

С.И. ЕРМОЛЕНКО

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

«Я ЗРЕЛ ВО СНЕ, ЧТО БУДТО УМЕР Я...»

(«Ночь. I»: конструирование ментального пространства
как творческая интенция лирического субъекта
М.Ю. Лермонтова)

Аннотация: В статье рассматривается одно из ранних философских стихотворений М.Ю. Лермонтова – «Ночь. I», посвященных проблеме жизни и смерти. Утверждается, что для решения этого «последнего вопроса» бытия поэт обращается к мифологеме сон-смерть, ставя «морально-психологический эксперимент» (М.М. Бахтин) – помещая лирического субъекта в ментальное пространство, сконструированное творческой силой его воображения.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, «Ночь. I», мифологема сон-смерть, лирический субъект, творческая интенция, ментальное пространство, морально-психологическое экспериментирование.

Мотив сна – один из устойчивых и в смысловом отношении многозначных в лирике М.Ю. Лермонтова. Причем наиболее часто встречается у поэта та вариация мотива, в основе которого лежит метафора-мифологема *сон-смерть*. «Ночь. I» (1830) – один из ранних монологов Лермонтова, в котором отразился его интерес к философской проблеме жизни и смерти¹⁴. Однако предметом лирического переживания в «Ночи. I» является не философская антиномия как таковая в ее абстрактном содержании, но сама мысль лирического субъекта о возможности физического уничтожения его собственного «Я», зримо, «картинно» развернутого в стихотворении: «Я зрел во сне, что будто умер я ...».

¹⁴ Помимо «Ночи. I», см., напр.: «Могила бойца» (1830), «Пора уснуть последним сном» (1831), «Арфа» (1830-1831), «Смерть» – «Оборвана цепь жизни молодой...» (1830-1831), «Смерть» – «Ласкаемый цветущими мечтами...» (1830-1831), «Стансы» – «Не могу на родине томиться...» (1830-1831), «Русалка» (1832), «Дары Терека» (1839), «Памяти А.И. О<доевско>го» (1839), «Валерик» (1841), «Оправдание» (1841), «Последнее новоселье» (1841), «Сон» – «В полдневный жар в долине Дагестана...» (1841) и др.

Сон, в соответствии с мифологическими представлениями, выступает здесь как аналог смерти – традиционный мотив философской лирики, истоки которой можно обнаружить уже в творчестве С.С. Боброва (с него и «начинается русская “поэзия мысли”» [Лотман 1971: 48]):

О ночь! лишь погрузишь в пучину мрака твердь,

Трепещет грудь моя; в тебе мечтаю смерть;

Там зрю узлы червей, где кудри завивались;

Там зрю в ланитах желчь, где розы усмехались.

Одр спящего и гроб бездушный – все одно;

Сон зрится смертию – смерть сном, и все равно.

(«Полночь», 1804) [Поэты 1790-1810-х годов 1971: 116])

По народным поверьям, «душа погруженного в сон... вылетает из тела и посещает те места, видит тех людей и совершает те поступки, которые представляются в этот момент сновидцу» [Нечаенко 1991: 9]. Душа человека, находящегося в состоянии сна, таким образом, переходя за пределы объективной реальности, вступает в сферы потустороннего, трансцендентного, оказываясь «на пороге как бы двойного бытия» (Ф.И. Тютчев). За этот выход в «иной» мир сон и был особенно ценим романтиками, всегда тяготевшими к универсальному художественно-философскому осмыслению бытия.

Сон, очевидно, привлекает Лермонтова возможностью переживания запредельного состояния, когда «отлетевшая» душа, «не слыша на себе оков телесных», вступает в контакт с ирреальным, прозревая скрытое от нее в суете дневного существования. В этом запредельном состоянии, когда «перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка» [Достоевский 1995: 127], пробуждаются такие творческие интенции субъекта, которые позволяют ему конструировать некую картину мира как особое ментальное пространство. Сознание субъекта при этом ориентировано не на «зеркальное отражение действительности», а на конструирование субъективной «модели мира», «на воспроизведение или на представление будущего, погруженного в творческую фантазию или подверженного сомнению» [Петренко 1997: 10, 24]. Здесь мы имеем дело с тем типом «проективной активности личности» (причем личности именно творческой. – С.Е.), которая «проявляется в способности

моделировать собственный образ мира ... на основе индивидуального жизненного опыта» и индивидуальных «ценностных ориентаций» [Гридина, Пятинин 2003: 5].

