

## Экзистенциальная амбивалентность юного Лермонтова: Байрон или другой?

Лев Олегович Мысовских

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия  
Контакт для связи: levmisov@yandex.ru

**Аннотация.** В статье проводится анализ экзистенциальной амбивалентности художественного сознания юного М. Ю. Лермонтова, показывая, каким образом русский поэт одновременно был и не был Байроном. Основанием этому послужил тот факт, что в ранних произведениях Лермонтова проявлялись как концепт тревоги, описанной в теориях Кьеркегора, которую русский поэт был вынужден преодолеть, так и переходная амбивалентность по отношению к ключевым компонентам психологии и эстетики Байрона. Эта двойственность заставляла Лермонтова открыто принимать Байронических персонажей и сюжетные линии, одушевляющие их. Отмечая общие черты между Лермонтовым и Байроном, автор статьи показывает, как обнаруженная экзистенциальная амбивалентность в итоге придала Лермонтову особую независимость от Байрона. Ибо его двойственное отношение к Байрону отодвинуло Лермонтова от романтизма, который Байрон так ярко представлял, и поместило русского поэта в среду постромантизма. Сравнивая корсаров, созданных Байроном и Лермонтовым, автор статьи заключает, что Лермонтов перенял внешние атрибуты поэмы Байрона в структуре, сюжете, обстановке, поворотах сюжета и мрачной эмоциональности. Но при этом Михаил Юрьевич ослабил динамический потенциал данных атрибутов, поворачивая историю внутрь, замедляя ее темп, уменьшая центрального персонажа и вообще воздерживаясь от эстетического изобилия, психологических усилий и высокой морали, которые придавали «Корсару» Байрона привлекательность. Эти ослабления отражают амбивалентное отношение к Байрону с самого начала писательской деятельности Лермонтова. Автор статьи приходит к выводу, что Лермонтов осознавал несоответствие романтизма духу его времени, в результате чего «небайроническую» поэзию Лермонтова можно рассматривать как яркий пример затруднительного положения художника, испытывающего эстетиче-

ское влияние еще авторитетного течения в переходный период, когда художник одновременно благоговееет, сомневается и отходит от выдающейся модели вместе с идеалами эпохи, которые он неумолимо оставляет позади, погружаясь в неизведанную пучину нового культурного направления.

**Ключевые слова:** русская литература, зарубежная литература, теория литературы, экзистенциализм, философия, Лермонтов, Байрон, поэзия, романтизм, свобода воли

**Цитирование:** Мысовских Л. О. 2023. Экзистенциальная амбивалентность юного Лермонтова: Байрон или другой? // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 1 (33). С. 58-77. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-1-58-77>

Поступила 17.12.2023; одобрена 29.03.2023; принята 31.03.2023

## The existential ambivalence of the young Lermontov: Byron or the other?

Lev O. Mysovskikh

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia

Corresponding author: [levmisov@yandex.ru](mailto:levmisov@yandex.ru)

**Abstract.** This article analyzes the existential ambivalence of the artistic consciousness of the young Russian poet M. Yu. Lermontov, who both was and was not Byron. Evidence for that lies in the fact that Lermontov's early works manifest the concept of anxiety described by Kierkegaard's, which the Russian poet was forced to overcome, as well as the transitional ambivalence in relation to the key components of Byron's psychology and aesthetics. This duality forced Lermontov to openly accept Byronic characters and the storylines animating them. Recognizing these common features, the author of the article shows how the discovered existential ambivalence eventually gave Lermontov a special independence from Byron. For his ambivalent attitude towards Byron pushed Lermontov away from romanticism, which Byron so vividly represented, and placed the Russian poet into post-Romanticism. Comparing the corsairs created by Byron and Lermontov, the author of the article concludes that Lermontov adopted the external attributes of Byron's poem in structure, plot, setting, plot twists, and gloomy emotionality. At the same time, Lermontov weakened the dynamic potential of these attributes, turning the story inward, slowing down its pace, reducing the central character and generally refraining from aesthetic

abundance, psychological efforts, and high morality, which gave Byron's "Corsair" attractiveness. These weaknesses reflect an ambivalent attitude towards Byron from the very beginning of Lermontov's writing activity. The author of the article comes to the conclusion that Lermontov was aware of the inconsistency of Romanticism with the spirit of his time, as a result of which Lermontov's "non-byronic" poetry can be considered as a vivid example of the predicament of an artist experiencing the aesthetic influence of an authoritative current in a transitional period when the artist simultaneously reveres, doubts, and departs from an outstanding model along with the ideals of the era that he inexorably leaves behind, plunging into the unknown abyss of a new cultural direction.

**Keywords:** Russian literature, foreign literature, literary theory, existentialism, philosophy, Lermontov, Byron, poetry, romanticism, free will

**Citation:** Мысовских Л. О. (2023). The existential ambivalence of the young Lermontov: Byron or the other? *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(1), 58–77. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-1-58-77>

Received Dec. 17, 2023; Reviewed Mar. 29, 2023; Accepted Mar. 31, 2023

## Введение

В 1832 г. юный Лермонтов написал стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой», в котором сравнивал себя с британским поэтом, утверждая, что он «еще неведомый избранник», который, как и Байрон, гоним миром, «но только с русской душой» [Лермонтов, 2014а, с. 235]. Затем с жутким предвидением, как будто предсказывая свою преждевременную смерть всего через девять лет, Лермонтов утверждает: «Я раньше начал, кончу ране» [Лермонтов, 2014а, с. 235]. Стихотворение звучит не столько как декларация личной и литературной независимости, сколько как жалоба разочарования: я не Байрон — увы... Хотя юный Лермонтов, возможно, говорил здесь не от своего имени, а просто голосом поэтической личности, его влечение к Байрону — один из немногих хорошо документированных фактов его биографии. Многие критики считают, что идентификация с Байроном лежит в основе литературной идентичности Лермонтова, особенно на этапе ее становления. Хотя также отмечается и тот факт, что русский поэт «не просто усваивал опыт Байрона, а творчески его перерабатывал, переплавляя и прислушиваясь к своему гению» [Кондратенкова, 2011, с. 179].

Тем не менее стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой» интерпретируется и как осознание юным поэтом «своей собственной уникальной экзистенции, иной ситуации и признания независимости своей личности» [Мысовских, 2022б, с. 109], после чего Лермонтов уже самостоятельно посредством творчества «формирует идеал человеческой экзистенции» [Мысовских, 2022, с. 87]. Данная интерпретация в полной мере вписывается в экзистенциальную доктрину, определенную уже в XX в. Мартином Хайдеггером: «Сущность существа заключается в его экзистенции» [Heidegger, 2001,

с. 298]. Объяснение стремления художника к творческой самоидентификации можно обнаружить в современных исследованиях экзистенциального типа художественного сознания, где представлены выводы о том, что «экзистенциальный компонент человеческого сознания — один из самых устойчивых в личностном самоосознании человека в мире» [Заманская, 2002, с. 23].

