

Управление культуры мэрии г. Ярославля
Центральная библиотека имени М.Ю. Лермонтова
Муниципального учреждения культуры
«Централизованная библиотечная система города Ярославля»

«Страницы прошлого читая»

*Материалы
четвертых Лермонтовских чтений*

15 октября 2003 года

**Ярославль
2004**

83.3P1
С 83

Страницы прошлого читая: Материалы четвертых Лермонтовских чтений. 15 октября
2003 г./Сост. Мельникова Л.В. – Ярославль, 2004.- 48 с.

83.3P1
С 83

Содержание

Ваняшова М.Г. <i>Лермонтов и Рембрандт</i>	4
Цветкова С.И. <i>Тема масок и маскарада в творчестве Лермонтова и Высоцкого</i>	23
Уткина Д.И. <i>Роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» в сравнении с «вальтерскоттовским» романом</i>	29
Левагина С.Н. <i>«На что он руку поднимал...» (Последствия «несчастливого события» как проявление русской ментальности)</i>	33
Недорезов Б.Н. <i>Последний из Лермонтовых в Ярославле</i>	40
Кемоклидзе Г.В. <i>Ярославец — лауреат премии Лермонтова</i>	41
Рымашевский В.В. <i>Урократного мужества</i>	42

*Ваняшова Маргарита Георгиевна,
доктор филологических наук, профессор,
академик Российской Академии Естественных Наук*

Лермонтов и Рембрандт

*Светлой памяти
Маргариты Михайловны Уманской*

Вместо вступления

Среди кумиров моей юности было два великих имени – Лермонтов и Рембрандт. «Из пламя и света рожденное слово» Лермонтова и знаменитый рембрандтовский свет, рождающийся из тайного пламени сердца, свет, побеждающий хаос и тьму. Эта **метафизика света, и есть то, что объединяет великих художников - Лермонтова и Рембрандта.**

Тема «Лермонтов и Рембрандт» явилась темой моей дипломной работы в Ярославском государственном педагогическом институте. Я начала работать над ней в 1963-1964 году, в то время, когда страна готовилась отметить 150 лет со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова. Моим научным руководителем стала Маргарита Михайловна Уманская, доцент, заведующая кафедрой литературы, приехавшая в Ярославль из Саратова, по приглашению прекрасно знавшего ее, также прибывшего из Саратова в Ярославль и недавно назначенного ректора пединститута Павла Ниловича Пилатова. Маргарита Михайловна Уманская когда-то, еще в 40-е годы, была любимой студенткой, а потом женой выдающегося ученого-литературоведа Александра Павловича Скафтымова, ученого ленинградской, петербургской школы, занимавшегося изучением русской литературы XIX века. С 1921 г. судьба Скафтымова связана с Саратовским университетом, где он длительное время возглавлял кафедру русской литературы. В 1947 г. профессору А.П. Скафтымову присвоено звание заслуженного деятеля науки. Исследования А.П. Скафтымова посвящены русскому устному народному творчеству и русской литературе, наследию Чехова, Толстого, Достоевского, Островского, Чернышевского, Радищева.

Студенты Ярославского пединститута мгновенно были покорены обаянием и фундаментальными знаниями нового педагога. Маргариту Михайловну Уманскую называли «лучом света». Она входила в аудиторию, объявляла тему лекции, а мы ждали и жаждали стихов, которые она умела читать, как никто. Стихи русских классиков – Пушкина, Лермонтова, поэтов пушкинской плеяды – Вяземского, Баратынского, еще не известные нам поэмы поэта-декабриста Рыльева – она знала наизусть. Главы «Евгения Онегина» она читала с упоением, и это упоение пушкинской мелодией – мелодией любви – передавалось нам. Областью интересов Маргариты Михайловны было творчество Михаила Юрьевича Лермонтова и проблема романтизма. Мы знали наизусть не только «Мцыри» и «Демона», но и «Гамбовскую казначейшу». Мои юношеские, студенческие годы, начальная преподавательская пора в пединституте счастливо прошли «под знаком» Лермонтова, под звездой Лермонтова. Маргарита Михайловна, видя мой интерес к Лермонтову, подсказала мне тему будущей дипломной работы «Лермонтов и Рембрандт». Речь идет о передаче не только знаний, но в первую очередь, о передаче традиций. Об умении наследовать традиции. В небесах в ту пору было «торжественно и ясно», и, казалось, «сиянье голубое» окутывало всю планету Земля. В Волковском театре в это время Фирс Шишигин ставил своего пронзительного и глубинного «Печорина», с размышлениями о судьбах грядущего и нынешнего поколения, с трагическими проникновениями в историю России.

Шишигин наполнил весь спектакль мотивами и мелодиями лермонтовской лирики. Стихи рождались в спектакле спонтанно, естественно, словно не могли не родиться, не вырваться из души. В начале спектакля звучала «Дума» - с пронзительным: «Печально я гляжу на наше поколенье – его грядущее иль пусто, иль темно...» А потом «Чаша жизни».

*Мы пьем из чаши бытия
С закрытыми глазами,
Златые омочив края
Своими же слезами;*

*Когда же перед смертью с глаз
Завязка упадет,
И все, что обольщало нас,
С завязкой исчезает;*

*Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был - мечта,
И что она - не наша!*

В самом начале спектакля актер читал «Печально я гляжу на наше поколенье, его грядущее – иль пусто, иль – темно.... Меж тем под бременем познания иль сомнения в бездействии состарится оно...» В пору молодечества и задорного ощущения непомерных сил казалось все это в лучшем случае - снисходительным уважением к классике, в ином – бредовым мотивом по отношению к дням сегодняшним. Почему, думала я тогда, в те поры, — на наше поколение нужно смотреть печально, почему его грядущее, то есть *наше грядущее, мое грядущее-будущее*, вот оно, рядом – *пусто и темно?.. – пусто иль темно?!..* Откуда *бремя* познания, или *сомнения*? Бремя *познания...* В государственном устройстве жизни, в последнем и решительном?!.. И почему *Мы* – поколение - сильных, огромных, всемогущих, гордых людей, готовых изменить и перековать миры земные и Космос небесный, повторяющих и утверждающих слово «гордый» («У советских собственная гордость!») и в горьковском смысле, и в маяковском, и в лермонтовском смыслах: «И с небом гордая вражда...» - почему *мы должны состариться в бездействии* под бременем страшного сомнения?.. «Мы были высоки, русоволосы... Вы в книгах прочтаете, как миф...» - вспоминались строки поэта-фронтовика Николая Майорова. За нами стояла Великая Отечественная, героическая, победоносная, горькая, суровая, трагическая, но счастливая... Мы росли и впрямь гордыми...

Я поехала сначала в Москву, к Ираклию Андроникову, по его приглашению. Связям Лермонтова и Рембрандта была посвящена работа Гроссмана, которую я не читала, ибо напечатана она была в каком-то редком издании «Ученых записок...». Андроников по стремянке добрался до антресолей и нашел эти «Ученые записки», и стал сверять... И сказал, что моя работа сильнее.

- Ве-ли-ко- лэп-ная- ра-бо-та! –воскликнул он. – Вива, - обращался он к жене, - что я тебе говорил? Теперь она станет моей выдвиженкой! – он употребил тут словцо из 30-х годов.

Ираклий Андроников написал рекомендательное письмо Виктору Андрониковичу Мануйлову – руководителю Лермонтовской группы Пушкинского Дома – ИРЛИ Академии Наук СССР в Ленинграде. Так началось знакомство и дружба с Мануйловым. Это тоже особый сюжет. Последовало приглашение Мануйлова

выступить с докладом «Лермонтов и Рембрандт» на заседании Лермонтовского сектора Пушкинского Дома. На этом заседании присутствовали все ведущие специалисты по творчеству Лермонтова (Григорьян, Вацура) и по творчеству Рембрандта (из Государственного Эрмитажа – знаменитый искусствовед, профессор Владимир Францевич Левинсон-Лессинг). Через некоторое время Мануйлов приехал в Ярославль, он принял приглашение участвовать в научной конференции по проблемам русской литературы. Он выступал с докладом, тема которого повергла в шок многих присутствующих. Мануйлов рассказывал о литературной мистификации Серебряного века, связанной с Максимилианом Волошиным и легендарной фигурой Черубины де Габриак – Елизаветы Ивановны Дмитриевой. Сегодня эта история знаменита, хрестоматийна и известна каждому студенту-филологу. Но в те крутые идеологические времена... Доклад выслушали со снисходительным любопытством и... простили знаменитому ученому это невинное чудачество!

Статья «Лермонтов и Рембрандт» была опубликована в Ученых записках Ярославского пединститута в 1968 году. Выступление с этой темой перед читателями Лермонтовской библиотеки в 2003 году было встречено с большим интересом. Нынешняя публикация дополнена некоторыми новыми сведениями и материалами.

* * *

На картину Рембрандта

*Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон.
Я вижу лик полуоткрытый
Означен резкою чертой,
То не беглец ли знаменитый
В одежде инока святой?
Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;
Все темно вокруг: тоской, сомненьем
Надменный взгляд его горит.
Быть может, ты писал с природы
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы
Ты сам себя изображал?
Но никогда великой тайны
Холодный не проникнет взор,
И этот труд необычайный
Бездушным будет злой укор.
(1831) * (1)*

Однажды в Петербурге, в Строгановской галерее, восемнадцатилетний Лермонтов увидел рембрандтовское полотно. Картина изображала юношу в одежде монаха-францисканца: полуопущенная голова, монашеский колпак, чуть закрывающий лицо, бледный лоб, горящие глаза... Мрачный колорит. Почти все темно, только будто неподалеку, где-то рядом, дрожит пламя невидимой свечи, вырисовывающее контуры фигуры. Кого изобразил художник? Кто этот юноша, почти сверстник поэта? Фантазия ли побудила художника писать молодого монаха? Или, может быть, Рембрандт писал с натуры? Возможно, что это автопортрет, созданный им в «страдальческие годы»? Должно быть, нелегко писать молодого человека в темном монашеском одеянии, со странной печальной улыбкой на устах, в таинственном мрачном освещении.

Сколько мыслей рождалось у Лермонтова при взгляде на полотно! Особый, донныне не встречающийся у мастеров кисти, колорит. Почему Рембрандт дает столь суровые, мрачные тона? - Возможно, думает Лермонтов, рассматривая портрет. — В чем тайна необыкновенного освещения? Никогда равнодушный взор не разрешит загадку, не проникнет в смысл картины?... Кому суждено понять необычайную силу кисти? Поэту?

Известно, что картина Рембрандта «Молодой монах-капуцин в высоком капюшоне» в 30-х годах прошлого века находилась в художественной Галерее Строгановых. Рембрандт писал ее с натуры, ему позировал сын Титус. О чем можно судить по одному лишь стихотворению Лермонтова, посвященному рембрандтовскому полотну? Кто же он, герой его, напоминающий чем-то Лжедмитрия... Читаем у Карамзина – «И вдруг вся Польша заговорила о Димитрии, который будто бы ушел из Москвы в одежде Инока, скрывается в Сандомире и ждет счастливой для него перемены обстоятельств в России...»

Монах-беглец — герой многих известных произведений, таких, как поэма «Гяур» Байрона, повесть «Итальянец» Анны Радклиф, или роман Гофмана «Эликсиры Сатаны» - где есть очень похожий персонаж — монах Менард (граф Викторин). Вряд ли герои многочисленных готических и псевдоготических романов ужасов могли вдохновить поэта — стихотворение названо «На картину Рембрандта». У самого Лермонтова дана ссылка на Байрона. У Байрона один знаменитый беглец — чернец в поэме «Гяур». У Лермонтова множество сходных мотивов - есть прямые уподобления и почти заимствования из Байрона и его «Гяура»..