Душа лирического субъекта «Ночи. I», находящаяся в состоянии сна-смерти, преодолевая в своем «полете» земные границы времени и пространства, охватывает разом «весь мир»¹⁵: землю – гнездилище греха и порока, небо («И мнилось, не небо было то, / А тусклое, бездушное пространство»), ад, олицетворением которого становится «темница, узкий гроб», где гниет труп – ее «последний, единственный друг», «деливший» с ней «земные муки», и рай, посланцем которого выступает в стихотворении «светозарный ангел». В стремительном трансцендентном прорыве души в инобытие изменяется обычный земной ход времени, которое, завершив «свой круг», может «погрузиться в вечность невозвратно». Возникает масштаб Вечности – Мироздания, необходимый поэту для постановки главного вопроса бытия¹⁶.

Свершая свой тяжкий крестный путь, столь непохожий на «восторженное» парение «духа» «за грани вечные светил» у С.П. Шевырева («Мудрость») или «исполненный бессмертной силы» полет «сквозь тайный, вещий сон» «в перунах к небесам» у В.К. Кюхельбекера («Смерть»), душа в «Ночи. I» по приказанию «светозарного ангела» возвращается на землю («... ступай

¹⁵ «Душа сохраняет себя во время всего жизненного пути человека, но не разрушается и с его смертью, поэтому душа живая (это устойчивое в религиозном дискурсе выражение)» [Маслова 2004].

¹⁶ В стихотворении «Смерть» – «Ласкаемый цветущими мечтами...», куда вошел с небольшими изменениями текст «Ночи. I», Лермонтов еще более усилит ощущение космизма мироздания:

Ни ангел, ни печальный демон ада
Не рассекал крылом полей воздушных,
Лишь тусклые планеты, пробегая,
Едва кидали искру на пути.

Хронотоп «Смерти» – «пространство бесконечное», в которое переносится душа, расставшаяся с телом, как на свою вечную родину («Все было мне так ясно и понятно... / Как будто бы вернулся я туда, / Где долго жил, где всё известно мне...»), почти забывая свое «земное краткое изгнание» [Лермонтов 1954: 293].

и там живи, и жди, / Пока придет Спаситель – и молись... / Молись – страдай...»), чтобы спуститься в гробовую «темницу»:

И я сошел в темницу, узкий гроб,

Где гнил мой труп.....

Этот спуск равносителен сошествию в ад, низвержению в преисподнюю, в небытие, что порождает отчаянье и страх, с которыми взирает душа на «гибель друга», тщетно желая «выстрадать прощенье» за свои земные грехи:

Здесь кость была уже видна – здесь мясо

Кусками синее висело – жилы там

Я примечал с засохшею в них кровью...

.....

быстро насекомые роились

И поедали жадно свою пищу;

Червяк то выползал из впадин глаз,

То вновь скрывался в безобразный череп.

.....

.....и черви умножались;

Они дрались за пищу остальную

И смрадную сырую кожу грызли,

Остались кости – и они исчезли... [Лермонтов 1954: 83-84]

Лермонтов не боится вводить в лирический текст столь натуралистические подробности. Присутствие их в монологе только на первый взгляд кажется чем-то неожиданным и чужеродным. Поэт мог опираться на традицию, сложившуюся в философской поэзии начала века (напомним уже цитировавшийся отрывок из стихотворения С.С. Боброва «Полночь»). Одним из источников изображенного Лермонтовым в «Ночи. I» мог быть текст Ветхого завета, а именно Книга Иова, в которой дана картина разрушения тела и превращения его в прах [см. об этом: Уразаева 1995: 75-77].