Безусловно, Лермонтов не был русским Байроном, о чем свидетельствуют многочисленные различия между двумя поэтами: критики чаще всего видят в Лермонтове более глубокое чувство природы, более широкую объективность, большую историческую и психологическую конкретность, а также более простой язык и синтаксис [см. Пугачёв, 2014; Алексеев, 2016]. Но ни у кого, похоже, нет особых сомнений в том, что (по крайней мере в юности) Лермонтов действительно мечтал стать Байроном — не только Байроном-художником, но и Байроном-исторической личностью, настолько тесно они были связаны для Лермонтова. В связи с этим Б. М. Эйхенбаум писал: «Причина особенного увлечения Лермонтова Байроном была вне литературы — Байрон был для него идеалом „великого человека“» [Эйхенбаум, 1924, с. 27]. Указанием на внелитературный характер увлечения Лермонтова Байроном можно считать также утверждение, что «апеллируя к Байрону и байронизму, Лермонтов освящал свой собственный образ жизни как либертена, оправдывал тип сексуального поведения, которое было присуще не только его герою, но и ему самому» [Виролайнен, Карпов, 2015, с. 21].

В данной статье мы проанализируем экзистенциальную амбивалентность художественного сознания юного Лермонтова и покажем, каким образом русский поэт одновременно был и не был Байроном, основываясь на том факте, что в ранних произведениях Михаила Юрьевича проявлялась тревога Кьеркегора, которую Лермонтов был вынужден преодолеть, и переходная амбивалентность по отношению к ключевым компонентам психологии и эстетики Байрона. В современных сопоставительных исследованиях трудов Кьеркегора и Лермонтова представлен вывод о том, что

«творчество Кьеркегора, провозглашающее иррационалистическую природу человеческого бытия, обращенное к интимно-личностным переживаниям и рефлексии самонаблюдения, неразрывно связано с его личной жизнью, что можно справедливо сказать и о творчестве Лермонтова» [Кириллова, Улитина, 2015, с. 114].

Экзистенциальная амбивалентность заставляла Лермонтова открыто принимать байронических персонажей и сюжетные линии, одушевляющие их. Признавая общие черты между Лермонтовым и Байроном — от заимствованных строк до общности характеров и схожих философских наклонностей — настоящее исследование покажет, как эта экзистенциальная амбивалентность в итоге придала Лермонтову особую независимость от Байрона. Нередко Лермонтова рассматривают «как одного из представителей русского романтизма» [Седина, 2010, с. 148]. Однако в данной статье мы покажем, как двойственное отношение Михаила Юрьевича к Байрону отодвинуло русского классика от романтизма, который Байрон так ярко представлял, и поместило Лермонтова в среду постромантизма.

## Результаты и обсуждение

### Байрон и байронический герой

Г. Г. Байрон достиг своего высокого статуса во многом благодаря изобретенному им символическому типу главного героя, который стал известен как байронический герой, изображенный главным образом в его относительно ранних произведениях, особенно в так называемых «Восточных поэмах», написанных между 1813 и 1816 г. Этот тип персонажа, с которым неизбежно отождествился сам Байрон, совершал невероятные подвиги, испытывая экстравагантную любовь, неослабевающее социальное отчуждение, космическое отчаяние и всепоглощающую потребность в индивидуальной свободе даже ценой преступления или смерти. Многие из этих характеристик «перекочуют» в XX в. в «арсенал» абсурдистских и экзистенциальных героев. Отметим, что в современных исследованиях показана состоятельность ретроспективного применения разработок экзистенциальных теорий XX в. к произведениям художественной литературы предшествующих периодов, в т. ч. для «ретроспективного исследования художественной литературы, например, XIX в., включая и русскую литературу» [Мысовских, 2022а, с. 30]. Что же касается Байрона, то независимо от того, насколько мрачна тема, насколько ужасны обстоятельства или насколько отчаявшиеся персонажи изображены в его произведениях, он наполняет свою поэзию буйным ритмом, свидетельствующим о деятельном восприятии даже самых мрачных аспектов человеческого существования.

Байрон, с произведениями которого Лермонтов столкнулся в ранней юности, представлялся поэтом легендарной смелости, чьи титанические герои были под стать своему создателю. Но Лермонтов отличался от русских байронистов его времени тем, что если их привлекала либо «светлая» сторона Байрона — его дух независимости, мужество и любовь к свободе — либо «темная» сторона — его выражение отчуждения, разочарования и отчаяния — то Лермонтов ответил Байрону более глубоким амбивалентным чувством.

### «Байронические» произведения Пушкина и Лермонтова: общее и особенное

Сходство между «байроническими» произведениями Пушкина и Лермонтова, безусловно, предполагает, что публичное поведение Пушкина и опубликованные им стихи могли вызвать или, по крайней мере, поощрять восхищение Лермонтова и способствовать подражанию Байрону. Нельзя отрицать, что оба русских поэта демонстрировали неоднозначное отношение к Байрону в своих ранних произведениях, действие которых происходило на Кавказе: они переняли любимую форму Байрона, повествовательное стихотворение — поэму — но ограничили ее повествовательную силу; они использовали байронические экзотические декорации и страстные сюжеты, но приуменьшали их; они изображали, казалось бы, типичных байронических персонажей, а затем оказывалось, что последние не соответствуют байроновскому масштабу и жизненной силе; они демонстрировали байроническое осознание угроз человеческому духу, исходящих

от пассивности и зависимости, но останавливались перед ними в нерешительности при полном одобрении байроновских идеалов самопожертвования, активности и трансцендентности.

При всем сходстве между реакциями Пушкина и Лермонтова на Байрона, проявившемся в их «байронических» произведениях, существуют и явные различия. Это, на наш взгляд, вполне объяснимо, ибо Лермонтов впервые столкнулся с произведениями Байрона в конце 1820-х гг., когда еще был подростком, а Байрон уже умер; тогда как Пушкин впервые познакомился с творчеством английского поэта на несколько лет раньше, при жизни Байрона, когда Пушкину было чуть за двадцать. Таким образом, для Пушкина Байрон был менее мифической фигурой, чем для Лермонтова, а сам Пушкин был более зрелым, опытным и способным к отстраненности, нежели Лермонтов, очень талантливый, но неопытный и влюбчивый подросток. Более того, Пушкин писал свои «байронические» стихи в то время, когда романтизм всё еще входил в культурный бэкграунд России. Напротив, Лермонтов сочинил свою «байроническую» поэзию в то время, когда романтизм начал угасать. Таким образом, ранние «байронические» произведения Лермонтова соответствуют больше постромантической амбивалентности по отношению к идеям и идеалам, лежащим в основе поэзии Байрона, чем пушкинские, с их более отстраненным, избирательным использованием этих идей и идеалов.