*Все беглецу грозит бедою –
И взгляд непрошенных очей,
И блеск звезды во тьме ночей.*

*...Кто этот сумрачный монах?..
И в память врезалось мне
Безбрежной скорби выраженье
В его чертах. Тоска, мученье
Не стерлись с бледного чела.
Иль смерть доселе в нем жила?
В твоём лице я вижу след
Страстей... Щадит их время лет,
И, несмотря на возраст нежный,
В тебе таится дух мятежный.*

*Надвинув темный капюшон,
На мир угрюмо смотрит он,
О, как глаза его сверкают,
Как откровенно выражают
Они волненья дней былых!
Непостоянный пламень их,
Смущенье странное вселяя,
Проклятья всюду вызывая,
Всем встречным ясно говорит,
Что в мрачном чернце царит
Доселе дух неукротимый.*

В литературе знатных монахов было много – беглецы в одежде иноков скрывались от преступлений – явных и тайных, скрывались от самих себя, в надежде несбыточных

мечтаний о власти, любви и счастье... Появится такой беглец и у Лермонтова, не знаменитый в начале, но потом известнейший романтик-беглец-иннок «Мцыри».

При взгляде на картину Рембрандта (портрет молодого монаха, портрет романтический) у Лермонтова возникают ассоциации с Байроном, который удивил мир «порывом страстей и вдохновений». Этот же порыв Лермонтов видит у Рембрандта. «Мрачный гений» Рембрандта, «мрачный гений» художника находит отклик в лермонтовской душе. Для Лермонтова Рембрандт – именно «мрачный гений», понимающий «тайные страсти» человеческой души, «порывы страстей и вдохновений».

В стихотворении «На картину Рембрандта» поэту чудится вызов в лице монаха, загадочная, немножко дерзкая улыбка, за которой тот прячет сомненье и тоску, так близкие Лермонтову. «Резкая черта» на лице юноши говорит о перенесенных им испытаниях. Но Лермонтов видит не «убитый ум». Его привлекает взгляд надменный и гордый. Пусть надменность лишь угадывается. На бледном челе поэт прочитывает тяжести «страдальческих лет» и спрашивает себя: не автопортрет ли это? Ведь в трудные дни художник стремится постичь именно себя. Попробовать заглянуть в тайники собственной души, написать себя — и с сомненьем, и с тоской, рассказать о том, что скрываешь даже от самого себя... Вот о чем думает, может быть, Лермонтов, вспоминая картину Рембрандта. Его давно увлекает таинственный голландский мастер и его искусство.

Еще в 1831 году, на стене в доме Лопухиных (на углу Поварской и Молчановки) Лермонтов начертил углем голову своего воображаемого предка Лермы, наделив его портретный облик своими чертами. В эти годы поэт размышляет о своей родословной, ищет нравственную опору в ней. Ему претит сознавать себя бедным родственником богатых Столыпинах, его фамилия - Лермонтов, и он хочет гордиться ею. Лермонтов бережно хранил семейное предание о загадочном предке испанском герцоге Лерме, борце за свободу своей страны, который во время войны с маврами был вынужден бежать из Испании в Шотландию. По преданию, фамилия имела корни именно в Испании, начало ее пошло от испанского герцога Лермы. Это имя встречает Лермонтов на страницах драмы Шиллера “Дон Карлос”, основанной на исторических испанских хрониках. Лермонтов верит в предание, а свои стихи и письма в течение нескольких лет подписывает: «Лерма». Потом он воспроизведет этот, донныне сохранившийся, портрет красками на холсте. Поэт изобразил «предка» в средневековом одеянии — в испанском костюме с широким кружевным воротником, с испанской бородой, с орденом Золотого Руна на массивной золотой цепи вокруг шеи. Вспоминая портрет, современники упоминали, что «в глазах и, пожалуй, во всей верхней части лица нетрудно заметить сходство с самим нашим поэтом». * (2) Испания, ее история, все более привлекает его. Лермонтов пишет драму в стихах “Испанцы” в пятнадцать лет, тогда, когда он был увлечен версией о своем испанском происхождении. Чуть позже Лермонтов узнает, что ближе к истине шотландский след: он причастен по отцовской линии к древнему и славному *шотландскому* роду Лермонтов. * (3)

Философ Владимир Соловьев связывал с демоническим началом Лермонтова его шотландские «корни», его происхождение. Но и кумир юного Лермонтова - лорд Байрон был шотландцем. Т. С. Элиот писал, что именно шотландскими национальными истоками был обусловлен знаменитый «демонизм» Байрона – «упоение ролью существа проклятого, обреченного себя на вечные муки и приводящего весьма устрашающие доказательства этой обреченности». Сходство с характером Лермонтова поразительное.

Летом 1831 года Лермонтов переехал в подмосковное имение Середниково. В Середникове Лермонтов переживает чувство любви к Вареньке Лопухиной, именно Вареньке Лопухиной он посвятит рукопись поэмы «Демон». В Середникове, в бельведере, сооруженном на крыше центрального дома и этим напоминающем Томасову башню, Лермонтов пишет стихи, точно передающие его тогдашнее

душевное состояние:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетавший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля,
Где в замке пустом, на туманных горах,
Их забвенный покоится прах.

На древней стене их наследственный щит
И заржавленный меч их висит.
Я стал бы летать над мечом и щитом,
И смахнул бы я пыль с них крылом;

И арфы шотландской струну бы задел,
И по сводам бы звук пролетел;
Внимаем одним, и одним пробужден,
Как раздался, так смолкнул бы он.

Но тщетны мечты, бесполезны мольбы
Против строгих законов судьбы.
Меж мной и холмами отчизны моей
Расстилаются волны морей.

Последний потомок отважных бойцов
Увядает среди чуждых снегов;
Я здесь был рожден, но нездешний душой...
О, зачем я не ворон степной?..

...Стена, на которой углем был начертан «предок Лерма», со временем разрушится, штукатурка рассыплется, но Лермонтов сохранит своего предка. Портрет заново написан маслом. Тогда же появилось и стихотворение «Портрет», обращенное, может быть, к любимейшей картине.

*Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый, не совсем живой;
Холодный взор не видит, но глядит,
И всякого, не нравясь, удивит;
В устах нет слов, но быть они должны:
Для слов уста такие рождены;
Смотри: лицо как будто отошло
От полотна, — и бледное чело
Лишь потому не страшно для очей,
Что нам известно: не гроза страстей
Ему дала болезненный тот цвет,
И что в груди сей чувств и сердца нет.
О боже, сколько я видал людей,
Ничтожных—пред картиною моей,
Душа которых менее жила,*

Чем обещает вид сего чела.

(1,248)

Стихотворение, посвященное собственной картине! Как будто небрежно, неумело написан портрет, говорит поэт, — «не вовсе мертвый, не совсем живой», и все-таки сила художника настолько велика, что, кажется, вот-вот изображение оживет, ведь уста рождены для слов, и странно, что в груди не бьется пламенное сердце... Вывод, сделанный поэтом, знаком. Он почти тот, что и в стихотворении «На картину Рембрандта». Рембрандтовский портрет — «бездушным злой укор», лермонтовский — живее, «одушевленное», нежели множество мелких ничтожеств, рассматривающих его. Поэт бросает упрек равнодушным.

«Предок Лерма» с его тоскующим, горящим взглядом, «Испанец в белом кружевном воротнике», которого можно считать эскизом к «Лерме», «Испанец с фонарем и католический монах», наконец, портрет Вареньки Лопухиной в костюме испанской монахини!— эти ранние работы Лермонтова-художника написаны в рембрандтовских тонах, в рембрандтовской традиции. На темном фоне ярким, горящим пятном выделяются лицо и руки. Манеру, заимствованную у Рембрандта, подтверждают и те исследователи, которые рассматривают колорит картин и решение светотени Лермонтовым-художником. Почему Варенька в костюме монахини? Возможно, Лермонтов мысленно адресовал своей возлюбленной известные слова Гамлета, исполненные муки: «Офелия, уйди в монастырь!» Варвара Александровна стала роковой любовью для Лермонтова, прошедшей практически через всю его жизнь и творчество. Ее образ отразился во многих лирических и прозаических произведениях (драма «Два брата», «Герой нашего времени», «Княгиня Лиговская»).

Что наследовал Лермонтов у Рембрандта? Темные тона, мрачный колорит? С мрачным колоритом связывал он романтический дух, «порыв страстей и вдохновений», романтические краски, почерпнутые у Байрона и других западных романтиков. В Рембрандте поэт видел то, что хотелось ему видеть — то же романтическое настроение, а потому и в свою живопись переносил его манеры. Описание многих своих живописных картин он целиком включает в литературные произведения. Оговоримся, не только свои. И не только запечатленные на холсте. Воображение рисует десятки разнообразных полотен, но Лермонтов не спешит перенести фантазии поэта на холст. Его ум хранит множество сюжетов и портретов, иногда они рождаются мгновенно, - и тогда поэт не придумывает, а как бы «списывает» с несуществующего полотна захвативший его сюжет или необычное выражение глаз, складки лица... Это не простое описание.

«Одна-единственная картина привлекала взоры, она висела над дверьми, ведущими в спальню, она изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения и которому никто не позаботился об нем намекнуть. Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. Лицо это было написано прямо, безо всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо,— казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное... Глаза, устремленные вперед, блистали сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая; всякий раз, когда Печорин смотрел на эту голову, он видел в ней новое выражение... Она сделалась его собеседником в минуты одиночества и мечтаний. (IY, 308). Портрет этот, почти списанный с «Предка Лермы» встречается нам на страницах «Княгини Лиговской».

Главное в портрете — «мысль, сосредоточенная в глазах и улыбке». Запечатлеть мысль — вот что волнует Лермонтова. Даже в простом описании картины его волнует внутренний мир героя. Он романтичен. В нем опять «рембрандтовские» тона, особенная светопись. И как художник, и как писатель Лермонтов отвергает детали костюма, сосредоточивая мысль «в глазах и улыбке». Но «Княгиня Лиговская» написана значительно позднее ранних лермонтовских произведений, например, «Вадима». А ведь и этот юношеский роман открывается главой-портретом.

Прежде чем вернуться к «Княгине Лиговской», мы можем обнаружить «рембрандтовские» традиции уже в «Вадиме».

«В толпе нищих был один—он не вмешивался в разговор их и неподвижно смотрел на расписанные святые врата, он был горбат и кривоног, но члены его казались крепкими и привыкшими к трудам этого позорного состояния, лицо его было длинно, смугло, прямой нос, курчавые волосы, широкий лоб его был желт, как лоб ученого, мрачен,- как облако, покрывающее солнце в день бури, синяя жила пересекала его неправильные морщины, губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и снижаемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность; он был безобразен, отвратителен, но это не пугало их, в его глазах было столько огня и ума, что они, не смея верить их выражению, уважали в незнакомце чудесного обманщика. Ему казалось не более двадцати восьми лет, на лице его постоянно отражалась усмешка, горькая, бесконечная, волшебный круг, заключающий вселенную. Его душа не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переполнить жизнь и чтобы прежде времени вырваться в вечность.

... Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил свои яркие черные глаза на великодушного господина; этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному, влиянию, должен был содрогнуться и не мог ответить тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то этот взгляд был чистейший магнетизм» (IY, 184)

Таков портрет Вадима. Основной его тон — мрачность, таинственность. Это характерно для раннего Лермонтова: Вадим показан в ярко-романтическом освещении, портрет подчинен единой направленности: — эмоциональная напряженность пронизывает текст. Написанный, как и весь роман, единым дыханием, он рисуется в раскрытии одной страсти — мести.