Можно, с нашей точки зрения, говорить еще об одной – жанровой – традиции, уходящей своими корнями в античную эпоху. Речь идет о древнейшей жанровой форме – менипповой сатире. Характеризуя этот античный жанр «последних вопросов» («Повсюду в нем обнаженные pro et contra в последних вопросах жизни»), М.М. Бахтин отмечает его интерес к «исключительным ситуациям для провоцирования и испытания философской идеи». Эта «исключительность», по мысли ученого, проявляется в

«органическом сочетании» в мениппее «свободной фантастики, символики... с крайним и грубым... трущобным натурализмом» («Идея здесь не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи»), а также в «морально-психологическом экспериментировании», то есть «изображении необычных, ненормальных морально-психологических состояний человека» (всякого рода безумий, раздвоения личности, необузданных страстей и мечтательности, граничащих с безумием, необычных снов и т.п.). «Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы... он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой». Следствием этого становится возникновение диалогического отношения личности к себе [см.: Бахтин 1979: 129-137. Здесь и далее разрядка автора. – С.Е.]

Решая важнейший для себя вопрос жизни и смерти, Лермонтов ставит «морально-психологическом эксперимент», заставляя своего лирического субъекта пережить во сне (в состоянии, «чреватом раздвоением личности», когда утрачивается целостность человека – душа и тело «буквально» отделяются друг от друга) собственную смерть. Отсюда и «трущобный натурализм», который нужен для «провоцирования и испытания философской идеи» – «последнего вопроса» о жизни и смерти, и игра «резкими контрастами», «подъемами» («полет» души) и «падениями» (сошествие души в ад), небом и землей, «верхом» (рай, вестником которого является «светозарный ангел») и «низом» (преисподняя – «темница, узкий гроб» с гниющим трупом)¹⁷. Здесь уместно поставить «бахтинский» вопрос: означает ли сказанное, что Лермонтов «непосредственно и осознанно шел от античной мениппеи?». И ответить на этот вопрос надлежит так, как ответил на него Бахтин, говоря о Достоевском. «Конечно, нет! Он вовсе не был стилизатором древних жанров». Лермонтов, как и позднее автор великого пятикнижия, «подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность». И «не субъективная па-

¹⁷ Оппозиция «верх – низ» является важнейшей в пространственной модели мира. В ее основе «лежит представление о верхнем и нижнем мире в мифологической модели, сюда относятся все мифы о верхней и нижней сторонах вещи, явления, поступка» [Маслова 2004].

мять» поэта сохранила особенности античной мениппеи, а «объективная память самого жанра» [Бахтин 1979: 139-140].

«Раздвоение личности», следствием которого становится возникновение диалогического отношения к себе, свидетельствует о том, с каким напряжением бьется лирический субъект над «последним вопросом» бытия, как мучительно необходимо ему немедленное его решение. Однако оказывается, что лирического субъекта пугает не смерть вообще, но именно мысль о возможности обращения «моего» физического, телесного «Я» в «прах», «бранные останки» («и больше ничего!»), мысль, которой с «судорожной болью» противится все его существо.

Напряженность состояния героя передается с помощью безрифменного стиха и типичных для юношеской лирики поэта (и в данном стихотворении особенно многочисленных) сложных синтаксических конструкций. Мысль как бы не успевает обрести спокойную, выверенную, адекватную словесную форму и, захватывая в своем безостановочном движении детали и подробности, поразившие лирического субъекта, стремится все вперед и вперед («я мчался без дорог...», «и летел, летел я...»).