Лермонтов проявил свою особую амбивалентность по отношению к Байрону, среди прочего, привнеся больше эстетических, психологических и этических концепций, центральных для Байрона, в свои «южные» стихи, чем это сделал Пушкин, в то же время выразив более глубокое разочарование в этих концепциях, поскольку он ослабил их влияние и поставил под сомнение их значимость. В то время как Пушкин перешел от восхищения Байроном к относительному безразличию к нему как в жизни, так и в искусстве, Лермонтов оставался эмоционально и эстетически увлеченным Байроном и его произведениями до конца, моделируя свое поведение на основе творчества Байрона более широко и более интенсивно, чем Пушкин, работая с байроническими образами, персонажами и темами. Таким образом, Лермонтов вложил в свои произведения более характерное, искреннее и стойкое двойственное отношение к Байрону, чем его блестящий русский предшественник.

Эти различия подтверждают вывод о том, что, несмотря на какое-либо вдохновение или влияние, исходящее от Пушкина, Лермонтов ответил Байрону самостоятельно. Поэтому последующее рассуждение будет сосредоточено на сравнении раннего творчества Лермонтова с «Восточными поэмами» Байрона. К тому же в юности Лермонтов повсюду носил с собой копии стихотворений Байрона, а не Пушкина. Наш анализ далее будет направлен на прояснение качеств, которые должны были характеризовать байронизм Лермонтова — или, скорее, его «небайронизм». Ибо, сознательно или нет, Лермонтов всё больше отдалял свои стихи от стихов Байрона и от романтизма, воплощенного в творчестве английского поэта.

### «Корсары» Лермонтова и Байрона

Одна из «Восточных поэм» Байрона — «Корсар» — дает особенно интересную возможность сравнить Байрона и Лермонтова и понаблюдать за тем, как Лермонтов использовал Байрона. Есть веские основания полагать что Лермонтов взял произведение английского поэта за образец для своей собственной поэмы «Корсар», являющейся единственным из произведений Лермонтова, имеющим общее название с одним из произведений Байрона. Хотя нет прямых доказательств того, что Лермонтов действительно знал поэму Байрона, когда писал своего «Корсара» (он цитировал байроновского «Корсара» годы спустя), идентичность названия и чуждость его для русского языка делают знакомство Лермонтова с поэмой Байрона почти несомненным.

Поскольку Лермонтов написал «Корсара», когда ему было около четырнадцати лет, нельзя было ожидать, что его поэма сможет соперничать с версией Байрона, опубликованной, когда Байрону было двадцать шесть. Тем не менее это почти сверхъестественным образом определяет модели реакции на Байрона, которые останутся с Лермонтовым до его преждевременной смерти. И даже если Лермонтов тогда не знал «Корсара» Байрона, сравнение этой символической байронической композиции с «Корсаром» Лермонтова подчеркивает зарождающийся «небайронизм» Лермонтова и раскрывает его формирующуюся амбивалентность по отношению к своему самому влиятельному предшественнику и к романтизму в целом.

Поэма Байрона, написанная всего за десять дней, повествует о приключениях Конрада, предводителя корсаров, который является образцовым байроническим героем — гордым, сдержанным, социально отчужденным, злым, благородным, любящим свободу, спасающимся от таинственного прошлого. Несмотря на то что Конрад по уши влюблен в Медору, с которой он живет в убежище на острове, он оставляет ее и отправляется в набег за сокровищами турецкого паши Сеида. Взятый в плен Сеидом, Конрад позже освобождается любимой наложницей Сеида, которую Конрад спас во время рейда и которая в ответ спасает Конрада, убивая Саида во сне. Затем Конрад возвращается на свой остров и обнаруживает, что Медора умерла. Раздавленный потерей своей возлюбленной, он таинственным образом исчезает, и больше о нем никто никогда не слышал. «Корсар» Байрона мгновенно стал «бестселлером».

Жизнь, смелость и активность в сочетании с приступами героического уныния — вот качества героев «Восточных поэм», которые захватили воображение публики. Это были романтические этические ценности, которые оживляли персонажей поэм Байрона и определяли эстетические формы, через которые он представлял этих персонажей. Быть полным жизни — значит охватить максимально широкий спектр человеческого опыта; быть смелым — значит рисковать, не пасуя перед любыми опасностями, исходящими от этого опыта; быть активным — значит участвовать в опыте.

Эти вдохновляющие этические ценности, несомненно, способствовали развитию тех самых качеств, которые так привлекали Лермонтова к произведениям Байрона, и в первую очередь к самому Байрону. В конечном счете, однако, именно постромантическое сомнение в этих байронических ценностях — подозрение, что жизнь, смелость и активность были иллюзорными в социальной среде Лермонтова, — отделило русско-

го «Корсара» и в той или иной степени все произведения Лермонтова от творчества Байрона, несмотря на сходство, свидетельствующее о продолжающемся влечении Лермонтова к Байрону.

Помимо названий, обе поэмы обладают одинаковой трехчастной структурой и в значительной степени одинаковой обстановкой — оккупированные турками греческие острова. Основные сюжеты также идут параллельно: изображаются подвиги банды корсаров, совершающих налеты на турецкие корабли и крепости; оба автора сосредоточены на опыте одного корсара; и оба намекают на то, что между этим корсаром и пленницей, спасенной от турок, могут возникнуть любовные отношения. Корсары также демонстрируют некоторое сходство: оба отчуждены от общества; обременены воспоминаниями о жестоком обмане и разочаровании; возмущены турецким притеснением греков; проявляют способность любить и страдать из-за любви.

Но там, где сходство заканчивается, начинается «небайронизм» Лермонтова. Ибо в рамках байроновской концепции молодой Лермонтов начал разыгрывать то, в чем он не был Байроном, то, в чем он не мог полностью принять романтизм.

Байрон описывает своего Корсара, который почти в два раза длиннее лермонтовского, в натянутых героических двустопных традиционного пятистопного ямба, используя мужские рифмы. Лермонтов, напротив, выбирает типично русские, более свободные четырехстрочные группировки в ямбическом тетраметре, чередующиеся мужскими и женскими рифмами в различных узорах внутри каждой четырехстрочной группы. Более жесткая схема рифм Байрона и более длинная ритмическая линия придают его произведению динамичную, неизменно драматическую энергию, соответствующую его быстро меняющемуся сюжету, в то время как изменяющаяся схема рифмы Лермонтова и более короткие строки, как правило, создают изменяющийся темп повествования, подходящий как для отсутствия действия, так и для его присутствия. Поэма Байрона также излагается от третьего лица безличным, всезнающим рассказчиком, который представляет яркий описательный отчет о нескольких днях из жизни Конрада и его банды, иногда позволяя персонажам говорить самим за себя и делая паузы для нескольких отступлений от повествования, редко привлекая к себе внимание. Лермонтов вместо этого привлекает рассказчика от первого лица.

