.

Масленица же, упоминаемая в последней строке, происходит как раз на границе зимы и весны, т.е. связана с календарным циклом. Однако “на небесах” эту цикличность упразднили, новая фаза “небесного” года не наступает, – вместо этого вечно длится одно и то же.

Деформация времени в данном стихотворении носит более сложный характер, чем просто его “остановка” и фиксация навечно необратимого, ускользающего момента. Циклический характер процесса сохранен: смена дня и ночи никуда не делась. Однако внутри цикла оставлена навечно только одна из фаз. Причем отброшена именно фаза “умирания” – оставлена только фаза максимального проявления “жизни”.

“Мцыри”

Когда обессиленный Мцыри лежит в бреду, он видит в полусне рыбку, которая предлагает ему убежище и вечный покой. Это состояние содержит в себе признаки смерти, но также и жизни. Предлагается, чтобы Мцыри уснул вечным сном, однако

¹³ Такая особенность поэтики Лермонтова, как создание текста с двойным статусом, заслуживает дальнейшего изучения. В совершенно другом контексте эта общая структурная особенность проявила себя в “Штоссе” [14].

в этом сне рыбки готовы его развлекать “пляской круговой”. Состояние жизни как бы замораживается, но не доводится до окончательной смерти. (В “Русалке” же в сходной ситуации герой однозначно мертв, хотя русалки понять этого не могут). В этом отношении есть очевидная параллель с “Выхожу один я на дорогу”, а также со “Сном”. В результате конечная жизнь растягивается практически до бесконечности, но теряет активность как признак жизни и функционально сравнивается со смертью. Это можно сопоставить с признанием Мцыри “Таких две жизни за одну, // Но только полную тревог, // Я променял бы, если б мог” (IV, 150)¹⁴.

В рассматриваемом случае сочетаются оба способа “достижения” вечности – линейное растягивание во времени (сон, предлагаемый герою) и циклический процесс (“пляска круговая”).

Сжатие во времени: “Пленный рыцарь”

Наряду с растяжением времени, попыткой замедлить, почти остановить его ход, в поэзии Лермонтова есть пример обратной трансформации. Это – “Пленный рыцарь”. Волевым движением рыцарь как бы перехватывает коня (время) и заставляет его бежать быстрее¹⁵. Причем направляет к конечной точке, максимально удаленной от него во времени, – собственной смерти.

Бесстрастие как источник бессмертия

Рассмотрим теперь ситуацию 3 (по классификации, предложенной во Введении). Ее яркой реализацией является стихотворение “Тучи” (II, 165).

Тучи

Тучки небесные, вечные странники!
 Степью лазурною, цепью жемчужною
 Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
 С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
 Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
 Или на вас тяготит преступление?
 Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
 Чужды вам страсти и чужды страдания;
 Вечно холодные, вечно свободные,
 Нет у вас родины, нет вам изгнания.

В стихотворении – два смысловых центра. Это – лирический герой и “тучки”. Общий смысл стихотворения существенно зависит от соотношения между ними. Оно может пониматься в двух основных вариантах. 1) Есть основной герой стихотворения, пейзаж с тучками служит лишь фоном для его переживаний. Как сказано в Лермонтовской энциклопедии: “так или иначе, изгнанничество героя и сопутствующие чувства личной несвободы и грустной подавленности – лирическая доминанта стихотворения” [16, с. 585]. 2) И лирический герой и тучи выступают равноправным образом. Ниже мы увидим, что то место, которое в общей смысловой системе занимают тучи, заставляет считать их самостоятельным фактором, роль которого отнюдь не сводится к фону для переживаний героя, так что более адекватным нам представляется 2-й вариант.

Обратимся к тексту. В нем дано объяснение поведению туч – они движутся потому, что им наскучили “нивы бесплодные”. Можно было бы подумать, что бесплодные нивы – внешний фактор, воздействующий на тучи и от самих туч не зависящий. Однако бесплодие нив (т.е. полей) – следствие засухи, отсутствия дождя. Но дождь проливается как раз из туч. Таким образом, скука, которую испытывают тучи, вызвана как раз их собственным “поведением”. Как известно, дождь – устойчивый мифопоэтический символ оплодотворения. То, что этот дождь не проливается, соответствует как раз тому обстоятельству, что тучам “чужды страсти”.