Но уже в романтическом портрете, в создании образа мужественного, отважного человека, Лермонтов стоит на позиции, не совсем соответствующей русской романтической школе. Ужасающие черты лица Вадима, страшная фигура— («горбач Вадим») — и благородное сердце, охваченное одним лишь порывом, одной страстью — жаждой мести за попорченную судьбу, за искалеченную душу; жестокость дикая, почти не оправданная, соседствующая с великой любовью; необычайная физическая сила и внутреннее бессилие. Исследователи находят в портрете Вадима не традиции русской романтической школы, где, скажем, внешность злодея гармонирует с его характером, настроением, чувствами. Нет, в характере и в портрете явственны традиции западноевропейского готического романа, нечто общее с Квазимодо из «Собора Парижской богородицы» В. Гюго. Традиции готического романа живут и в его «Вадиме».

«Сам тип Вадима, - отмечает В. Э. Вацуро, - находится в отдаленном генетическом родстве с "героями-злодеями" готических романов. Его ближайшие аналоги - Квазимодо и Клод Фролло из "Собора Парижской богородицы" и, возможно, Хабибра из "Брюга Жаргаля"; вероятно, к ним следует причислить еще горбуна-карлика Эльски из "Черного карлика" В. Скотта. Каждый из этих аналогов дал Лермонтову краски для общей характерологической картины, но по концепции образ не тождествен ни одному из них: гиперболизированный характер с чертами демонизма, наделенный сверхчеловеческой волей, страстями и страданием, он

является своеобразным предвосхищением лермонтовского Демона. Интеллект и рефлексия отличают его от Квзимодо, отверженность и физическое уродство - от Клода Фролло. Нельзя, однако, выпускать из вида, что история Вадима могла в дальнейшем быть развита по-разному: владеющая им идея мести могла самоуничтожиться и привести к гибели героя (как в "Куно фон Кибурге" Цшокке или в "Гуго фон Брахте" Николая Бестужева), погубить героиню (вариант "Демона") и т.п., - иными словами, по написанной части романа мы не можем сколько-нибудь определенно судить о концепции образа. Несомненно, однако, что в написанной части романа черты готического героя-злодея слабо проступают в облике и самом строе чувств Вадима и что эти черты приходят пропущенными через призму байронической традиции— это не испепеляющая страсть, в которой столько же духовного, сколько физического начала, и которая действительно, сближает Вадима с Амброзио из "Монаха". Заметим, что именно здесь Лермонтов сближается с Гюго: признание Вадима Ольге, вплоть до детали, материализующей страсть (грудь любовника, истерзанная им самим) повторяет сцену любовной мольбы Клода Фролло перед Эсмеральдой, - в последних же Гюго довольно близко следует именно "Монаху", - да и сама концепция образа священника, попавшего во власть стихийного и непреодолимого чувства, подсказана Гюго Льюисом .

Другая деталь, опосредованно идущая из готического романа - описание взгляда Вадима: "Этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках". Эта портретная черта восходит к "Гяуру" Байрона, - а через него - к портрету Скедони в "Итальянце" Радклиф, *(4) на что уже указывала современная Лермонтову критика.

С готической традицией оказалось связанным и "рембрандтовское освещение" - одна из характернейших особенностей поэтики лермонтовского романа. На эту связь обратил внимание Б.М. Эйхенбаум в своей работе 1924 года. "Контрасты яркого света и тени", - замечал исследователь, - придавали описываемым сценам "характер мрачной фантастики - живописная деталь, тоже роднящая роман Лермонтова с романом ужасов (в том числе и с Гюго)". Пятно света выхватывает из темноты лоб и щеку Ольги, сидящей перед свечой, губы Вадима, "скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой". Подобное описание - в "Мельмоте Скитальце" Мэтьюрина.

Лермонтов постоянно обращается к свету. Везде свет его помощник: будь то сравнения или описания, портрет или пейзаж. Свет рисует, свет делает объемным и выпуклым изображенное, свет в сочетании с тенью дает всевозможные градации, оттенки, доходящие до резкого контраста. Высветить главное в портрете, скажем, глаза — все остальное отбросить, акцентировать внимание читателя на зеркале души человеческой, показать необыкновенный огонь, ум, дать живое движение этому огню — «взор — остановившаяся молния» — по-настоящему оперировать светом — учится Лермонтов.

Владеть искусством светотени важно не только художнику, но и писателю, особый дар - тонко понимать природу света. Не случайно, исследователи творчества Лермонтова часто обращаются к понятиям, взятым из области изобразительного искусства.

«В фразеологическом строе лермонтовского «Вадима»,— пишет академик В. Виноградов, - выделяются из этого общеромантического фона образы и выражения живописного искусства. Они гармонируют в стиле «Вадима» с изобразительными приемами романтической фантастики, основанными на игре красок, на контрастах яркого света и тени, на особой системе *рембрандтовского освещения*. (Курсив мой.—М. В.). Искусствовед Н. П. Пахомов утверждает, что ранние романтические портреты Лермонтова «выдержаны в рембрандтовских тонах, построены на характерной для данного мастера светотени». Многие для понимания

метафизики света дает Павел Флоренский в «Иконостасе».

«— Выходит, как будто эта лепка форм делается светом.

— И даже *из* света... Рембрандт — что это такое, как не горельеф из световой материи? Даже ставить вопрос о единстве перспективы и единстве светотени тут нелепо. Пространство тут замкнуто, а источника света вовсе нет; все вещи — склупление светоносного, фосфоресцирующего вещества... Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света, тогда как у Рембрандта никакого света, объективной причины вещей *нет* и вещи светом не производятся, а суть первосвет, самосвечение первичной тьмы...»

Что же привлекает Лермонтова в рембрандтовской светотени? Романтика? Только ли романтика? Как понимали Рембрандта в пушкинско-лермонтовскую эпоху? Что из наследия великого голландца было знакомо русским? И какое влияние оказывал он на творчество наших писателей, художников? Чем был в то время Рембрандт для молодого человека? Чтобы ответить на эти вопросы, углубимся в историю.

Двадцатые-тридцатые годы XIX века... В буре революционных потрясений рождается новая Франция. «Романы, драмы, поэмы — все снова сделалось пропагандой, борьбой», — скажет А. И. Герцен в «Былом и думах». В живописи на смену классицизму приходит романтическое течение. Статичность сменяется динамикой, строгая линия подвижным контуром, цвет, подчиненный рисунку, богатым колоритом. Романтики провозглашают полную свободу художественного творчества. Французская революция пробуждает интерес к внутреннему миру человека. Появляются первые психологические романы. «Юная Франция мало могла симпатизировать Вальтеру Скотту. И вот французы заменили это направление другим, более глубоким; и тут-то и явились эти анатомические разъятая души человеческой, тут-то стали раскрываться все смердящие раны тела общественного, и романы сделались психологическими рассуждениями», — заметит А. И. Герцен в 1833 году. *(5) Нарастание интереса к собственному "я" четко отражается в искусстве. Личность появляется в литературе раньше всего как активно действующее начало. Но уже у романтиков утверждение и пафос независимого "я" начинает переходить в его саморазрушение.

Анатомические разъятия души... смердящие раны тела общественного... романы - психологические рассуждения... Не к этому ли шел в своем творчестве Лермонтов? Каким способом очертить, сделать выпуклой, яркой, живой, наконец, разъять эту человеческую душу? «История души человеческой, — позднее прочитаем мы в журнале Печорина, — ...едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...». И оказывается, забытый всеми голландский живописец Рембрандт в искусстве портрета «разъял» душу, то есть предвосхитил психологические романы! Французская революция выносит на свет, воскрешает художника семнадцатого века. Оживает искусство человека, творившего двести лет назад. Из современников Рембрандта разве только Шекспир может сравниться с ним, — воскликнет Ипполит Тэн, знаменитый французский искусствовед. В «Философии искусства» он разовьет свою мысль: «Рембрандт мог воспроизвести не только общую основу и отвлеченный тип человека, которыми довольствуется пластическое искусство, но и все особенности и бездонные глубины отдельной личности, бесконечную и безграничную сложность внутреннего мира, игру физиономии, которая *в один миг озаряет всю историю души*. (Курсив мой. — М. В.) ...Когда в настоящее время наше беспощадное искание истины, наше прозрение далей и тайных пружин человеческой природы ищут предтеч и учителей, то Бальзак и Делакруа могут найти их в лице Рембрандта и Шекспира». Забытое искусство Рембрандта вновь возвращается к жизни.

История автопортрета особенно важна для нашей темы. Известно, что Рембрандт оставил также самую большую в истории живописи (около ста) серию автопортретов,

как будто он хотел запечатлеть каждый момент своей биографии. Это процесс индивидуализации, выделения "я" виден и в истории русской лирики (в частности, лирики Лермонтова) не только как опыт развернутой психологической автобиографии, но и как опыт глубинного самопознания. Свое "я" Поэт видит и отображает как внутренне дифференцированную, противоречивую и меняющуюся систему. Великий голландец любил вглядываться в свое лицо. И был к себе беспощаден. Чем старше лицо на холсте, тем ярче в руинах плоти вспыхивает душа, освещенная последними косыми лучами солнца.

В начале XIX века интерес к Рембрандту возникает в России. Его картины известны Пушкину. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин вспоминает рембрандтовского «Ганимеда». А строчки из «Домика в Коломне»?

*Старушка (я стократ видал точь-в точь
в картинах Рембрандта такие лица)
носила чепчик и очки...*

«Стократ», — замечаем мы. Рембрандт становится известен не меньше чем за границей. Часть его картин выставлена в галереях Петербурга, некоторые — в частных собраниях. В Эрмитаже, вместе с рафаэлевской «Мадонной Конестабиле», с полотнами Ван-Дейка, Джорджоне, Мурильо, — Лермонтов мог видеть рембрандтовские «Жертвоприношение Авраама», «Авраама и ангелов», «Данаю», «Святое семейство», «Портрет старухи», «Возвращение блудного сына». *(6) Кроме того, были известны сборники его гравюр. Картины Рембрандта, равно как и его офорты, можно было видеть в гравированном виде. Возможно, что рембрандтовские полотна, или копии с них висели в богатых гостиных и столовых, вроде той, что описывает Лермонтов в «Княгине Лиговской»:

«Столовая была роскошно убранная комната, увешанная картинами в огромных золотых рамах: их темная и старинная живопись находилась в резкой 'противоположности с украшениями комнаты, легкими, как все, что в новейшем вкусе. Действующие лица этих картин — одни полунагие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы — в широкополых шляпах с прорезными рукавами, пышными манжетами. Брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, они, казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренной сотнею свеч». *(7)

Современников Лермонтова, так же, как и самого поэта, удивляет и поражает необычная манера рембрандтовского письма. Загадочное освещение, исходящее, казалось, из глубин полотна, тени, в которых можно было бы погружаться и утопать, настолько интересно чувствовалась перспектива, и в тоже время ореол удивительности, необычайности, гения, который присутствовал в картинах Рембрандта, не мог не поражать глаз.