Поэма Байрона начинается с того, что пираты поют хвалебную песнь неограниченным радостям пиратского существования:

Наш вольный дух вьет вольный свой полет  
Над радостною ширью синих вод:  
Везде, где ветры пенный вал ведут, —  
Владенья наши, дом наш и приют [Байрон, 1953, с. 150].

Передавая ритмичный шум волн наряду с торжествующим упоением пиратов своей свободой от условных ограничений жизни, эти строки задают энергичный темп и тон, которые управляют повествованием на протяжении всей поэмы, даже когда изображаются моменты самого мрачного ужаса и глубочайшей скорби Конрада.

Вступительные строки Лермонтова также задают темп и тон произведения, но с совершенно иным эффектом. Неназванный рассказчик сразу же привлекает к себе внима-



ние, а затем продолжает подробно описывать свое плохое физическое и эмоциональное состояние:

Друзья, взгляните на меня!  
Я бледен, худ, потухла радость  
В очах моих, как блеск огня;  
Моя давно увяла младость,  
Давно, давно нет ясных дней,  
Давно нет цели упования!..  
Исчезло всё!.. одни страданья  
Еще горят в душе моей [Лермонтов, 2014б, с. 34].

Его несчастья, его разочарования, его страдания — вот темы повествования этого корсара, уходящие корнями в события далекого прошлого, которые он вплетает в описание своих нынешних страданий. Лермонтовский корсар мог бы хорошо вписаться в мрачный мир основателя экзистенциализма Сёрена Кьеркегора, где царит всепоглощающее отчаяние, которое имманентно присуще человеку: «Отчаяние — в нас самих» [Кьеркегор, 2014, с. 32].

Хотя Байрон использует в своей поэме обширный словарный запас, он позволяет глаголам и глагольным формам, передающим действие, доминировать в произведении, создавая быстрый ход событий и усиливая переживания читателя. Например, вскоре после битвы, во время которой Конрад был взят в плен, рассказчик сообщает:

Лишь час прошел — и в этот час пират  
Покинул бриг, носил чужой наряд,  
Был узнан, дрался, взвил пожара гул,  
Губил, спасал, взят, осужден, уснул! [Байрон, 1953, с. 160]

Лермонтов идет другим путем, делая акцент на реакции, а не на действии, полагаясь на слабые, часто пассивные глаголы и отдавая предпочтение существительным и прилагательным, особенно тем, которые относятся к эмоциональным или духовным состояниям. Соответственно, его корсар отвечает на смерть любимого брата такими словами:

Он умер! — страшным восклицаньем  
Сражен я вдруг был с содроганьем,  
Но сожаленье, не любовь  
Согрели жизнь мою и кровь... [Лермонтов, 2014б, с. 35]

Лермонтов выбирает существительные даже для обозначения действий: плакать/восклицаньем и дрожать/содроганьем. Байрон же предпочитает глаголы даже для того, чтобы изобразить бездействие.

Характер корсара Лермонтова так же сильно отличается от характера Конрада, как и формальные признаки произведений, которые их изображают. Хотя оба главных героя испытывают одиночество и горечь утраты, Конрад всегда остается героической фигурой. Фактически, в нем присутствуют зачатки ницшеанского сверхчеловека. Непревзойденный человек действия, он не просто принадлежит к пиратской банде, он командует ею как харизматичный лидер, который редко говорит, но чей мощный ум

последовательно подчиняет чужую слабость своей воле. Само его присутствие настолько внушительно, что даже после того, как он взят в плен, всё еще в его суровом и собранном виде присутствует больше завоевателя, чем пленника, поскольку он изо всех сил старается не показать миру никаких признаков слабости. Поэтому его самый большой страх перед перспективой смерти — это не сама смерть, а то, что он будет кричать от боли. И когда он видит ужасное зрелище трупа своей любимой жены, он горько, но недолго плачет втайне.

В разительном контрасте с мощно нарисованным байроновским Конрадом безымянный корсар Лермонтова выглядит довольно маленьким и несколько жалким, что удивительно, поскольку можно было бы ожидать, что автор-подросток придумает дерзкого, мелодраматичного, безрассудного героя. Но корсар Лермонтова не только безымянен, он даже не капитан пиратов, а всего лишь один из членов пиратской шайки — не лидер, а последователь. Корсар Лермонтова хотел бы быть Конрадом или, по крайней мере, быть похожим на Конрада, о чем свидетельствует следующее заявление: «Самим собою недоволен, / Желая быть спокоен, волен» [Лермонтов, 2014б, с. 35] — где перечисляются качества, которые фактически определяют Конрада, но которые ускользают от его анонимного потомка.

Конрад покидает свою Родину, чтобы стать корсаром в знак неповиновения после акта предательства, в то время как корсар Лермонтова объясняет, что покинул свою Родину, страдая от экзистенциального отчаяния, потому что «неверная жизнь» обманула его, позволив умереть любимому младшему брату у него на глазах. После этой смерти он начинает бесцельно бродить по берегам Дуная в нищете, терзаемый чувством экзистенциальной отчужденности от мира. И хотя он импульсивно решает покинуть свою родную землю, тем не менее, он сначала возвращается, чтобы снова оплакать могилу своего брата, сообщая, что:

И долго, долго я в молчанье  
Стоял над камнем гробовым...  
Казалось, веяло в страданье  
Каким-то холодом сырым [Лермонтов, 2014б, с. 37].

Когда он, наконец, уходит, то идет «неверными шагами» — неопределенность, невысказанная для Конрада. Корсар Лермонтова словно стоит перед экзистенциальным выбором, страдая от сомнений, которых Конрад никогда не испытывал.

В конечном счете добравшись до Греции для войны с турками, печальный герой Лермонтова выходит в море с группой корсаров, но не из каких-то политических или социальных убеждений и даже не из юношеского стремления к приключениям, а потому, что он полагает:

... Ах, думал я,  
Война, могила, но не горе,  
Быть может, встретят там меня [Лермонтов, 2014б, с. 41].