В стихотворении возникает «непрерывная цепь сильнейших enjambements», разъединяющих «самые неразрывные члены предложения», чем достигается необычайное интонационное напряжение («Душа, не слыша на себе *оков / Телесных...*»; «Боязненное чувство *занимало / Ее...*»; «*Страх / Припомнить* жизни гнусные деянья...»; «... и толпа *друзей / Ликующих* меня не удержала...»; «... здесь *мясо / Кусками синее* висело...»; «О сколько б я тогда отдал *земных / Блаженств...*» и т.д.). Напряженный стих с многочисленными переносами является характерной особенностью лермонтовской поэзии, особенно ранней, к которой и относится «Ночь. I», отличающей ее от гармонической уравновешенности пушкинской поэзии, почти не знающей enjambements. Именно от этой гармоничности и стремится уйти Лермонтов. Перед ним, по словам Б.М. Эйхенбаума, стояла «сложнейшая поэтическая задача – преодолеть пушкинский канон», «разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия». Поэтому «он напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным» [Эйхенбаум 1969: 408, 409], спо-

собным выразить новое мироощущение личности «века сознания, философствующего духа, размышления, “рефлексии”» (В.Г. Белинский), пришедшего на смену пушкинской эпохе.

Частота переносов не только сообщает стиху какую-то «затрудненность», внутренний драматизм, но и создает впечатление его поэтической непреднамеренности, «почти ритмизованной прозы» (Б.М. Эйхенбаум), а порой даже приближенности к разговорной, хотя и усложненной, речи. Пятистопный ямб, дающий возможность вместить в строку достаточно большой отрезок фразы, а также астрофическая композиция стихотворения поддерживают впечатление естественности звучащего слова лирического субъекта, находящегося в исключительной по психологической напряженности ситуации.

Многоточия – знаки психологических пауз – создают ощущение затрудненности дыхания человека, потрясенного «увиденным»:

Спустись на землю.....

..... ступай и там живи и жди,

Пока придет спаситель – и молись...

Молись – страдай... и выстрадай прощенье...

Анафора, использованная в финале монолога:

И мне блеснула мысль: – (творенье ада)

Что если время совершит свой круг

И погрузится в вечность невозвратно,

И ничего меня не успокоит,

И не придут сюда простить меня?..

– *И* я хотел изречь хулы на небо... [Лермонтов 1954: 84], – усиливает и без того напряженную интонацию стиха, передающую нарастание драматизма состояния лирического субъекта.

Острота переживания лирического субъекта в «Ночи. I» связана с тем, что вечная проблема «повернута» здесь в плоскость интимно-личного восприятия: «*Я и Смерть*». Вера в дуалистическую природу человека не спасает лирического героя от отчаяния. Горячая привязанность «лермонтовского человека» (Д.Е. Максимов) к жизни со всеми ее «земными муками», по существу, подрывает эту веру, делая для него малопривлекательной перспективу будущего загробного существования души, освободившейся от брэнного тела. Здесь налицо, фактиче-

ски, противоречие с христианским учением, согласно которому «тело принадлежит метафизически к существу человека и смерть, разрушая тело, не может всецело его погубить: некий трудно определимый “остаток” как раз и создает возможность воскресения...» [Зеньковский 1991: 138]. У Лермонтова же именно этой надежды на «остаток» и нет совсем, а значит, нет надежды на будущее «воскресение»:

Я припадал на бранные останки,
Стараясь их дыханием согреть...
.....
..... Напрасно,
Они остались хладны – хладны – как
презренье!.. [Лермонтов 1954: 84]

Оттого так мучительно переживает лермонтовский лирический субъект «уничтоженье» тела, «единственного друга» души: для него «уничтоженье» тела равносильно уничтожению «Я».

Очевидно, это неверие в жизнь после смерти, так сильно выразившееся в «Ночи. I», было источником самых мрачных настроений Лермонтова, преодолеть которые окончательно ему, быть может, не суждено было никогда. «Бог знает, – с горечью признается поэт М.А. Лопухиной в письме от 2 сентября 1832 года, – будет ли существовать мое “я” после смерти. Ужасно думать, что может настать день, когда я не буду в состоянии сказать: “я”! – Если это так, то мир – только комок грязи» [Лермонтов 1957: 705].

Реально осязаемое земное существование слишком дорого лермонтовскому лирическому субъекту, поэтому он не может без скорби и страдания расстаться с ним. «Боль душевных ран» усугубляется сомнением в возможности вымолить «прошенье» у «Спасителя» («Что если... / ... ничего меня не успокоит, / И не придут сюда простить меня?...»). Все это ставит лирического героя в напряженные отношения с «небом», в душе его зреют «дикие проклятья» «на... отца и мать, на всех людей»:

– И я хотел изречь хулы на небо —
Хотел сказать...