Поэт и художник, подобно Лермонтову, Тарас Шевченко был увлечен решением светотени у Рембрандта. По воспоминаниям современников, Шевченко «очень высоко ценил Рембрандта и в своих работах искал обычно сильного и даже фантастического освещения наподобие голландского художника». *(8) В повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» Шевченко пишет: «Вошел я в свою комнату и остановился у двери, чтобы полюбоваться настоящей Рембрандтовой картиной. Трохим мой, положив крестообразно руки на раскрытую огромную книгу, а на руки голову, спал себе сном невозмутимым, едва-едва освещенный нагоревшею свечой, а окружающие предметы почти исчезали в прозрачном мраке; чудное сочетание тени и света разливалось по всей картине. Долго я стоял на одном месте, очарованный невыразимой прелестью гармонии». *(9)

Чувствуется, что Шевченко великолепно знаком с рембрандтовскими произведениями, хотя и не упоминает названий картин Рембрандта, которые видел. Он сам рисует литературные картины с колоритом Рембрандта, иногда ссылаясь на

голландца, иногда забывая о нем, но постоянно ощущая его влияние. И не содержание его полотен, а всего лишь освещение, притом «фантастическое», чудесная игра света и тени покоряет его: ночь и пламя свечи, едва-едва освещающее человеческую фигуру.

Рембрантовским колоритом восхитится молодой граф Алексей Константинович Толстой, который во время путешествия по Италии посетил во Флоренции Галерею Палаццо Питти и заметил в дневнике, что «картин голландской школы здесь очень много, и, между прочим, хороший портрет Рембрандта, им самим написанный».

Рембрантовские полотна — старые друзья Бестужева-Марлинского, Герцена, позднее Тургенева. И почти все современники имя голландского художника ставят рядом с именем великого Шекспира».

Лермонтов же не ограничится только упоминанием Рембрандта (что само по себе важно, ибо любопытно знать круг лермонтовских интересов), не ограничится он и сравнением своих персонажей с рембрантовскими, как это сделал Пушкин, не позаимствует лишь таинственное освещение, как Шевченко, хотя поначалу и рембрантовская старуха (в пушкинском плане, да и в шевченковском духе) ему надолго запомнилась. В «Сашке» он скажет:

*...Тихо гас на бледном своде месяц серебристый,
И неподвижно бахромой волнистой
Вокруг его висели облака.
Дремало все, лишь в окнах изредка
Являлась свечка, силуэт рубчатый
Старухи, из картин Рембрандта взятый,
Мелькая, рисовался на стекле
И исчезал...*

«Сашка» — поэма юношеская, имя Рембрандта связывается у Лермонтова в ней лишь с необычным решением освещения. Не только пламя свечи освещает силуэт старухи, но и месяц серебристый, и тень на стекле то является, то исчезает. Лермонтов верен себе — всегда остается он тончайшим художником. Все он чувствует — малейшие изменения в свете, световые эффекты... Потом, через много лет, в «Тамани» он расскажет об удивительном освещении — о месяце, который просвечивает сквозь тучи, края их необычно сияют; не забудет он и о фонаре в лодке, фонарь скрипит, раскачивается на ветру и бросает красные отблески на гребешки волн...

Со временем Лермонтов поймет Рембрандта глубже и извлечет для себя больше. В повести «Княгиня Литовская» колорит голландского живописца осмыслен по-иному. Мы уже упоминали об одном из портретов, что висит в кабинете Печорина («Княгиня Лиговская»), о портрете неизвестного человека с демоническим блеском глаз, похожим на блеск глаз Вадима и его романтических братьев, человека с улыбкой «более презрительной, чем насмешливой». Лермонтов серьезен. Портрет — собеседник Печорина в минуты одиночества и мечтаний.

Среди множества других, есть у Печорина и еще одна любопытная картина. Когда в столовой-гостиной соберутся «несколько, человек знакомых и родных отобедать», и разумеется, «среди приглашенных будут князь Степан Степаныч и княгиня Вера Дмитриевна», Лермонтов придумает интересный ход. Он заставит Печорина отомстить княгине, и отомстить тонко. Пусть эта женщина, которую Печорин любил и любит, и которая вышла замуж за старика-князя (сюжет, повторенный затем в «Герое нашего времени» и имеющий под собой автобиографическую основу) — пусть она покраснеет! Княгиня обращает внимание на картину.

«Это была старинная картина, довольно посредственная, но получившая известность оттого, что краски ее полиняли и лак растрескался. На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином, он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сияли два яркие глаза и кинжал».

Казалось бы, описание картины лишено всяких эмоций. Но... «Княгиня несколько минут со вниманием смотрела на эту картину и, наконец, попросила объяснить ее содержание. Дипломат вынул из-за галстука лорнет, прищурился, наводил его в разных направлениях на темный холст и заключил тем, что это, должно быть, копия с Рембрандта или Мюрилла» (IV, 348). С Рембрандта?.. Печорин приходит на помощь незадачливому дипломату. Он рассказывает содержание полотна, правда, оговорившись, что его истолкование совершенно произвольное.

«Сюжет ее очень прост, — сказал Печорин. — Здесь изображена женщина, которая оставила и обманула любовника для того, чтобы удобнее обманывать богатого и глупого старика. В эту минуту она, кажется, что-то у него выпрашивает и сдерживает бешенство любовника ложными обещаниями. Когда она выманит искусственным поцелуем все, что ей хочется, она сама откроет дверь и будет хладнокровною свидетельницею убийства. — Ах, это ужасно! — воскликнула княгиня... — Неужели вы думаете, что подобное коварство может существовать в сердце женщины? — Княгиня, — отвечал Печорин сухо, — я прежде имел глупость думать, что можно понимать женское сердце. Последние случаи моей жизни убедит ли меня в противном, и поэтому я не могу решительно ответить на ваш вопрос» (IV, 340).

Картина, описанная Лермонтовым, интересна. В первой части описания явственное сходство с рембрандтовским «Автопортретом с Саскией на коленях» (могла быть гравюра с него или копия).* (10) Но что же делает Лермонтов с известной картиной, при взгляде на которую человек наполняется радостью? Лермонтов рисует злую пародию или карикатуру на эту картину! Во-первых, это не автопортрет художника в расцвете сил. Вместо молодого, полного сил и энергии красавца, веселого, яркого, на бархатных креслах сидит старик!.. Интересна попытка Лермонтова рассказать эпизод повести через истолкование живописного полотна, да и сюжет (если вспомнить рембрандтовскую картину) становится богаче, играет неожиданными красками.

На портрете супруги пируют, наслаждаясь жизнью. Они одеты в праздничные костюмы, их счастливые лица обращены к зрителю. Есть что-то дерзкое в улыбке Рембрандта, в темпераментном жесте его руки, держащей бокал. Большой, сверкающий красками холст с его удивительным богатством фактуры и колорита полон радости бытия. Одной рукой обнимая Саскию, Рембрандт другой поднимает бокал, со смехом оборачивается к зрителю, словно приглашая его принять участие в пиршестве. Ликование выражено в насыщенном колорите картины, в движении светотени.

А не с полюбившейся ли Лермонтову рембрандтовской старухи рисует он портрет матери чиновника Красинского? «Старушке с первого взгляда можно было дать лет шестьдесят, хотя она в самом деле была моложе; но ранние печали сгорбили ее стан, высушили кожу, которая сделалась похожа цветом на старый пергамент. Синеватые жилы рисовались по ее прозрачным рукам, лицо ее было сморщено, в одних ее маленьких глазах, казалось, сосредоточились все ее жизненные силы, в них светила необыкновенная доброжелательность и невозмутимое спокойствие» (IV, 353).

«Лицо, как будто отошло от полотна», — вспоминаются строки из юношеского

стихотворения «Портрет». И в самом деле, лермонтовские персонажи оживут в его произведениях, сойдут с живописных полотен, будут нести свою особую задачу, как случилось в романе «У граф. В*** был музыкальный вечер...» (Название условно – М.В.). Роман не был закончен Лермонтовым, – но его герои более всего связаны с живописью, причем, с портретной живописью.

В центре сохранившегося романа-фрагмента — художник Лугин, в картинах которого «дышало всегда какое-то неясное, но тяжелое чувство: на них была печать той горькой поэзии, которую наш бедный век выжимал иногда из сердца ее первых проповедников (IY, 467). Приехав из солнечной Италии в сырой ноябрьский Петербург, Лугин не может равнодушно смотреть на людей: «Вот уже две недели как все люди кажутся мне желтыми, — и одни только люди! добро бы все предметы: тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы. Так нет! Все остальное, как и прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны» (IV, 166). Опять горькие слезы сквозь улыбку,

Художник берет квартиру в Столярном переулке, поселиться там подсказал ему голос, загадочный и таинственный, твердящий с утра до вечера адрес... В двадцать седьмом номере Лугин замечает на стене «поясной портрет, изображающий человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами; в правой руке он держал золотую табакерку необыкновенной величины. На пальцах красовалось множество разных перстней. Казалось, этот портрет писан несмелой ученической, кистью,— платье, волосы, рука, перстни, — все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линиях рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству, и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно. Не случалось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно наброшенной на стену - каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, профиль иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу! вам не удастся, попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший,— и очарование исчезнет; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление — и прежнее выражение погибло невозвратно. В лице портрета, дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю» (IY, 173).

Портрет к ночи оживает. В отрывке «У граф. В***», вероятно, велась полемика с Гоголем и его «Портретом». Именно под впечатлением «Портрета» и были написаны немногочисленные страницы незаконченного романа. Если Гоголь с горьким сарказмом показывал в своей повести разрушающую силу золота, денег, богатства, силу, заставляющую неотвратно гибнуть талантливую одаренную натуру, то Лермонтов решил также вывести героем талантливого художника, способного сохранить свое творческое «я» и противостоящего силам зла, власти денег.

Очевидно, изображенный на портрете «седой, сгорбленный старичок в полосатом халате и туфлях», старичок, чье «лицо, бледное и длинное, было неподвижно; губы сжаты, серые мутные глаза, обведенные красной каймой, смотрели прямо без цели», должен был сгнуться и рассеяться, как наваждение, а зло, сотворенное сатаной, рукой нечистой и нечестной, исчезнуть.

...Оживет и воскреснет к жизни творение самого Лугина, «эскиз женской головки» (как не вспомнить Галатею!) — идеал, который Лугин стремился воплотить на холсте. В трудные минуты, когда, казалось бы, самое время продать свою душу сатане, Лугину помогает его собственная «Галатея».

«То было чудное и божественное видение: склонясь над его плечом, сияла

женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая... она отделялась от темных стен комнаты, как утренняя звезда на туманное востоке... то не было существо земное — то были краски и свет. Вместо форм тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак... потому что в неясных чертах дышала страсть, бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда, — то была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которым в волнении пламенных грез стоим на коленях, и плачем, и молим, и радуемся бог знает чему, одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована» (IV, 174). Лермонтов ищет не найденную пока художниками форму, которая отбрасывала бы все, к чему он пришел раньше; не есть ли романтизм для Лермонтова, — «чудное и божественное видение, одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит...»? В его описаниях живописных полотен, портретов мы замечаем один и тот же настойчиво повторяющийся мотив – воссозданные им с той или иной степенью воображения полотна схожи между собой.

В стихотворении «Портрет» — «лик... искусством небрежно на холсте изображен». Главное в нем - мысль, лицо живое, оно «отошло от полотна». Картина в «Княгине Литовской» написана неизвестным русским художником, человеком «не знавшим своего гения». И вновь — неясные детали портрета и огненная мысль. Глаза, устремленные на зрителя, преследующие его. Глаза, испытующие и укоризненные, подвижные, меняющие свое выражение.

Наконец, созданный Лермонтовым литературный вариант рембрандтовского «Автопортрета» — карикатура, в которую вложен определенный автобиографический смысл. Старушка, в глазах которой «сосредоточились все ее жизненные силы». В портрете демонического старика, к которому Лермонтов относится с иронией, знакомый нам «неуловимый изгиб, недоступный искусству». Портрет дан в динамике, выражение лица насмешливое, грустное,» злое и ласковое попеременно. Завершает галерею живописных образов женская головка, в ее неясных чертах — «страсть, желание, грусть, любовь, страх, надежда...» Создается впечатление, что картины эти доступны каким-то неземным людям, гениям, о которых не подозревает человечество, которых предстоит узнать и открыть.