Следовательно, в отличие от Конрада, которым движет гнев из-за предательства, стремление вести героическую, жестокую, преступную жизнь, корсар Лермонтова

мотивирован неумолимым страданием, вынуждающим его искать любое спасение от душевной боли — даже в смерти. Подобная экзистенциальная ситуация описана в мрачных теориях Кьеркегора: «По мере того как смерть становится надеждой, отчаяние — это безнадежность, состоящая в невозможности даже умереть» [Кьеркегор, 2014, с. 34]. Более саморазрушительный, чем Конрад, лермонтовский корсар не имеет определенной цели, никакой позитивной причины, какой бы бунтарской она ни была. Лишенный каких-либо идеалов, он не столько разочарован, сколько психологически побежден, невосприимчив к соблазнам жизни, что в результате ведет его к тревоге и отчаянию. Поэтому он равнодушно погружается в любую деятельность, которая попадает ему на пути.

Следовательно, там, где Конрад сдерживает и скрывает свою печаль, лермонтовский корсар, лишенный цели в жизни, погрязает в ней: «Всё говорило мне, что радость / Навеки здесь погребена» [Лермонтов, 2014б, с. 37].

Даже после того, как он вступил в полную приключений пиратскую жизнь, он признается, что грустил, томился, лил слезы, вспоминая свое идиллическое детство, теперь навсегда потерянное. А будущее ему представляется еще более печальными безнадежным. И, наконец, в то время как Конрад исчезает в конце поэмы, чтобы стать еще более загадочной фигурой, корсар Лермонтова застывает на месте, являя собой бездуховную, эмоционально окаменевшую фигуру нереализованности: «Но с тех же пор я омертвел, / Для нежных чувств окаменел» [Лермонтов, 2014б, с. 45].

Получивший эмоциональную травму в юности, он не может проявить сверхчеловеческую психологическую силу, присущую Конраду и позволяющую подняться над своей болью, он может только воздвигнуть эмоциональную стену против ее повторения.

Неудивительно, что эти психологические различия между корсарами Байрона и Лермонтова переносятся в этику обоих персонажей. Конрад — в некотором роде этический идеалист, который берет на себя полную ответственность за свои злодеяния, никогда не поступаясь при этом собственным моральным кодексом. Хотя последняя строка поэмы Байрона увековечивает своего персонажа как человека, который останется «с одной любовью, с тысячью злодейств» [Байрон, 1953, с. 169], на самом деле он демонстрирует множество добродетелей. Он ценит правду и презирает лицемерие. Он ценит мужество и верность. Он — воплощенный рыцарь, стремящийся спасти женщин из гарема Сеида, попавших в ловушку пожара, даже ценой потери тактического преимущества в битве с охраной Сеида. У него обостренное чувство справедливости, поэтому он не жалуется на мучительную форму казни, — которую Сеид назначает ему, потому что, признает Конрад, он бы назначил Сеиду такой же конец. Более того, Конрад отказывается убивать спящего и беззащитного Сеида, когда появляется шанс спасти свою жизнь, потому что хладнокровному убийству недостает чести открытого боя. Конрад — воплощение моральных принципов, основанных на открытости, чести и постоянстве.

У Корсара Лермонтова нет ни одного из этих принципов. Погруженный в себя и жалеющий себя, он не проявляет высоких моральных качеств. Не берет на себя ответственность за свои действия и их последствия. Часто он считает себя жертвой сил, находящихся вне его контроля:

Я слезы лил. Не зная Бога,  
Мне жизни дальняя дорога  
Была скользка; я был, друзья,  
Несчастный прах из бытия.  
Как бы сражаясь с судьбою,  
Мятежной ярости полна,  
Душа, терзанью предана [Лермонтов, 2014б, с. 43].

Он проклинает судьбу за то, что она заставила его уничтожить «почти всё то, что [он] любил» [Лермонтов, 2014б, с. 38]. И он не принимает на себя никакой вины за это. Он также не придерживается какого-либо морального кодекса, который последовательно руководил бы его действиями. Он может только терпеть и оплакивать пустоту жизни, не формулируя никакого представления о том, какие переживания могли бы наполнить ее содержанием и ценностью. Несмотря на все его байронические приключения, корсар Лермонтова представляет собой фактически антитезу байроновскому этическому видению человеческого существования.

Подводя итог сравнению двух корсаров, можно сказать, что Лермонтов перенял внешние атрибуты поэмы Байрона в структуре, сюжете, обстановке, поворотах сюжета и мрачной эмоциональности. Но он ослабил динамический потенциал этих атрибутов, поворачивая историю внутрь, замедляя ее темп, уменьшая ее центрального персонажа и вообще воздерживаясь от эстетического изобилия, психологических усилий и высокой морали, которые придавали «Корсару» Байрона такую привлекательность. Таким образом, эти ослабления отражают амбивалентное отношение к Байрону с самого начала писательской деятельности Лермонтова.

### **Поэма «Измаил-Бей» как экзистенциальный манифест «небайронизма»**

Конечно, можно предположить, что нерешительность, душевное непостоянство, сомнения, которые демонстрирует корсар Лермонтова, просто свидетельствуют о художественных трудностях юного поэта в передаче восторга жизни, уверенности в себе, экзальтации деятельности, которые так мощно передают произведения Байрона. Другими словами, «Корсар» Лермонтова может быть скорее неудачной попыткой вписаться в байроническую форму, чем ранним, красноречивым отходом от этой формы. Но в этом есть сомнения. Вероятно, «Корсар» был предвестником эстетической и этической чувствительности, которая отличала и отдаляла Лермонтова от байроновского романтизма.

Изучение поэмы «Измаил-Бей» — возможно, самого амбициозного байронического произведения Лермонтова — еще раз демонстрирует, что «небайронизм» Лермонтова был гораздо большим, чем простым клише. В данной поэме, написанной в 1832 г. (в том же году, что и стихотворение «Нет, я не Байрон»), Лермонтов демонстрирует ту же постромантическую амбивалентность по отношению к Байрону, которую он проявил в «Корсаре». Конечно, можно было бы рассматривать и «Корсара», и «Измаил-Бея» как образцы «темного» романтизма, окрашенного меланхоличными и пес-

симиристическими настроениями, которые проявляются во всем романтизме. Однако эти настроения у Гёте, Байрона, Шатобриана и других романтиков обладали мучительной эмоциональной живостью и интенсивностью, порожденными страстным стремлением преодолеть тьму, если не в этом мире, то в следующем. Но тьме, окутывающей поэзию Лермонтова, недостает этой жизненности и интенсивности. Эта темнота, скорее, серая, чем черная, она выдает, скорее, упадок сил, чем по-настоящему мучительное эмоциональное состояние. Поэтому произведения Лермонтова относятся к эмоционально ослабленной, морально и художественно двусмысленной атмосфере постромантизма, которая утратила жизненную силу и интенсивность, делавшие романтизм таким притягательным даже в его самых мрачных проявлениях.