Выстраивается следующая цепочка. Бесстрастность туч приводит к бесплодности нив, что в свою очередь вызывает у туч “скуку” и гонит их дальше. Тем самым у туч, как и лирического героя, есть причина, которая превращает их в изгнанников. Но в отличие от него, для туч она заключена в них самих, а не во внешних обстоятельствах. И при отсутствии изгнания как внешнего фактора собственная природа объекта заставляет его непрерывно бежать – от себя самого и от собственного неисполняемого “предназначения” (отсутствия дождя). Тучи, не проливающиеся дождем, будут существовать вечно. И вечно будет длиться их странничество.

Но поскольку странствует и сам герой-изгнанник, то получается, что в любом месте он наблюдает ту же неменяющуюся картину (непрерывное странствие туч). В результате создается противоречивое сочетание вечного движения и стационарности. В качестве другого примера сочетания того же рода у Лермонтова можно указать на “гладкий источник” в “Тамани”: частицы воды непрерывно уходят из любой точки источника, однако картина стационарного течения в целом сохраняется. Еще один

¹⁴ Глубокое сопоставление “Мцыри”, “Русалки” и “Выхожу один я на дорогу” проведено Ю.В. Манном [6, с. 244, 245] в контексте, связанном с обсуждением проблемы личной свободы.

¹⁵ Подробнее об этом см. [15].

пример противоречивого сочетания движения и неподвижности встречается, например, в “Парусе” (в частности, в статичном образе струи [1, с. 20–21]).

Отсутствие дождя в стихотворении дано лишь косвенно. Но тема влаги не ограничивается упоминанием бесплодных нив. Кроме них упоминается “друзей клевета ядовитая” как одна из причин изгнания, предположительно названного героем. Яд – это убийственная жидкость. Таким образом, водная аномалия дана дважды. И в упоминании ненормальной, извращенной субстанции, и в намеке на отсутствие нормальной. Антропоморфное сравнение из 2-й строфы, упоминающее яд, метафорически указывает на смерть как эквивалент изгнания. Отрицание этого в 3-й строфе дает жизнь (причем вечную), но не- и надчеловеческую.

Однако дождь не может рассматриваться как однозначное противопоставление ядовитой клевете “друзей”. Дело в том, что его пролитие уничтожило бы тучи, так что потенциально смертельными для них оказываются и яд, и дождь. Получается, что существование туч целиком обязано как раз тому фактору (бесплодным нивам), который превращает их в вечных странников.

Выше мы видели, что в ситуации, обозначенной нами как 1, имеет место статическое состояние, в котором присутствует тяготение (в редких случаях – отталкивание) между двумя полюсами, но движение от одного к другому оказывается невозможным. В “Тучах” же напряжение страсти между полюсами снято, и это приводит к движению, причем вместо вечного ожидания получается вечное движение, вызываемое скукой и безразличием. Движение происходит не “к”, а “от”.

Как известно, “Тучи” носят в значительной степени автобиографический характер и были написаны Лермонтовым перед отправкой во 2-ю ссылку на Кавказ. Поэтому не столь уж удивительно, что это стихотворение имеет скрытую “личную” подпись. В 4-й строке 1-й строфы “С МИЛОГО СЕВЕРА В СТОРОНУ ЮЖНУЮ” содержится анаграмма ЛЕРМАНТОВ.

Мотив вечности и проблемы реконструкции

Проведенный выше анализ мотива вечности имеет несколько необычные побочные следствия – он позволяет лучше оценить достоверность реконструкций некоторых незавершенных замыслов Лермонтова. А именно речь идет о “Княгине Лиговской” и “Штоссе”, где ранее нами были выявлены близкие мотивы [17–19]. При этом существенно, что речь идет не просто о мотиве вечности как таковом – это было бы слишком общим и недостаточно информативным

фактором. Важно, что мотив вечности там дан в динамике сюжета (реального или воображаемого) о неосуществимых желаниях героя по добыванию бессмертия.

В “Княгине Лиговской” Красинский говорит Печорину: “Я б желал, чтоб вы жили вечно, – и чтоб я мог вечно мстить вам” (VI, 135). Согласно предложенной нами ранее реконструкции, Печорин должен был невольно довести Веру до самоубийства и, обуреваемый раскаянием, уйти в монастырь. Такое раскаяние на всю оставшуюся жизнь и могло бы оказаться “вечной” мстью, наказанием Печорина, в котором он бы оказался виноват сам. А смерти оказалась бы противопоставлена не обычная жизнь, а бессмертие. Не случайно в произведении значима тема Феникса – бессмертного существа, периодически восстающего из пепла (все эти обстоятельства подробно изложены в работе [17]).