От мысли, сосредоточенной в глазах, Лермонтов идет к изображению портрета глубокого, психологического. Он видел подобные живописные портреты, принадлежащие кисти мастеров голландской, испанской школ, он любил Гвидо Рени, Перуджино и Мурильо, знал Франса Хальса, обожал Рембрандта.

Люди на полотнах Рембрандта поражали взгляд пришельца огромной гаммой психологических состояний. Целая жизнь проходила перед зрителем, на одном-единственном полотне сменялись и кипели чувства, страсти. Они были торжественны и строги, эти картины, и неуловимое чувство поэзии пронизывало их. Лермонтов тосковал по таким произведениям. Именно у Рембрандта он встретил глубокую разработку человеческого характера. В Рафаэле его никогда не влекло умение проникать в душу, показывать тайные ее глубины. Только красота линий, божественное сияние, святость и кротость мадонн. Своих стихотворных мадонн поэт бесконечно сравнивал с творениями Рафаэля, ибо они — идеал женщины, но страстных, мрачных и пламенных героев своих Лермонтову никогда б не пришло в ум сравнить с рафаэлевскими. Дихотомия Рафаэль – Рембрандт у Лермонтова вполне отчетлива и мотивирована примерно в той же рецепции, в какой она возникнет у искусствоведов XX века.

Интересен в этой связи взгляд Бердяева – критика серебряного века на искусство Рафаэля: «Искусство Рафаэля – отвлеченное совершенство композиции, это сами законы совершенных художественных форм. Рафаэль – самый не индивидуальный, самый безличный художник в мире. В его совершенном искусстве

нет трепета живой души. Не случайно он стал кумиром и образцом академиков, которые и доныне у него учатся. С Рафаэлем нельзя иметь романа, его нельзя интимно любить. У Рафаэля был огромный художественный дар и необычайная приспособленность, но можно сомневаться в его гениальности. Он не гений потому, что не было в нем универсального восприятия вещей, не было этой переходящей за грани мира тоски. Рафаэль – не гениальная индивидуальность, он – отвлеченная форма, совершенная композиция...» («Смысл творчества»)

Говоря о Лермонтове и мировой живописи, разумеется, нельзя ограничиться перечислением имен Рени, Перуджино, Рафаэля, Мурильо. Нет, они должны быть «осмотрены с пристрастием», с точки зрения воздействия их на поэзию Лермонтова. Разумеется, к своему психологическому роману Лермонтов приходил не только под влиянием Рембрандта, здесь необходимо вспомнить и Бальзака, и Шекспира, а в музыке — Бетховена. Но особенность решения «литературной светотени», во многом почерпнутой из Рембрандта, станет художественным принципом Лермонтова. И на пути к глубокой разработке характера, к реалистическому, психологическому и философскому роману «Герой нашего времени» принцип этот не только не исчезнет, но усилится.

Излюбленный прием Лермонтова — разворачивать события при необыкновенном свете. Кульминации его произведений наступают при странном освещении. Это традиция, которую Лермонтов продолжает с первой главы раннего «Вадима», которую он переосмыслит и введет в творческий метод по-новому. Истоки этой традиции — в описании нищих в первой главе «Вадима»: это «черные, изорванные души, слившиеся с такой же одеждой», и яркие лучи заката, от которых «углубления в лицах казались чернее обыкновенного». Пейзаж сопутствует такой графической характеристике (писатель сталкивает не только черное и белое, но черное и яркое, он накладывает краски одна на другую: на черепицах крыш, на ярких главах монастыря отражаются красные лучи, едва-едва проникающие сквозь лиловые облака).

«Вокруг яркого огня, разведенного прямо против ворот монастырских - больше всего кричали и коверкались 'нищие. Их радость была иступление; озаренные трепетным, багровым отблеском огня, они составляли первый план картины; за ними все было-мрачнее и неопределительнее, люди двигались, как резкие, грубые тени; казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место, казалось, он выставил их на свет, как главную мысль картины» (IV, 183—184).

«Вадим» — роман рембрандтовской светотени, настолько весь он насыщен нескончаемыми, разнообразными контрастами. Лермонтов будто опьянен ими, он варьировал тему огня, пламени, свечи и человеческой фигуры, множества лиц, на которых пляшут отблески света, мелькающих и исчезающих теней. Нищие, в отвратительных лохмотьях, выставленные на свет — «главная мысль картины»! Пляшущие, коверкающиеся нищие — резкий контраст между радостным, трепетным танцем веселого, подвижного, живого огня и «мертвыми» людьми, которые корчат из себя живых — грубые, отвратительные черные тени на фоне костра.

Над картиной Лермонтов поработал как мастер-режиссер: на первом плане костер у монастырских ворот, вокруг него нищие, озаренные отблесками огня, а дальше все размыто, неясно, мрачно и неопределенно. Краски исчезают в ночной темноте.

Вспомним, какую роль играл контраст у Рембрандта, зачем и для чего нужна была ему дивная игра красок, светотени. «Свет и тень его личная форма выражения, — пишет директор Дрезденской галереи в 1896 году Карл Верман. — Как Микеланджело передавал душевные движения в формах и движениях анатомически правильных, но неслыханных по природе, так Рембрандт изображал душевные

переживания от воспринятых им явлений в красках и светотени, возможных самих по себе, но лишенных всякой прозаической действительности. Он превосходит всех своих земляков богатством художественной фантазии, которая даже простейшие образы и самые обыденные эпизоды возвышает, несмотря на всю их поражающую натуральность до самых чудесных явлений из сказочных миров. Его композиции вырастают не столько из очертаний, сколько из световых и теневых впечатлений. Он в состоянии пренебречь всеми побочными мотивами.

Свет и тень слынут символом перемежающихся настроений человеческой души, вот почему манера Рембрандта «рассказывать посредством света и тени приводит нашу душу в своеобразное, сочувствующее настроение».*(11)

Одно бесспорно: световые контрасты Рембрандта усиливают контрасты психологические. На фоне живописи его времени, работы Рембрандта кажутся опережающими свое время, насыщенными зрелым психологизмом чуть ли не XIX столетия. В работах "Портрет старика", "Портрет старушки" и "Портрет пожилой женщины" изображенные люди переживают не какие-то определенные чувства - они просто переживают свою жизнь. В поэтике морщин, в неповторимости формы рук, выписанных с бережной тщательностью, - бездонная история душевных движений. Лермонтов стремится перенести этот принцип на творчество писателя, пытаясь вначале решить рембрандтовскую манеру освещения в своих живописных произведениях и следуя чаще всего лишь внешним признакам Рембрандта, тому, что поражает воображение, гармонирует, по его мнению, с байроновским «порывом страстей и вдохновений». Потом он настойчиво подчеркивает тему неизвестного живописца, в картинах которого при неясных деталях главное — мысль. Картины эти заключают в себе ту долю загадочности: необыкновенности, удивительного освещения, которая была свойственна Рембрандту. Но чем далее развивается Лермонтов как писатель, тем большую роль играет в его творчестве поэтика контраста, помогающая добиться предельной выразительности в обрисовке характеров. Тесная связь литературного таланта Лермонтова с его дарованием художника, особым видением мира дополняет и усиливает интерес к этой теме. Глаза художника, живописца и графика (портретиста, пейзажиста, жанриста, баталиста — всего не перечислить!) — мастера во всех жанрах, будь то батальная сцена или бытовая картинка — эти глаза остры и наблюдательны. Счастливое сочетание искусств, усиление выразительности слова с помощью живописных средств!

Множество альбомов с различными рисунками хранит история литературы. Среди них альбом с рисунками Жуковского, который как добросовестный фотограф, сухо и педантично зарисовывал все, что видел, будь то Троице-Сергиевская лавра или пейзажи Германии и Швейцарии. Остры и едки графические характеристики Пушкина. Зло и беспощадно его перо, очерчивающее множество профилей, которые обладают портретным сходством. И, наконец, лаконичный карандаш Лермонтова, ярко выражающий отношения автора к изображаемому.

«Синие горы Кавказа, приветствую вас!» — от этого юношеского отрывка через картины Лермонтова-художника тянется живая нить к пейзажу в романе «Герой нашего времени». Где-то на Кавказе поэт напишет картину маслом, или сделает карандашный набросок с натуры, и будто удовлетворенный, уносит с собой живое впечатление. Но изображение вдесятеро живее, динамичнее, когда с ним сочетается слово поэта. И тогда картина не просто воспоминание о Кавказе, не иллюстрация, воскрешающая в памяти былое. Созданная одним человеком, художником и поэтом, она расскажет о союзе живописи и поэтического слова.

То, что ранее применялось Лермонтовым везде, когда он писал пейзаж или работал над портретом, теперь употребляется редко, когда поэт хочет подчеркнуть напряженность обстановки. Контраст у Лермонтова — не механический контраст света и тени, состояния душевного и состояния природы. (Вплоть до «Валерика»):

*Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один воюет он. — Зачем?*

В «Герое нашего времени» Лермонтов начинает сцену дуэли ранним утром, когда солнце только начало показываться из-за вершин гор. ...Печорин не спит ночь. Наконец, забрезжил рассвет. О чем думает человек в последние, может статься, минуты своей жизни?.. Лошадь доктора останавливается на минуту, когда всадники переправляются вброд. И нас поражает восклицание Печорина! «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на мои чувства какое-то сладкое томление; в ущелье еще не проникал радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем»

Больше, чем когда-либо, Печорин любил и чувствовал природу. «Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке и отражавшую миллионы солнечных лучей» (IV, 128). Состояние его понятно. «Радостный луч молодого дня», росинка, сверкнувшая на солнце... Природа, радующаяся жизни! Вместе с ней всеми силами души своей пытается радоваться Печорин. Молча едут Печорин и доктор Вернер. Вот уже участники дуэли взобрались на вершину выдавшейся скалы, уже увидели узенькую площадку... Несколько минут перед выстрелом... Неожиданный аккорд! — глазам открывается редкая панорама. «Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльбрус на юге вставал белой громадой, замыкая цепь льдистых вершин...» (IV, 132). Белая громада Эльбруса, золотой туман утра. И черная атмосфера дуэли, ожидание смерти. Столкновение темноты с бликами света. Это колорит рембрандтовского письма, контрасты, раскрывающие глубинный психологизм. Великолепное созвучие: единение света и слов, художника и поэта.

Примечания:

¹ М. Ю. Лермонтов. На картину Рембрандта. - Полн. собр. соч. в 4-х т. М.-Л.: ГИХЛ., 1948. – С. 248. Далее произведения Лермонтова цитируются по этому изданию. Ссылки на них (том и страницы) даются в тексте после цитаты.

Вопрос о датировке стихотворения заслуживает особого внимания. Во всех лермонтовских изданиях оно датировано 1831 годом. Между тем, в Петербург Лермонтов приехал только в августе 1832 года для поступления в Школу гвардейских прапорщиков. Профессор В. Ф. Левинсон-Лессинг считает, что поводов для посещения Строгановского дома в это время у Лермонтова быть не могло. Попастъ туда Лермонтов мог лишь, будучи корнетом, то есть не раньше, чем в 1834 году, когда его произвели в офицеры. По мнению профессора В. Ф. Левинсона-Лессинга (Государственный Эрмитаж), стихотворение и внешне укладывается рамки 1834 года (Картина Рембрандта "Молодой монах-капуцин в высоком капюшоне" с 1933 года находится в Голландии (Амстердам). В 1965 году она демонстрировалась в Амстердамской Национальной галерее на выставке картин Рембрандта.