Восточная повесть «Измаил-бей» была вдохновлена рассказами, которые Лермонтов слышал в юности об Измаил-бее Атажукине, благородном черкесе из горного племени, который отличился в боях против турок после того, как его семья отправила его служить в русскую армию. В поэме Лермонтов рассказывает собственную версию возвращения Измаила к своему народу, когда его осаждают русские войска, добавляя вымышленный рассказ о молодой женщине, которая влюбляется в Измаила, и завершая повествование убийством главного героя, которое совершает его брат Рослаббек из ревности к популярности Измаила среди соплеменников.

Критические оценки поэмы «Измаил-бей» были неоднозначными. Но каковы бы ни были эстетические достоинства данного произведения, нет никаких сомнений в том, что по сравнению с более ранними поэтическими опытами Лермонтова, включая «Корсара», «Измаил-бей» гораздо искуснее. Хотя «Измаил-бей» был написан всего через четыре года после «Корсара», он показывает, что Лермонтов за это время многому научился и приобрел достаточно художественного мастерства и уверенности, чтобы сделать поэму «Измаил-Бей» гораздо более сложной в структурном отношении, значительно более богатой в плане языковой составляющей и гораздо более насыщенной персонажами и событиями, чем любая из его предыдущих работ.

Однако каким бы относительно утонченным и поэтически зрелым ни был «Измаил-бей», Лермонтов, не колеблясь, указывает на свой долг перед Байроном, давая своему произведению подзаголовок «Восточная повесть». Экзотическая обстановка на Кавказе, нерусская терминология, начиная с почетного «бей», атмосфера страстных эмоций, таких как любовь, ненависть, ревность и месть, периодическая стремительность действий, внезапные повороты событий и печальный исход — всё это подтверждает связь «Измаил-бея» с «Восточными поэмами» Байрона. И Лермонтов далее подтверждает свою байроническую добросовестность, прикрепляя эпиграфы к частям 1 и 3 «Измаил-бея», которые взяты соответственно из байроновского «Гяура» и «Лары». Лермонтов также заимствует у «Лары» характер и историю Калед, которую он воплощает в Заре, молодой женщине, беззаветно преданной Измаилу. Все эти аспекты «Измаил-бея» делают его гораздо более продуманным продуктом влияния Байрона, чем более ранний «Корсар».

В то же время Лермонтов создает совершенно иной тип поэмы, которая при определенном соответствии одновременно и отличается от своих байроновских предше-

ственников. Ибо в «Измаил-Бее» Лермонтов размывает и ослабляет байронические повествовательные компоненты, которые он включает, оставляя в некотором роде незавершенными, одновременно принимая и отвергая эстетические, психологические и моральные ценности, которые они представляют. Лермонтов достигает этого эффекта в немалой степени благодаря формальным характеристикам. Первая из них — это объем поэмы, который позволяет Лермонтову уменьшить эмоциональное воздействие любого отдельного персонажа или эпизода. Лермонтов придает своему повествованию романистические качества, изображая многочисленные декорации, сцены, персонажей и действия — многие из которых сами по себе можно было бы считать байроническими, но другие из них совершенно «небайроничны» в своей обыденности. Например, Лермонтов изображает обыденную ситуацию в черкесской деревне:

Здесь в летний день, в полдневный жар,  
Когда с камней восходит пар,  
Толпа детей в траве играет,  
Черкес усталый отдыхает;  
Меж тем сидит его жена  
С работой в сакле одиноко [Лермонтов, 2014б, с. 165].

Такому обыденному, ничем не примечательному моменту не нашлось бы места в «Восточных поэмах» Байрона.

Еще больше, чем объем «Измаил-бея», его повествовательная структура увеличивает разрыв между Лермонтовым и Байроном. В поэмах последнего используются простые структуры, где рассказчик быстро, но красноречиво ведет читателя по экзотическим географическим и эмоциональным ландшафтам. Рассказчики Байрона отвлекаются или уступают голосам других персонажей только для того, чтобы усилить драматизм событий по мере продвижения повествования. Напротив, Лермонтов превращает «Измаил-бея» в нечто вроде повествовательного лабиринта, надевая его сложной структурой, которая запутывает повествование. Вызванные этим лингвистические сложности в начале поэмы наводят на мысль, что включение старого чеченца в качестве предполагаемого рассказчика, по сути, является уловкой для установления правдоподобия поэмы. Уловка это или нет, но включение данной фигуры навсегда оставляет неясным, чья точка зрения выражается, скорее, затуманивая, чем проясняя перспективу, привносимую в последующие события. Ничего подобного нет в «Восточных поэмах» Байрона.

Повествовательная структура «Измаил-бея» также допускает многочисленные отступления. Некоторые из них легко вписываются в повествовательный поток, но другие возникают внезапно, прерывая этот поток и, следовательно, еще больше запутывая эмоциональную атмосферу. Например, в решающий момент кульминационной битвы между черкесами и русскими, которая, как можно было бы ожидать, будет напоминать финальное противостояние между греками и турками в байроновской «Осаде Коринфа», Лермонтов вставляет целую строфу повествовательного отступления, полностью расходящегося по теме и тону с предыдущим отрезком, описывающим ранение Измаила

в пылу этого сражения. Это отступление, предлагающее размышление о человеческой потребности в эскапистских фантазиях, начинается так:

Чем реже нас бадует счастье,  
Тем слаще предаваться нам  
Предположеньям и мечтам [Лермонтов, 2014б, с. 198].

Эта медитация представляет собой декорацию, которую можно было бы разместить практически в любом месте поэмы. Но Лермонтов помещает данные строки в кульминацию произведения, грубо нарушая самый драматический момент своего повествования. Поэтому он явно отходит от повествовательной линии Байрона, используя структуру, которая предлагает эпизоды интенсивной активности, но исключает непрерывно нарастающие сюжетные линии.

Лермонтов также отклоняется от модели Байрона в образе главного героя. С одной стороны, Измаил ближе к байроническому герою, чем лермонтовский корсар. Измаил — князь своего горного племени, который храбро возглавляет нападение черкесов на врага и который отвергает как неблагородный план своего брата организовать ночную скрытую атаку, что напоминает отказ Конрада убить Сеида во сне. С другой стороны, Измаил не вполне соответствует статусу байронического героя. Хотя рассказчик провозглашает, что Измаил «для великих создан был страстей, / Он обладал пылающей душою, / И бури юга отразились в ней» [Лермонтов, 2014б, с. 164], но на самом деле он редко проявляет этот дух, и почти никогда не проявляет его достойным восхищения образом. Например, без всякого предупреждения он убивает охотника в горах только потому, что охотник смеется над бедственным положением черкесов. Это убийство вряд ли можно назвать добродетельным, как, по-видимому, это понимает и Измаил, поспешно убегая, как «тот, за кем раскаяние мчится» [Лермонтов, 2014б, с. 148].