В “Штоссе” было сделано предположение [18], развитое далее в [19], о предыстории явленных там событий. Согласно этому предположению, шулер в прошлом проиграл дочь в игре, ставкой которой было бессмертие. То есть в попытке достичь бессмертия произошел отказ от того, что являлось результатом страсти. Это перекликается с мотивом бессмертия в “Тучах”: там вечное странствие и соответствующее ему “бессмертие” являются следствием бесстрастности. К этому еще нужно добавить, что мотив вечного странничества присутствует и в “Штоссе” – через параллели с “Мельмотом Скитальцем” Ч. Метьюрина [20–21].

То есть в обоих произведениях переплетаются временная вечность и пространственная бесконечность.

Разумеется, отмеченные соответствия между предложенными реконструкциями сюжетов и общей обсуждаемой сейчас схемой нельзя рассматривать как прямое подтверждение – речь идет всего лишь о новых аргументах, причем косвенных. Поскольку, однако, реконструкция была проведена в работах [17–19] совершенно независимо, без опоры на представленные в данной работе соображения, такие новые соответствия заставляют предположить, что общее направление было учтено в упомянутых работах правильно.

Тема прямого преодоления смерти значима также в незаконченном произведении “Это случилось в последние годы могучего Рима”. Данное произведение осталось незаконченным. Однако его сравнительно немногочисленные исследователи сходятся на том, что продолжение предполагало воскрешение героини (разногласия касались того, кто должен был стать воскресителем)¹⁶.

¹⁶ Есть основания полагать (подробнее см. [22]), что воскресителем должен был оказаться Христос.

Вышеупомянутые три произведения, в которых затронута тема вечности, остались незаконченными – “Княгиня Лиговская”, “Штосс”¹⁷, “Это случилось...” Сюда же примыкает “Демон” – поэма, которую Лермонтов продолжал переписывать, создавая все новые редакции. Между статусом незавершенных (“бесконечных”) текстов и затронутой в них темой бессмертия получилось соответствие.

Земная вечность

В тех случаях, когда противопоставление вечного и конечного сопровождается противопоставлением небесного и земного, на первый взгляд кажется очевидным, что вечное сопоставляется с небесным, а конечное – с земным. Однако у Лермонтова такая стандартная связь может нарушаться. В стихотворении “Смерть” (1831) про загробный мир говорится: “Пора туда, где будущего нет, Ни прошлого, ни вечности, ни лет”. Таким образом, вечность (а не только прошлое или будущее) относится не к “тому” миру, а этому – земному! В “Настанет день – и миром осужденный” (1831) прямо указывается на возможность считать земную жизнь вечной: “И будет жизнь тебе долга, как вечность”.

В несколько менее явном виде это встречается в “Когда в покорности незнания” (1831). Земной мир противопоставлен небесному. В земном – “неисполнимые желанья”, бесплодное стремление к тому, “что не должно свершиться”. Этот период растягивается на всю земную жизнь и в этом смысле аналогичен вечности. И лишь в мире небесном душа, может быть (“есть надежда), не узнает “тоски мятежной”, связанной с любовью¹⁸.

Время и пространство

Растягивание процесса во времени на целую вечность, как правило, сочетается с максимальным пространственным перемещением или удалением. В пределе вечности соответствует бесконечность в пространстве (в случае линейного перемещения героя) или бесконечно повторяющееся циклическое движение. Так, “тучки небесные” являются вечными странниками, причем, как мы это видели, само их странствие и вечное существование связаны причин-

но-следственной связью. В “Сне” вечный процесс умирания сопровождается сном об удаленной от Дагестана “родимой стороне”. В “Выхожу один я на дорогу” тема вечности во времени сочетается с пространственной бесконечностью окружающего мира. В “Воздушном корабле” император вечно вновь и вновь приезжает к берегам Франции с далекого острова. В “На севере диком” между сосной и пальмой пролегает “бесконечность” (от севера до юга), а сон сосны длится вечно. В “Посреди небесных тел” остановка и замораживание во времени фазы полнолуния происходит на космических пространственных масштабах. В “Пленном рыцаре” связь между пространственным и временным перемещениями дана явно: время представлено в виде коня, на котором рыцарь собирается доехать до смерти. Здесь происходит инверсия временных и пространственных характеристик относительно указанной выше нормы: в ответ на искусственное ограничение пространства (тюрьму, в которую заключен рыцарь) герой сознательно сжимает свое собственное время (“Мчись же быстрее, летучее время!”).