² Лермонтов в воспоминаниях современников. - М.: Художественная литература, 1964. - С. 455.

³ Вероятно, сведения эти - результат генеалогических поисков отца, стремившегося подтвердить принадлежность сына к дворянскому сословию. Главным для юноши Лермонтова был сам факт их несомненного существования. Средневековая Шотландия становится для него в эти месяцы и дни идеалом мечты. Туда устремлены помыслы. Лермонтов находит у Вальтера Скотта балладу о своем предке, древнем и знаменитом шотландском барде Томасе Лермонте и буквально зачитывается ею. В своей статье о Лермонтове Владимир Соловьев приводит интересные сведения о том, что пророческий дар поэта был, оказывается, у него в какой-то мере наследственным: «В пограничном с Англией краю Шотландии, вблизи монастырского города Мельроза, стоял в XIII веке замок Эрсильдон, где жил знаменитый в свое время и еще более прославившийся впоследствии рыцарь Томас Лермонт. Славился он как ведун и прозорливец, смолоду находившийся в каких-то загадочных отношениях к царству фей и

потом собиравший любопытных людей вокруг огромного старого дерева на холме Эрсильдон, где он прорицательствовал и между прочим предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть. Вместе с тем эрсильдонский владетель был знаменит как поэт, и за ним осталось прозвище стихотворца, или, по-тогдашнему, рифмача, – Thomas the Rhyme; конец его был загадочен: он пропал без вести, уйдя вслед за двумя белыми оленями, присланными за ним, как говорили, из царства фей. Через несколько веков одного из прямых потомков этого фантастического героя, певца и прорицателя, исчезнувшего в поэтическом царстве фей, судьба занесла в прозаическое царство московское. Около 1620 года "пришел с Литвы в город Белый из Шкотской земли выходец именитый человек Юрий Андреевич Лермонт и просился на службу великого государя, и в Москве своею охотою крещен из кальвинской веры в благочестивую. И пожаловал его государь царь Михаил Федорович восемью деревнями и пустошами Галицкого уезда, Заблочкой волости". От этого ротмистра Лермонта в восьмом поколении происходит наш поэт, связанный и с рейтарским строем, подобно этому своему предку XVII в., но гораздо более близкий по духу к древнему своему предку, вещему и демоническому Фоме Рифмачу, с его любовными песнями, мрачными предсказаниями, загадочным двойственным существованием и роковым концом».

⁴ Портрет Скедони в "Итальянце" Анны Радклиф весьма напоминал лермонтовского героя. "Капюшон его, бросая тень на мертвенную бледность его лица, придавал ему еще более суровости, а в глазах его отражалась задумчивость, сдававшаяся на ужас. То не была задумчивость (melancholy) сердца чувствительного и сраженного скорбью; нет! это была задумчивость души мрачной и свирепой. В нем заметны были следы многих страстей, как будто бы врезавшихся в черты, коих они уже не одушевляли. Печаль и суровость в нем господствовали; глаза его были так проницательны, что, казалось, с одного взгляда прозревали в глубину сердец человеческих и читали в них самые скрытные помыслы. Немногие могли выдержать сей взгляд испытующий: все старались избегать его глаз, встретясь с ними однажды. Со всем тем, несмотря на сию мрачную суровость, некоторые, хотя и редкие, случаи придавали лицу его совершенно иное выражение: он мог с удивительною способностью применяться к нраву и страстям тех, с кем хотел сблизиться, и умел совершенно их покорить себе". Это описание Вальтер Скотт приводил в своей статье о Радклиф как образец портретного мастерства романистки, оно было снабжено примечанием французского переводчика: "Сир Вальтер Скотт мог бы заметить, что лорд Байрон присвоил себе главные черты сего портрета Скедони, когда изображал Конрада, Лару, а особливо Гяура".

Поэтике Радклиф не было свойственно внимание к жестокому, к "физическому ужасу" и противоречило ее эстетическим принципам.

⁵ А. И. Герцен. Гофман // Герцен об искусстве. - М.: Искусство, 1954. – С. 40.

⁶ Указатель картин в «Истории искусств всех времен и народов». - СПб., 1896.

⁷ И. Тэн. Философия искусства // О Рембрандте. - М.: Искусство, 1937. С. 32—33.

⁸ Т. Шевченко. Прогулка с удовольствием и не без морали Т. Шевченко // Шевченко об искусстве. - М.: Искусство, 1964. – С. 58.

^{9Т} а м ж е, С. 202. Из воспоминаний Бр. Залесского.

¹⁰ Об этом говорит и Л. Гроссман в своей работе «Лермонтов и Рембрандт» («Уч. зап. МГПИ им.В. П. Потемкина», т. VII, вып. 1), подчеркивая аналогичность сюжета: «та же поза мужчины, тот же характерный поворот женской фигуры». Важно замечание Л. П. Гроссмана, что «старинная репродукция знаменитого «Автопортрета художника с женой» фигурировала на выставках картин Рембрандта в Москве, в 1863 году. В своей работе Л. П. Гроссман в основном доказывает причастность тех или иных поэтических или прозаических строчек. Лермонтова к картинам Рембрандта, останавливаясь «на влечении Лермонтова к Рембрандту» и почти ничего не говоря о художественных методах и принципах двух художников. Цель нашей работы – иная.

Профессор В. Ф. Левинсон-Лессинг отрицает возможность подобного истолкования Лермонтовым «Автопортрета с Саскией». По его мнению, описана одна из картин голландской школы. С этой точкой зрения солидарен и Иракий Андроников, который убежден, что полотно с таким сюжетом существует и его можно найти. (Письмо к автору, 1968).

¹¹ История искусств всех времен и народов. - СПб., 1896. – С. 427.

Тема масок и маскарада в творчестве Лермонтова и Высоцкого

Наша память избирательна. Мы помним только то, что хотим помнить. Даже закоренелые реалисты- это романтики-конspirаторы. Романтизм - это, прежде всего, конфликт между недостижимым идеалом и существующим миром. Романтизм - прежде всего, защита свободы, суверенности личности. Мысль о вмешательстве в жизнь человека роковых и загадочных сил, настроение борьбы и протеста против царящего в мире зла господствует у романтиков.

Образ маскарада вообще и в романтизме в особенности очень важен, так как заключал в себе большие художественные возможности. Маскарад служил символом современной жизни. Мотив маскарада помогает представить одиночество романтика в жизни, где только одно лицо остается без маски и выглядит несколько странным на фоне общего веселья. Обычно в романтической лирике герой независим от маскарадного мира. Но в жизни Лермонтова и Высоцкого маскарад сыграл роль судьбы. Поэтов можно назвать «детьми безвременья». Их голоса громко прозвучали против лицемерия и лжи, окружавших поэтов.

Лермонтов родился и жил в то время, когда ушли в прошлое Отечественная война 1812 года и декабристы, озарившие пушкинскую поэзию героическим ореолом. Наступило время тупой и злой реакции. «Разбуженные великим днем мы видели только казни и изгнания. Принужденные к молчанию, сдерживая слезы, мы скрывали свои думы полные сомнения и отрицания» - писал о трагедии своего поколения Герцен. Семейная драма Лермонтова усугубила трагедию юноши. Михаил любил отца, небогатого и незнатного дворянина, которого ненавидит и презирает бабушка, воспитавшая поэта. Одинокую юношу тащат в разные стороны непримиримые силы. Лермонтову кажется, что он стал предметом постыдного торга между родными. Поэт считает, что счастье - только иллюзия. И Лермонтов начинает участвовать во всеобщем маскараде жизни. Он играл и в циничного юнкера, и в веселого гусара, и в светского льва. Попойки и стихи, выходки и любовные похождения, салоны и альковы поочередно влекли его на поиски сильных ощущений. Если внимательно прочитать воспоминания современников о поэте, мы увидим, что в них живут как бы два разных человека. Эту раздвоенность облика Лермонтова заметил Иван Тургенев в своих воспоминаниях: «Он напустил на себя байроновский жанр с примесью других чудачеств и капризов и дорого же за это поплатился. Внутренне Лермонтов, вероятно, скучал глубоко. Он задыхался в тесной сфере, куда втокнула его судьба».

Высоцкий жил в эпоху Брежнева. Детям героев Великой Отечественной войны предстояло долгие годы наблюдать за агонией тоталитарного мифа. В это время все ценности оказываются перевернутыми. Время героев кончилось. Высоцкий испытывал неподдельные мучения, не находя применения своему максимализму. Сила и талант поэта растрачивались на мелочи и пустяки. Высоцкий снедаем-таки жаждой лицедейства. Он примеряет на себя различные маски. Так, слушавшая его аудитория была уверена, что поэт был на фронте, сидел в лагерях, работал шофером. А чиновники видели в поэте лишь то, что хотели видеть - его пьянство и истерики, не признавая творчества. Поэты дорого заплатили за свои прижизненные маски. Поэтому мотивы игры, обмана, маскарада проходят красной нитью через их творчество. Негативно, сатирически относится к маскараду светской жизни Лермонтов, более терпимо и понимающе относится к играм в жизни Высоцкий.

«Как часто пестрою толпою окружен» - это стихотворение Лермонтова сыграло решающую роль в его судьбе. Все говорит о том, что в основу этого произведения легли

реальные события. На маскарадах и балах Дворянского собрания, в то время входивших в моду, бывали не только представители света, но и члены императорской семьи. Тень Лермонтова витает на маскарадах 1839 года, о нем говорят, на одном из балов царица Александра Федоровна получает рукопись «Демона». Вот как описывал поведение Лермонтова на маскараде писатель и его современник Тургенев: «Ему не давали покоя, беспрестанно приставали, брали за руки, одна маска сменялась другой, а он почти не сходил с одного места и слушал их писк». На одном из таких празднеств и произошло столкновение поэта с кем - то из членов императорской семьи. В это же время Мария Николаевна, дочь царя, заказывает Соллогубу повесть «Большой свет», в которой в жалком виде представлены светские успехи Лермонтова. И неслучайно приключения главного героя повести начинаются на маскараде. Ответом на эти события и стало стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен». Оно вызвало бурю негодования в аристократических кругах Петербурга. Поэт оскорблял хозяев, плевал на ковры, срывал маски. Пора было поставить его на место. Дуэль с Барантом стала подходящим поводом для ссылки Лермонтова на Кавказ.

Что же поражает нас в этом стихотворении? Поэт погружен в нем в стихию маскарада, в шум толпы вопреки романтической традиции. Маскарад вошел в его жизнь и внешне подчинил себе. «Наружно погружаясь в их блеск и суету», внутренне поэт сохраняет веру в «старинную мечту». Лермонтов сознает свою зависимость от царства маскарада, поэт не может вырваться из круга «приличьем стянутых масок». Маскарадный костюм, облакавший пламенную душу, жаждающую свободы, образует новую антитезу, заставляя доискиваться до причин, порождающих сознание, способное лишь на сомнение. Валентин Берестов писал: «Когда я читаю или слушаю Высоцкого, я всегда вспоминаю Чехова. Странная ассоциация. Любимым поэтом Чехова был Лермонтов, а стихотворение - «Парус». В стихотворении «Маски» Высоцкий раскрывается наиболее откровенно. Фантазией Гоголя веет от маскарада, который рисует поэт. В этот нереальный мир - мир арлекинов и пьоро попадает его герой. Он благороден, но и он затянут в паутину времени и интриг:

Вокруг меня смыкается кольцо –
Меня хватают, вовлекают в пляску, -
Так-так, мое нормальное лицо
Все, вероятно, приняли за маску.