Если отбросить раскаяния, то эмоции, которые Измаил, по-видимому, действительно испытывает — это неуверенность, замешательство, разочарование и самобичевание. Он теряется, он обманут, он плачет. Он клянется никогда не успокаиваться, пока не отомстит русским за разрушение его родной деревни, но отказывается от этого намерения после ранения. Он приходит в сильное волнение, услышав песню о любви и войне, но затем, очевидно, забывает об этом. Он обнаруживает, что любит Зару, только когда уже слишком поздно воплощать эту любовь в жизнь. Это переживания обычных людей, а не байронических героев. Каким бы храбрым он ни был, во многих отношениях персонаж Измаила продолжает процесс, начатый в поэме Лермонтова «Корсар» по демифологизации этого героического типа, приближая его к пушкинскому Евгению Онегину, а не к байроновским Гяуру, Конраду или к Альпу, стойкому защитнику Коринфа, который с радостью сражается насмерть с превосходящим врагом. Примечательно, что рассказчик недвусмысленно называет Измаила «лишним». Это ярлык, указывающий на его сходство с Онегиным и другими последующими русскими литературными персонажами, лишенными мирской цели и эмоциональной гармонии, которые обеспечиваются четко определенной социальной ролью.

Герои Байрона могут быть социально отчужденными, но они никогда не бывают лишними — они сами выбирают для себя героические роли. И здесь заключено, возможно, самое большое различие между Измаилом и байроническими героями: Измаил приписывает многое из того, что происходит в его жизни, не себе, а судьбе. Отклонив приглашение Зары остаться с ней, он заявляет, что не разделит с ней свою мятежную судьбу, что ему не дана власть проявлять милосердие и что он «в жертву счастье должен принести» [Лермонтов, 2014б, с. 161]. Указание на судьбу указывает на то, что ему не хватает свободы воли, что он является пешкой в игре космических сил, неподвластных ему. Он проявляет волю, отказываясь действовать, отвергая Зару, а не неустанно стремясь осуществить свои желания, как это характерно для главных героев «Восточных поэм» Байрона. Исключением является готовность Измаила вступить в бой, и всё же даже там он выживает не благодаря своей военной доблести, а потому, что «его хранит пророк» [Лермонтов, 2014б, с. 196]. Исмаил умирает только тогда, когда Росламбек делает роковой выстрел. Следовательно, в отличие от своих байронических предшественников, которые неустанно проявляют свободу воли даже в самых безнадежных обстоятельствах, Измаил предстает как психологически травмированная жертва, которая уступает обстоятельствам и покоряется судьбе, а не настойчиво пытается преодолеть трудности.

Однако в «Измаил-бее» есть один персонаж, который действительно стремится бороться с обстоятельствами и бросать вызов судьбе, — Зара, самая страстная, своенравная и по-своему байроническая фигура во всем произведении. Тем не менее, даже ее история не достигает байронической кульминации, завершаясь разочаровывающей двусмысленностью. Зара так сильно влюбляется в Измаила, что переодевается молодым черкесским воином по имени Селим (так зовут главного героя байроновской «Абидосской невесты»), чтобы следовать за Измаилом, куда бы он ни пошел. Клянясь ему в вечной верности, она восклицает:

... я повсюду,  
В изгнание, в битве спутник твой;  
Нет, клятвы я не позабуду —  
Угаснуть или жить с тобой! [Лермонтов, 2014б, с. 189–190]

И она клянется:

Красой и счастьем юных лет  
Моя душа не дорожила;  
Всё, всё оставляю, жизнь и свет,  
Но не оставлю Измаила! [Лермонтов, 2014б, с. 190]

После того, как Измаил ранен в бою и Зара раскрывает ему свою истинную личность, кажется, что она сдержит свою клятву и останется с ним, пока он либо не умрет, либо не выздоровеет. Тем не менее, краткий эпилог, в котором раскрывается, что спустя Измаил действительно выздоравливает, также показывает, что Зара исчезла, очевидно, всё-таки не выполнив свою клятву. Читателям просто остается задать ряд риторических вопросов, размышляя о причинах ее исчезновения:



Куда лезгинка нежная сокрылась?  
 Какой удар ту грудь оледенил,  
 Где для любви такое сердце билось,  
 Каким владеть он недостоин был?  
 Измена ли причина их разлуки?  
 Жива ль она иль спит последним сном?  
 Родные ль в гроб ее сложили руки?  
 Последнее «прости» с слезами муки  
 Сказали ль ей на языке родном?  
 И если смерть щадит ее поныне —  
 Между каких людей, в какой пустыне? [Лермонтов, 2014б, с. 204]

Затем рассказчик как бы намекает, что Измаил знает ответы на эти вопросы: «Кто б Измаила смел спросить о том?» [Лермонтов, 2014б, с. 204]. Таким образом, история Зары приходит к двусмысленному и совершенно неожиданному итогу, который подчеркивает разницу между Зарой и ее байронической моделью Калед в «Ларе». Ибо Калед следует за своим возлюбленным повсюду, даже в битве, утешая его, когда он ранен, оставаясь с ним после того, как он скончался от ран, и категорически отказываясь покидать его труп. Повествование Байрона заканчивается тем, что бессмертная любовь Калед к Ларе неявно завершается высшей романтической трансцендентностью, которой является смерть. Героическая, страстная, трагическая заключительная глава этой любви была рассказана, даже если вся ее история не была подробно описана.

История любви Зары, напротив, остается незавершенной, вызывая недоумение; вопросы, касающиеся судьбы Зары, навсегда останутся без ответа. Лермонтов также не дает трансцендентного завершения истории Измаила, поскольку в эпилоге объясняется, что после отъезда Зары в сердце Измаила поселилась тоска, но страстей там не было. Затем он был убит своим братом и оставлен бесславно гнить. Таким образом, повествование Лермонтова подходит скорее к разочарованию, чем к какому-либо отрадному, хотя и печальному завершению.

## Заключение

Принципиальные различия между рассмотренными поэмами Лермонтова и «Восточными поэмами» Байрона придают новый смысл утверждению Лермонтова «Нет, я не Байрон». Это не просто выражение юношеской самоидентификации, пронизанной завистью, это отражение правды, которую сам Лермонтов, возможно, до конца не осознал. Он вполне мог быть «Байроном» в том смысле, что с самого начала восхищался этим человеком, исповедовал байронический идеализм и байроническое разочарование, выражая это в своей поэзии, и включал элементы творческих находок Байрона — декорации, сюжеты, персонажи — в свои произведения. Но в том, что было более важно для создания и развития его собственного литературного стиля, Лермонтов, конечно, не был Байроном.