Интересный пример, где связь пространства и времени дана косвенно, встречается в “Трех пальмах”. Ропот увядающих пальм – это попытка поймать в последний момент уходящее время и успеть себя реализовать. В таком контексте строку о фарисе (всаднике) “Бросал и ловил он копье на скаку” можно понимать не просто как орнаментальную деталь, а как содержательную метафору. Она относится к попытке перехватить то, что, казалось бы, ускользает безвозвратно! Тем самым проблематика, связанная с течением времени, находит пространственное выражение.

Приведем еще пример сочетания вечности и пространственной бесконечности – из прозы (подробный анализ дан в работе [19]). В “Штоссе” Минская предполагает, что по адресу, который слышит Лугин, живет сапожник или часовой мастер. Сочетание обеих профессий дает метафору “ход времени”. Еще раз напомним, что одним из подтекстов является роман “Мельмот Скиталец” Ч.Р. Метьюрина, в котором присутствует (почти) вечный странник [20–21]. И, подчеркнем это еще раз, предложенная ранее реконструкция [18–19] выявила значимый скрытый мотив вечности.

Таким образом, лирический сюжет рассматриваемого типа стремится охватить у Лермонтова всю Вселенную как в пространстве, так и во времени!

Вечность в системе противоречий

Мы проследили такое явление в творчестве Лермонтова, как вечный, не достигающий окончания процесс. Он включает в себя противоречивое сочетание жизни и смерти, между которыми

¹⁷ Что касается “Штосса”, здесь нужно сделать оговорку, что вследствие его двойного статуса незавершенность сочетается в нем с завершенностью [14].

¹⁸ Удивительным образом в Лермонтовской энциклопедии это стихотворение трактуется так, что «в стихотворении выражена редкая для Лермонтова уверенность в достижимости человеком “совершенства” и “полного блаженства”» [23]. Здесь не учтено, что эти качества могут быть, согласно тексту, достигнуты только в “том” мире.

устанавливается парадоксальное динамическое равновесие, никогда не разрушающееся. В результате противопоставленными оказываются не просто жизнь и смерть, а смерть и бессмертие.

В тех же случаях, когда путь к вечности оказывается невозможным, невозможной оказывается и сама жизнь (или связанные с ней ценности). То есть середины (жизни, противопоставленной как вечности, так и смерти) не наблюдается: “Любить... но кого же?... на время – не стоит труда, А вечно любить невозможно”¹⁹ (“И скучно и грустно”).

Противопоставление существования и несуществования реализуется не только в противопоставлении жизни (или бессмертия) и смерти, но во внутренних противоречиях, присущих природе объекта. В “Тучах” само существование объекта оказывается внутренне противоречивым, поскольку именно его самореализация (пролитие дождя) его бы и уничтожила. В “Выхожу один я на дорогу” противоречивым образом сочетаются чаемый вечный сон и сила жизни, этот сон могущая разрушить.

В “Сне” статус происходящего принципиально многозначен и сочетает признаки жизни, смерти и бессмертия, так что по сравнению с дуальными противопоставлениями картина усложняется.

Сказанное о свойствах поэтики Лермонтова также, как мы видели, проливает некоторый свет и на некоторые его незаконченные прозаические произведения.

Можно думать, что в обсуждаемых случаях ярко проявляет себя та особенность, что “сама поэтика лермонтовской лирики восстает против неуклонного и необратимого движения времени” [1, с. 16]. Процесс, остановленный еще до перехода через границу необратимости и продолженный до бесконечности, – всего лишь один из ряда вариантов такого противостояния, поскольку у Лермонтова встречаются и другие²⁰. Однако, как мы видим, в поэтической системе Лермонтова он занимает существенное место.