Это стихи о человеческом несовершенстве, о том, что тайна масок интересует Высоцкого, невзирая на дьявольский хоровод вокруг него.

Как доброго лица не прозевать,
Как честных отличить наверняка мне? -
Все научились маски надевать,
Чтоб не разбить свое лицо о камни.

Творился маскарад времени, режиссеры которого навязывали правила игры. Высоцкий утверждал гуманную сущность человека, скрытую под доставшейся ему в обществе маской, искажающей и уродующей истинные лица людей.

Один - себя старался обелить,
Другой - лицо скрывает от огласки,
А кто - уже не в силах различить
Свое лицо от непрременной маски.

Человека-маску отличает наряду с отсутствием лица и отсутствием собственных слов и мнений. Маски - призраки кружатся в бальном зале «при диком шепоте

затверженных речей», они развращены «гордой роскошью», в их жизни много мишуры, отмеченной внешним блеском, суетой, но в ней нет смысла.

Какое место поэт занимает в этой ярмарке тщеславия, окружающей его? Лермонтов видел, что в светском обществе существует огромное противоречие между его внешним благообразием и жестокой бесчеловечностью, то есть все основано на обмане, все призрачно. Собственное бездействие и внешне ничтожная жизнь, которую вел «Маешка» вызывала в нем не меньшее презрение, чем все остальные маски. И в отличие от романтиков у Лермонтова возникает интерес к душевному миру участников маскарада. Поэт, утративший былую власть над умами, превративший искусство «в блески и обманы», сам становится участником пустой и ничтожной жизни общества. В стихотворении «Не верь себе» Лермонтов говорит о том, что поэт, интересующийся только своими чувствами, выглядит смешным «в своем плаче и угоре».

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

Трагедия поэта в том, что он разобщен со своим разноликим окружением, что он перестал понимать простую и трагическую правду других людей. Высокие чувства мечтателя превратились в поэтическую игру, он объективно выглядит смешным «как разурмяненный актер, махающий мечом картонным». В стихотворении критике подвергается и общество, жестоко осмеивающее мечты поэта, и романтик, замкнувшийся в себе, непонимающий жизни других людей. Лермонтов прямо обращается к поэту, стремится побудить его взглянуть в трагедию мира масок.

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

Лермонтов страдал, когда видел, как попусту растрачиваются силы лучших представителей его поколения, обреченных на вынужденное безделье.

Высоцкий материализовал метафоры поэтов «золотого века». Те уверяли читателей, что не пишут стихи, а поют их под звон лиры или арфы. Классики XIX века писали перьями и ощущали себя певцами. Высоцкий пел под гитару и ощущал себя поэтом. Главное в творчестве Высоцкого - то, что он был предельно верен вековому образу поэта - певца, буквально следовавшего старинным заповедям. Особенно Лермонтова, чей могучий голос прозвучал в мрачное время реакции.

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?

60-80-е годы прошедшего века породили хозяйственников не от мира сего и поэтов, которые своего не упустят. Те и другие гнали вал, что-то пробивали. Пробовал пробиться и Высоцкий.

Я суеверен был, искал приметы,
Что, мол пройдет, терпи, все ерунда...
Я даже прорывался в кабинеты
И зарекался: - Больше - никогда...

Гордое «больше - никогда» достойно образа поэта-певца. Высоцкий - герой трагедии, пришедший под маской шута, он жил полно и решительно с чувством победителя. Поэт ощущал в себе «мохнатого, злобного жлоба», как тот предел, к которому толкает человека существующая система, как всеобщее лицо, скрывающееся под многочисленными и разнообразными масками социального театра. Для борьбы с собственным эгоизмом, ленью, трусостью нужно незаурядное мужество. Высоцкий обладал им в избытке.

В стихотворении «Маски» прослеживается вся диалектика игровых отношений поэта и лицедействующего мира. В творчестве последних лет весь противостоящий поэту мир сфокусирован в одной личине.

Мой черный человек в костюме сером...
Он был министром, домуправом, офицером.
Как злобный клоун, он менял личины
И бил под дых, внезапно, без причины.

Высоцкий понимает унижительность закрепощения людей. У поэта удивительное чувство единения с населением бараков и понимания их проблем.

В поэзии Высоцкого преобладает чувство такого же мрачного скептицизма, как и у Лермонтова. Власть, тотальная идеологическая мерзость, практическая подлость системы вызвали к жизни трагический пафос сопротивления, отчаяния и стоического мужества. Поэты призывали людей к достойному существованию, к преодолению маскарада в реальной жизни ради обретения подлинного лица, приобщения к идеалам добра и правды. Путь этот очень длинен и тяжел.

И перекрыты выходы и входы,
И путь один - туда, куда толпа.
И парами коней, привыкших к цугу,
Наглядно доказав, как тесен мир,
Толпа идет по замкнутому кругу.
И круг велик, и сбит ориентир.

Поэты не исключают и своей вины в общей неурядице. Трагедия человека, не осуществившего своего высокого предназначения и заключившего свою жизнь в ограниченный круг мещанского общества, становится главной темой творчества и Лермонтова, и Высоцкого. Безмерные, дисгармоничные поэты, всей жизнью отвечающие на вопрос: «Кто ты: трус или избранник судьбы».

Поэты безвременья, что они видели вокруг себя, к чему могли приложить свои силы? У Лермонтова противоречие между высоким сознанием дворянского интеллекта и внешней бездеятельностью бессмысленного существования прорвалось в реквиеме потерянного поколения «Думе». Недаром Белинский писал, что в поэзии Лермонтова нас поражает, прежде всего, сила суровой, мятежной мысли. Почему же век, начавшийся так блестяще с триумфа Наполеоновских войн, оказался столь ничтожным. Лермонтов видел причину трагедии своего поколения в том механическом порядке, который глушил любое проявление жизни и инициативы. В творчестве поэта отразилась гроза духа, оскорбленного позором общества.

Печально я гляжу на наше поколение!

Его грядущее - иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.

«Дума» - моральное осуждение, но высказанное трагическим тоном. Тяжесть гнета реакции ощущали многие современники поэта: «Мы живем в каком - то равнодушии ко всему, без прошедшего и будущего. Каждый из нас должен сам связывать разорванную нить семейственности, которой мы объединены с целым человечеством», - писал Чаадаев. Это были люди, видевшие в декабристах своих учителей, но уже не имевшие их смелости, безнадежно смотревшие на попытки реальной борьбы.

Богаты мы едва из колыбели
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.
К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властью - презренные рабы.

Лермонтов считал, что «ужасно не то, что многие страдают и терпят, а то, что огромное количество людей страдают даже, не понимая этого». Призрак бесплодной гибели, боязнь уйти из жизни, не исполнив своего предназначения, преследовал Лермонтова.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.

И вот как аукнулась в конце XX века тоска Лермонтова по потерянному поколению:

И обязательные жертвоприношенья,
Отцами нашими воспетые не раз,
Печать поставили на наше поколенья –
Лишили разума и памяти и глаз.

К сожалению, мы не научились извлекать уроков из истории. Именно поэзия Высоцкого уводит нас в глубины общечеловеческих чувств и ценностей, которые живут в нас независимо от воли и на которых держится мироздание. Выверяя нынешний день классикой, поэт заговорил о человеческом в человеке. «Ничего не свято» - ужаснулся Высоцкий окружающей его действительности. Его поэзия воспринималась современниками как призыв к ответственности и сопричастности каждого к тому, что происходит на нашей земле. Высоцкий говорил правду, пусть и обидную, и горькую, но не оскорбительную. Это была правда брата, живущего среди нас и мучавшегося теми же проблемами.

Сатира Высоцкого имела глубокие корни в традициях горького смеха Древней Руси, скоморошества. Эти новые скоморохи XX века начали переигрывать «царя Собаку» и сына его Перегуду, и дочь его Перекрасу, и всех, кто во имя любых идеалов готов был казнить, лгать, зажимать рты. Голос Высоцкого стал эхом народа.

И нас хотя расстрелы не косили,
Но жили мы поднять, не смея глаз.
Мы тоже дети страшных лет России –
Безвременье вливало водку в нас.

Биография художника могла быть далека от его творчества, судьба же входит в него, как внутренний сюжет. Поэты, жившие в эпоху безвременья, обладали большой силой воли и создали жизнь свою сами, посвятив ее творчеству. Возможность творить и Лермонтов, и Высоцкий связывали с чувством страдания из-за несовершенства мира.

Так Лермонтов бежал от счастливой жизни из Москвы, где учился в университете, а также от счастливой любви с Варенькой Лопухиной.

Я жить хочу! хочу печали
Любви и счастию назло;
Они меня избаловали
И слишком сгладили чело.

Высоцкий считал, что любой творец должен быть наделен, прежде всего, фантазией. «Какой такой уж гигантский был жизненный опыт у 26 - летнего Лермонтова. Однако он – творец, настоящий и великий. Прежде всего фантазия должна быть, свое видение мира. Под жизненным опытом я понимаю страдание. А искусства без настоящего страдания нет. Необязательно, чтобы человека притесняли. Нет, если человек в душе, даже без внешних воздействий, испытывал чувство страдания: за людей, за близких, за ситуацию, а страдать могут и очень молодые люди, - он может стать творцом».

Трагедия пустого времени, когда ничего вокруг не происходит, прошла трещиной через сердца поэтов. Бездушные общества, нескончаемый маскарад светской жизни наполняет души отчаянием и губят их.

Кто кончил жизнь трагически - тот подлинный поэт,
А если в точный срок - так в полной мере.
На цифре 26 один шагнул под пистолет,
Другой же - в петлю слазил в Англетере.

И Лермонтов, и Высоцкий погибли, запутавшись в лицемерном маскараде общества, задохнувшись в душной атмосфере трусости, ханжества и лицедейства. Но, погубив поэтов, общество попыталось не признать их творчества, так как Лермонтов и Высоцкий слишком яростно протестовали против окружающей действительности, не щадя ничего самолюбия и репутаций.

Так, друг Пушкина Вяземский писал: «В созданиях Лермонтова красуется перед нами мир театральный с своими кулисами и суфлером, который сидит в будке своей и подсказывает речь, благозвучно и увлекательно, повторяемую художником. Бури Лермонтова внешние, театральные, заимствованные».

Высоцкого поэтом признали после смерти, а ранее его считали лишь исполнителем своих песен. И сейчас такие критики, как Бондаренко, признают в нем лишь актера, талантливо сыгравшего русский характер.

Сегодня тема маскарада приобретает особую остроту. В наше время психологи давно уже говорят о разрушающем феномене «клипового сознания», когда человек в установленный промежуток времени усваивает больше информации, чем он способен осмыслить. Уже можно говорить о тотальном распространении редкого раньше психологического типа - человека без лица. Такой человек не имеет устоявшихся черт характера, морально - этических норм, социальной принадлежности. Обычно каждый безликий выбирает себе устойчивую маску, которой и пользуется долгое время. Однако,

маска навязана ему кем-то извне. И продолжается этот безумный, пестрый маскарад, в котором мы теряем свою индивидуальность, перестаем самостоятельно мыслить и становимся марионетками в руках ловких манипуляторов. Пора нам научиться извлекать уроки из собственного прошлого. В борьбе за собственное достоинство и индивидуальную волю мы можем опереться на опыт таких поэтов, как Лермонтов и Высоцкий. Их опыт убеждает в том, что ничего невозможного нет.