Но (как это действительно бывает в самом ужасном сне, когда страх сковывает немотой губы) «голос замер мой – и я проснулся». Процесс мышления оказался прерванным в его куль-

минационной точке. Проблема «Я и Смерть» так и осталась неразрешенной в монологе «Ночь. I». Вероятно, она и не могла быть разрешена: слишком уж сосредоточен лирический субъект на себе самом.

.....Страх
Припомнить жизни гнусные деянья,
Иль о добре свершенном возгордиться,
Мешал мне мыслить...

[Лермонтов 1954: 82. Курсив наш. – С.Е.]

«Досада горькая», «огонь отчаянья», «холодный трепет», «презренье», «воспоминанье», что «впилось когтями» в душу, – словом, все, чем человек связан с землей, не дает лирическому герою сосредоточиться на мыслях о небесном и вечном. Слишком много личного привносит он в решение главного вопроса бытия, требующего некоей отстраненности от субъективной заинтересованности «Я». И потому истина ускользает, делая неизбежными дальнейшие раздумья «лермонтовского человека» («Ночь. II», «Отрывок» – «На жизнь надеяться страшась...», «Кладбище», «В альбом» – 1830).

И вдруг – как яркая вспышка, озарение – в «лирическом дневнике» появляется «запись» от «1830. Мая. 16 число»:

Боюсь не смерти я. О нет!

Боюсь исчезнуть совершенно.

Хочу, чтоб труд мой вдохновенный

Когда-нибудь увидел свет... [Лермонтов 1954: 132]

Вот она, наконец найденная истина. Значит, страшна не смерть сама по себе, как бы трагически ни переживалось личностью предчувствие ее неизбежной близости. Страшно полное забвение после смерти, когда «совершенно» «сотрется след», словно человека с его радостями и муками и вовсе не было на земле. То состояние лирического героя, которое раньше определялось словами «страх смерти», теперь может быть охарактеризовано как «боязнь не оказаться бессмертным, т.е. плодотворным и живым в результатах своего творческого труда». Боязнь забвения становится, следовательно, для «лермонтовского человека» «высшей формой требовательности, предъявляемой к собственной жизни, к собственному труду» [Асмус 1941: 97].

«Труд... вдохновенный» (поэзия, творчество как его синони-

мы) – вот тот «след», что дарует бессмертие личности, в чем обретает она жизнь после смерти. Открытие, совершенное лирическим субъектом «1830. Мая. 16 число», не освобождает его от трагизма мироощущения. Мысль о смерти, как и прежде, будет волновать его. Но отныне лирический герой обретает внутреннюю уверенность, связанную с осознанием им своего «неведомого избранничества» («Нет, я не Байрон, я другой», 1832). Так, логика мысли, раскрывающаяся в лирическом «дневнике», ведет «лермонтовского человека» к постижению вечной антиномии бытия – смерть и бессмертие – в ее диалектическом единстве, к пониманию смысла и назначения жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957. Т.1 – 1954; Т.6 – 1957.

Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т.43-44. М.Ю. Лермонтов. I. – М., 1941.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4 изд. – М., 1979.

Гридина Т.А., Пятинин А.Э. Проективная активность личности в речевой деятельности // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. – Екатеринбург, 2003. – Вып.1.

Достоевский Ф.М. Сон смешного человека. *Фантастический рассказ* // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. – СПб., 1995. – Т. 14.

Зеньковский В. Принципы православной антропологии // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М., 1991.

Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981.

Лотман Ю. Поэзия 1790-1810-х годов // Поэты 1790-1810-х годов. – Л., 1971.

Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск, 2004.

Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. – М., 1991.

Петренко В.Ф. Основы психосемантики. – Смоленск, 1997.

Поэты 1790-1810-х годов. – Л., 1971.

Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. – Томск, 1995.

Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л., 1969.