Мы также видели, что максимизация, доведение противопоставлений до экстремально больших и даже космических масштабов затрагивает одновременно и время, и пространство, составляя таким образом свойства его поэтической вселенной.

В целом, наличие непримиримых экстрем [3, с. 231–234] оказывается устойчивой общей чертой

лермонтовского мира, включая его зрелый период. Эволюция этого мира не привела к исчезновению этих контрастов, которые в результате “консервируются” в вечности и бесконечности, окончательно утверждая себя как фундаментальное свойство его художественного мира. Поэтому такая эволюция лишь частично может быть охарактеризована как движение от дисгармонии к гармонии. То обстоятельство, что контрасты и противоречия затрагивают бесконечные пространственные и временные масштабы, придает им космический, универсальный характер. Наличие пары “неслиянных и нераздельных” противоречащих друг другу элементов повторяется в самых разных аспектах текста, затрагивая и саму природу персонажей. Более того, можно говорить о противоречивости как одном из структурных принципов поэтики Лермонтова, проявляющем себя на самых разных уровнях художественного текста²¹.

Движение от ранее свойственного Лермонтову противопоставления экстрем шло в направлении усложнения общей конструкции, где предыдущие противопоставления не устранялись целиком, а переводились на новый уровень. При этом никакого приглушения или “преодоления” романтизма у Лермонтова, по-видимому, не происходило²². Все эти особенности нуждаются в дальнейшем изучении. Оно могло бы приблизить нас к пониманию природы дисгармонии и гармонии в поэтическом мире Лермонтова и соотношения между ними.

Также нуждается в дальнейшем изучении категория художественного времени в поэтике Лермонтова и, в частности, соотношение конечного и бесконечного. Отдельной интересной задачей представляется более полное и формально более строгое исследование рассмотренных свойств поэтики Лермонтова. Это могло бы быть шагом к описанию инвариантного сюжета Лермонтова подобно тому, как это было сделано в отношении инвариантного сюжета Тютчева [25].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. М.: Современник, 1985. – 288 с. [Lominadze, S. *Poeticheskij mir Lermontova* [Lermontov Poetic World]. Moscow, Sovremennik Publ., 1985, 288 p.]

¹⁹ Глубокий анализ категории времени в этом стихотворении дан в [1, с. 10–11].

²⁰ “Цепочка последовательных актов медлит наращивать звенья или стремится распасться на параллельные, как бы синхронные отрезки (“Ангел”, “Поэт”); прошлое то незаметно внедряется в настоящее (...), то словно надвигается на него из хронологической дали, захватывая его временную плоскость (...) [1, с. 16].

²¹ О внутренней противоречивости как содержательном факторе в поэтике Лермонтова исследователи писали и ранее. Так, по замечанию Ю.В. Манна, относящемуся к стихотворению “Не верь себе...”, “кажется, все происходящее рассыпается на фрагменты, истинные каждый сам по себе, но несводимые вместе” [6, с. 422].

²² О соотношении романтизма и реализма в творчестве Лермонтова см. [24].