Как бы ни тянуло юного Лермонтова к Байрону, он, по-видимому, также чувствовал, что романтизм уже не вполне соответствовал его времени. В результате

«небайроническую» поэзию Лермонтова можно рассматривать как яркий пример затруднительного положения художника, испытывающего эстетическое влияние еще авторитетного течения в переходный период, когда художник одновременно благоговеет, сомневается и отходит от выдающейся модели вместе с идеалами эпохи, которые он неумолимо оставляет позади, погружаясь в неизведанную пучину нового культурного направления.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Алексеев Д. А. 2016. Лермонтов. Находки и открытия: в 2 т. М.: Древлехранилище. 506 с.
- Байрон Д. 1953. Избранные произведения. М.: Государственное издательство художественной литературы. 503 с.
- Виротайнен М. Н., Карпов А. А. (ред.). 2015. Мир Лермонтова: Коллективная монография. СПб.: Скрипториум, 976 с.
- Заманская В. В. 2002. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука. 304 с.
- Кириллова Н. Б., Улитина Н. М. 2015. Истоки экзистенциализма в творчестве М. Ю. Лермонтова: культурологический аспект // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. № 3 (141). С. 112–124.
- Кондратенкова Е. А. 2011. От «Паломничества Чайльд-Гарольда» к «Герою нашего времени» // Известия Смоленского государственного университета. № 4 (16). С. 172–180.
- Кьеркегор С. 2014. Болезнь к смерти. М.: Академический проект. 160 с.
- Лермонтов М. Ю. 2014а. Собрание сочинений: В 4 тт. СПб.: Издательство Пушкинского Дома. Т. 1. Стихотворения. 776 с.
- Лермонтов М. Ю. 2014б. Собрание сочинений: В 4 тт. СПб.: Издательство Пушкинского Дома. Т. 2. Поэмы. 704 с.
- Мысовских Л. О. 2022а. Писатель и экзистенциализм: художественная литература как средство выражения экзистенциальных идей // Филология: научные исследования. № 4. С. 29–41. <https://doi.org/10.7256/2454-0749.2022.4.37743>
- Мысовских Л. О. 2022б. Становление экзистенциальной парадигмы художественного сознания в ранней лирике М. Ю. Лермонтова // Проблемы филологии глазами молодых исследователей: сборник материалов конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Пермь, 13–14 мая 2022 года. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет. С. 106–110.
- Пугачёв О. С. 2014. Нравственные миры М. Ю. Лермонтова. Пенза: РИО ПГСХА. 286 с.
- Седина Е. В. 2010. Мифопоэтическая картина мира М. Ю. Лермонтова в контексте русского романтизма // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. № 2 (22). С. 146–151.
- Эйхенбаум Б. М. 1924. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во. 168 с.
- Gosetti-Ferencei J. A. 2007. The Ecstatic Quotidian: Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature. Penn State Press. 280 pp. <https://doi.org/10.1515/9780271034904>
- Heidegger M. 2001 Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 445 s.

- Kirillova N., Ulitina N. 2017. Soren Kierkegaard and Mikhail Lermontov as first existentialist philosophers // *European Journal of Science and Theology*. Vol. 13. No. 1. Pp. 95–100.
- Мысовских Л. О. 2022. Existential type of artistic consciousness: genesis and ways of development in the literature of the XIX century // *Litera*, no. 4, pp. 83-92. <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2022.4.37521>

## References

- Alekseev, D. A. (2016). *Lermontov. Finds and Discoveries in 2 vols*. Drevlekhranilishche. [In Russian]
- Byron, D. (1953). *Selected Works*. Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury. [In Russian]
- Virolainen, M. N. & Karpov A. A. (Eds.). (2015). *Lermontov's World: A Collective Monograph*. Scriptorium. [In Russian]
- Zamanskaya, V. V. (2002). *Existential Tradition in Russian Literature of the 20<sup>th</sup> c. Dialogues on the Borders of Centuries: A Textbook*. Flinta: Nauka. [In Russian]
- Kirillova, N. B. & Ulitina, N. M. (2015). The origins of existentialism in the work of M. Yu. Lermontov: cultural aspect. *Proceedings of the Ural Federal University. Series I. Problems of education, science and culture*, (3), 112–124. [In Russian]
- Kondratenkova, E. A. (2011). From “Childe Harold’s Pilgrimage” to “The Hero of Our Time”. *Proceedings of the Smolensk State University*, (4), 172–180. [In Russian]
- Kierkegaard, S. (2014). *Illness to Death*. Akademicheskij proekt. [In Russian]
- Lermontov, M. Yu. (2014a). *Collected Works in 4 vols*. (Vol. 1. Verses). Izdatelstvo Pushkinskogo Doma. [In Russian]
- Lermontov, M. Yu. (2014b). *Collected Works in 4 vols*. (Vol. 2. Poems). Izdatelstvo Pushkinskogo Doma. [In Russian]
- Мысовских, Л. О. (2022a). Writer and existentialism: fiction as a means of expressing existential ideas. *Philology: Scientific Research*, (4), 29–41. <https://doi.org/10.7256/2454-0749.2022.4.37743> [In Russian]
- Мысовских, Л. О. (2022b). The formation of the existential paradigm of artistic consciousness in the early lyrics of M. Yu. Lermontov. *Problems of philology through the eyes of young researchers: a collection of materials of the conference of students, postgraduates and young scientists, Perm, May 13–14, 2022*. Permskij gosudarstvennyj nacional’nyj issledovatel’skij universitet, 106–110. [In Russian]
- Pugachev, O. S. (2014). *The Moral Worlds of M. Yu. Lermontov*. RIO PGSHA. [In Russian]
- Sedina, E. V. (2010). The mythopoetic picture of the world by M. Yu. Lermontov in the context of Russian Romanticism. *Humanitarian Vector. Series: Pedagogy, psychology*, (2), 146–151. [In Russian]
- Eichenbaum, B. M. (1924). *Lermontov: The Experience of Historical and Literary Evaluation*. State Publishing House. [In Russian]
- Gosetti-Ferencei, J. A. (2007). *The Ecstatic Quotidian: Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature*. Penn State Press. <https://doi.org/10.1515/9780271034904>
- Heidegger, M. (2001) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.

Kirillova, N. & Ulitina, N. (2017). Soren Kierkegaard and Mikhail Lermontov as first existentialist philosophers. *European Journal of Science and Theology*, 13(1), 95–100.

Mysovskikh, L. O. (2022c). Existential type of artistic consciousness: genesis and ways of development in the literature of the XIX century. *Litera*, (4), 83–92. <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2022.4.37521>

## Информация об авторе

Лев Олегович Мысовских, магистр философии, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия  
[levmisov@yandex.ru](mailto:levmisov@yandex.ru); <https://orcid.org/0000-0003-0731-1998>

## Information about the author

Lev O. Mysovskikh, Master of Philosophy, Ph. D. Student of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia  
[levmisov@yandex.ru](mailto:levmisov@yandex.ru); <https://orcid.org/0000-0003-0731-1998>