2. Роднянская И.Б. Время и вечность // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. [Rodnyanskaya, I.B. [Time and Eternity]. *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopaedia]. Moscow, 1981.]
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. — 353 с. [Lotman, Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol* [Poetic Word School. Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moscow, Prosveshenie Publ., 1988, 353 p.]
4. Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. [Lermontov, M.Yu. *Sochineniya. V 6 t.* [Works. In 6 Vols.] Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1954–1957.]
5. Осьмакова Н.И. След. // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. [Osmakova, N.Ii. [Sign]. *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopaedia]. Moscow, 1981.]
6. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. М.: РГГУ, 2007. — 520 с. [Mann, Yu.V. *Russkaya literatura XIX veka* [The Russian literature of the 19th Century]. Moscow, RGGU Publ., 2007, 520 p.]
7. Соловьев В.С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1906. VIII. [Solovev, V.S. *Sobr. soch.: v 9 t.* [Collected Works in 9 Vols.] St. Petersburg, 1906, Vol. VIII.]
8. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. — 440 с. [Nabokov, V.V. *Leksii po russkoj literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1999, 440 p.]
9. Вольперт Л.И. Лермонтовская концепция сна и европейская традиция. (Стихотворение “Сон” Лермонтова и поэма “Дон Жуан” Байрона.) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII. Новая серия. Тарту. 2009. [Volpert, L.I. [Lermontov Dream Concept and European Tradition. (Lermontov' Poem “Dream” and Byron' Poem “Don Juan”).] *Trudy po russkoj i slavyanskoj filologii. Literaturovedenie. VII. Novaya seriya* [Studies on Russian and Slavic Philology. Study of Literature. VII. New Series]. Tartu, 2009.]
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2010. — 704 с. [Lotman, Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo Publ., 2010, 704 p.]
11. Щемелева Л.М. Сон. // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. [Schemeleva, L.M. [Dream]. *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopaedia]. Moscow, 1981.]
12. Левина Е.В., Комлякова Е.А. 400 школьных сочинений. М. 2006. [Levina, E.V., Komlyakova, E.A. *400 shkolnykh sochinenij* [400 Compositions]. Moscow, 2006.]
13. Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода. Т. 4. СПб., 2002. [Nabokov, V.V. *Sobranie sochinenij russkogo perioda. T. 4.* [Collected Works of the Russian Period. Vol. 4]. St. Petersburg, 2002.]
14. Заславский О.Б. Закончен ли “Штосс”? // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 71. 2012. № 4. [Zaslavskiy O.B. [If “Shtoss” has been finished?]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka. T. 71* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature. Vol. 71]. 2012, no 4.]
15. Заславский О.Б. “Мчись же быстрее, летучее время”. Toronto Slavic Quarterly 2011, No 37. P. 150–158. [Zaslavskiy, O.B. “Mchis zhe bystree, letuchee vremya”. Toronto slavic quarterly 2011, no 37, p. 150–158.]
16. Роднянская И.Б. Тучи // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. [Rodnyanskaya I.B. [The Clouds] *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopaedia]. Moscow, 1981.]
17. Заславский О.Б. Сюжет “Княгини Лиговской” и проблема демонизма в творчестве Лермонтова. Wiener Slawistischer Almanach. 1992. Band 29. 31–44. [Zaslavskiy, O.B. [“Princess Ligovskaya” Plot and the Problem of Demonism in Lermontov's Works]. Wiener Slawistischer Almanach. 1992 Band 29, pp. 31–44.]
18. Заславский О.Б. О художественной структуре неоконченной повести Лермонтова. Russian Literature. XXXIV–III (1993), P. 109–133. [Zaslavskiy, O.B. [To Artistic Structure of the Unfinished Lermontov's Story]. Russian literature. XXXIV-III (1993), p. 109–133.]
19. Заславский О.Б. “Штосс”: идейная структура и сюжет. Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. № 4, с. 27–39. [Zaslavskiy, O.B. [Lermontov's Tale “Shtoss”: Its Conceptual Framework and Plot]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature]. 2013, no. 4, pp. 27–39.]
20. Родзевич С.И. Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 101–110. [Rodzevich S.I. *Lermontov kak romanist* [Lermontov as Novelist]. Kiev, 1914, pp. 101–110.]
21. Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой. Москва, 1914. С. 384–402. [Semenov L.P. *Lermontov i Lev Tolstoy* [Lermontov and Leo Tolstoy]. Moscow, 1914, pp. 384–402.]
22. Заславский О.Б. Между демоном и Христом. (О неоконченном произведении Лермонтова “Это случилось в последние годы могучего Рима...”) Wiener Slawistischer Almanach 1998, Bd. 42, 43–52. [Zaslavskiy O.B. Between Demon and Christus (To the Unfinished Lermontov's Work “Eto sluchilos v poslednie gody moguchego Rima... ”)]. Wiener Slawistischer Almanach. 1998, Bd. 42, pp. 43–52.]
23. Щемелева Л. Когда б в покорности незнания. // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 226–227. [Schemeleva, L. *Kogda b v pokornosti neznanya. Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopaedia]. Moscow, 1981, pp. 226–227.]
24. Гуревич А.М., Коровин В.И. Романтизм и реализм. // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 474–477. [Gurevich A.M., Korovin V.I. [Romanticism and Realism]. *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopaedia]. Moscow, 1981, pp. 474–477.]
25. Левин Ю.И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева. // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С. 142–206. [Levin, Yu.I. [Invariant Plot of Tyutchev's Lyric]. *Tyutchevskij sbornik* [Collection of Articles in Honour of Tyutchev]. Tallin., 1990, pp. 142–206.]