*Уткина Дарья Ильинична,
Ярославский педагогический университет им. К.Д. Ушинского*

Роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» в сравнении с «вальтерскоттовским» романом

В начале XIX века (а точнее - в 1810-1830-е годы) не было в европейском мире более популярного автора, чем Вальтер Скотт. Первый его исторический роман вышел в июле 1814 года, последний - в ноябре 1831. За семнадцать лет Вальтер Скотт написал и опубликовал двадцать шесть романов, то есть по одному-два романа в год. И каждый из них становился крупнейшим событием культурной жизни Европы. Эта тенденция не могла не отразиться и в произведениях русских писателей: появляется огромное количество учеников, последователей, даже подражателей Вальтера Скотта. Ярким примером может служить М.Н. Загоскин с его историческими романами «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», «Аскольдова могила» и другими.

Конечно, так называемые вальтерскоттовские клише, композиционные блоки, художественно-выразительные средства прежде всего бросались в глаза именно у подражателей, но нельзя не признать, что они были характерны и для поэтики романов самого зачинателя жанра. Усвоение системы Вальтера Скотта дало возможность его многочисленным преемникам, среди которых было немало людей действительно талантливых, создать национальные исторические романы.

Увлечение в то время Вальтером Скоттом было абсолютным и безоговорочным: им зачитывались не только писатели и историки (например, Карамзин), но и равнодушный к художественной литературе Николай I. Впрочем, были у писателя и явные недоброжелатели. Например, О.И. Сенковский, противник Скотта и вообще исторического романа как жанра, сгущая краски, писал: «Он вывел на сцену, под защитой прелести своего повествовательного дара, палачей, цыган; он открыл европейской публике отвратительную поэзию виселиц, эшафотов, казней, резни, пьяных сборищ и диких страстей». На самом же деле это было не совсем справедливо по отношению к великому писателю-историку. Выступление Сенковского осталось, однако, единичным в русской литературе, не встретив ни сочувствия, ни поддержки большинства литераторов.

Исторический роман в течение 1830-х годов продолжал упорно занимать верхнюю ступеньку в иерархии литературных предпочтений читающей публики. Но вместе с тем любой, даже не очень внимательный, читатель, прочитывая каждый год один-два вальтерскоттовских романа, не мог не заметить определенных закономерностей, по которым и строились эти романы. Выработался даже так называемый «вальтерскоттовский» стиль написания исторических романов, по которому было создано немало произведений.

Поскольку большинство писателей усваивали клише вальтерскоттовского романа уже непосредственно в ходе работы над своими произведениями, то зачастую они вносили кажущиеся необходимыми изменения, которые разрушали его громадную и непрочную структуру. Лермонтов, имеющий к моменту работ над романом «Вадим» богатый поэтический опыт (им было написано более 250 стихотворений, около 15 поэм и 3 пьесы), предпринимает смелую попытку преобразовать роман, внося в него элементы

поэмы.

Роман «Вадим» почти не известен широкому кругу читателей. На него мало обращают внимания, ведь немногие видят Лермонтова прозаиком, пишущим исторические романы. Для всех он прежде всего великий поэт, драматург. Но, как заметил Б. Эйхенбаум: «Появление прозы у Лермонтова связано именно с его разочарованием в поэмах и драмах, работе над которыми он отдал столько сил в годы 1829-1831». Действительно, поспешность, с которой он переходит от одной поэмы к другой, свидетельствует как о постоянной неудовлетворённости, так и о настойчивом желании добиться какого-то результата. Каждый новый проект, новая задумка, идея полностью поглощают Лермонтова, и он со всей страстью отдаётся им; но поэт, видимо, сам ещё не разобрался в себе и толком не знал к какому конечному итогу ему следует прийти. В 1831 году он колеблется между стихами и прозой - он даже думает, что «Демона» лучше писать прозой. Этот проект остаётся невыполненным, но зато в 1832 году он начинает писать роман «Вадим» - первый, во многом несовершенный опыт Лермонтова в прозе. Социальная, философско-этическая проблематика, образы и стиль связывают его с лирикой, поэмами и драмами. Возникновение замысла симптоматично для начала 30-х годов, когда тенденция отхода от поэтических жанров к прозаическим стала для русской литературы общей, а овладение методом исторического повествования ощущалось как одна из ключевых задач. С другой стороны, 1832 год характеризуется в творчестве Лермонтова попытками направить действие сильной, отмеченной роком личности в русло конкретных исторических ситуаций. В поэзии таким опытом явился «Измаил - Бей», в прозе - «Вадим». Название, данное роману Лермонтовым, неизвестно, так как начальный лист рукописи не сохранился. Редакторские заглавия: «Горбач - Вадим. Эпизод из Пугачёвского бунта (юношеская повесть)», «Вадим. Неоконченная повесть».

Про «Вадима» обычно говорят: «Незаконченный юношеский роман». Иногда добавляют: «исторический», хотя его нельзя назвать историческим в строгом смысле этого слова - в нём нет никаких исторических лиц и собственно исторических событий. Однако действие его связано с Пугачёвским бунтом, а главный герой выступает на фоне приближающихся событий. Получается своеобразное сочетание поэмы с историческим романом - характерное для Лермонтова смешение жанров и стилей. Выявление многочисленных реминисценций из русских и западноевропейских писателей позволило ввести роман в круг сопоставлений с произведениями русской и зарубежной литературы, близкими по стилю и проблематике (Пушкин, Бестужев, Загоскин, Байрон, В. Гюго, В. Скотт).

Теперь же мы попробуем провести параллель между романом «Вадим» и действительно историческими, в полном смысле этого слова, романами Вальтера Скотта. Для сравнения: в «Вадиме» Лермонтов охватывает период с 1773 по 1775, то есть сравнительно «недалёкий» от времени, в котором жил сам писатель, а, например, в романе «Айвенго» Вальтер Скотт описывает XII век. Так что разница есть.

Вальтер Скотт и Лермонтов – писатели-романтики, а это объясняет многое. Развитие романтизма в самом начале XIX века вызвало в искусстве, а, в частности, в литературе, могучий интерес к индивидуальному, отличному от общепринятого, к человеческой личности как таковой. Из этого следует, что в исторических романах на первом плане всегда индивид, личность, но прежде всего человек, со своими чувствами, страхами, идеалами... Кажется, ОН как и все мы, но в это же время чем-то лучше нас, ОН выделяется из толпы, привлекая к своей персоне много (иногда даже слишком) внимания. Он - герой. И у каждого писателя-историка, да еще и романтика он свой. В этом и проявляется разница между «вальтерскоттовским» стилем написания и лермонтовским «Вадимом». У Скотта появляется особый вид героя - «герой-челнок», то есть герой попадает в какую-либо конфликтную ситуацию, где ему необходимо сделать выбор. Но он по разным причинам колеблется. В этом случае герой оказывается как бы между двух противоборствующих лагерей, и он, затрудняясь с выбором решения

подобно челноку, переходит из одного лагеря в другой, и так на протяжении всего произведения. Ситуации же могут быть различными: Вальтер Скотт описывает оппозицию или прямое столкновение двух наций, культур, религий, жизненных укладов и т.д. Это может быть противопоставление норманнов и саксов, завоевателей и побежденных («Айвенго», «Обручѣнные»), столкновение, вооруженный конфликт двух религий («Пуритане») и прочее.

Важнейшие новаторские черты вальтерскоттовского героя в его характере в первую очередь обусловлены его постоянным положением «между».

А у Лермонтова же герой «трансформируется», и в итоге получается новый тип - «герой-provokator». Вадим не колеблется, он ясно видит свое предназначение: отомстить за себя и своих близких («Небо не хотело, чтоб меня кто-нибудь любил на свете, потому что оно создало меня для ненависти»; «...и без меня, существа бедного, у которого вместо души есть одно только ненасытимое чувство мщенья»...). Вадим не вальтерскоттовский герой, а его полная противоположность. У Скотта герой, как правило, всегда наделен некоторыми общими чертами: он молод, красив, образован (часто поверхностно), умен, благороден, добр, бескорыстен, человеческая жизнь всегда важнее для него, чем национальные и политические разногласия. Вадим у Лермонтова (по сути главный герой) безобразен, как физически, так и духовно: в его сердце нет места благородным порывам, он «завистлив и зол»... и в душе у него одна ненависть и чувство мщенья, он даже способен пойти на убийство. Поэтому типично вальтерскоттовским героем становится полная противоположность Вадиму - Юрий. Но и он тоже не совсем положительный герой. Юрий колеблется между двумя враждующими лагерями (между сторонниками Пугачѣва и дворянством, к которому сам и относится), но выбор так и не сделан.

Различия между Вальтером Скоттом и Лермонтовым заключаются не только в выборе героев, но и в том, что в исторических романах первого за основу всегда взяты какие-то события, ставшие переломными в истории страны. Например, в «Айвенго» описываются события, происходившие во время правления Ричарда Львиное Сердце: Крестовый поход, борьба саксов и норманнов, феодальные смуты и междоусобная война), и герой принимает в них самое активное участие. Создавая жанр исторического романа, Скотт, естественно, в изображении событий той или иной эпохи не мог обойтись без воссоздания на страницах своих романов исторических личностей, известных его читателям. И здесь Скотту принадлежит замечательное художественное открытие: известные исторические деятели всегда появляются на периферии его романов. Они никогда не оказываются в центре сюжета, и если иногда затмевают яркостью и живостью изображения несколько худосочного идеального героя, все же никогда не становятся главной пружиной занимательного романного повествования. Примеров же исторических лиц в романах Вальтера Скотта множество: это и Ричард Львиное Сердце («Айвенго», «Талисман»), и Людовик XI («Квентин Дорвард»), и Оливер Кромвель («Вудсток») и т.д.

А в лермонтовском «Вадиме» как таковых исторических деятелей, да и самих переломных событий нет. Его даже сложно назвать историческим. Действие романа связано с Пугачевским движением (1773 - 1775), охватившем в летние месяцы 1774 года ряд волжских провинций, в том числе Пензенскую губернию и ряд северных уездов (Краснослободский, Керенский, Нижнеломовский). Главный герой выступает на фоне приближающихся событий. Исторические лица в самом действии романа не участвуют, о них лишь изредка вспоминают наши герои. Но, в отличие от Вальтера Скотта, который сам признается в неточностях, анахронизмах, несоответствиях действительности, события, описываемые Лермонтовым в «Вадиме», достаточно достоверны. Роман имел в своей основе материал устных преданий, легенд, воспоминаний старожиллов. Многие Лермонтов почерпнул «из рассказов бабушки» - об этом он сам говорил Меринскому. Ряд сцен (бегство в лес Палицына, спасавшегося от пугачѣвцев в пещерах, казнь его жены, расправа с «упрямыми господами села Красного») восходит к подлинным

эпизодам, подлинным событиям «пугачевского года».

Нельзя пропустить также этнографический аспект: у Лермонтова описательный момент краток, для него это не является главным. Главный - это человек, действующее лицо с его мыслями, идеями, монологами. Таким образом, герой как бы прикрывает собой описательную часть. Описание природы, людей, быта - незначительны, гораздо большую часть занимает описание душевного состояния героя: его мыслей, чувств, переживаний.

А романы Вальтера Скотта кажутся такими полными и цельными именно за счет подробнейшего описания. Он описывает практически все до мельчайших деталей: природу, нравы, привычки, быт, внешность..., и, в отличие от Лермонтова, не делает акцента на описании каких-то отдельных фактов или предметов. Все это создает ощущение неторопливого, плавного, без резких переходов и выпадов, течения сюжета и законченности произведения.

Стиль «Вадима» тесно связан со стилем юношеских поэм и носит на себе отпечаток стиховых приемов. Естественно, что в первом своем опыте романа Лермонтов пользуется прежними навыками: получается нечто вроде поэмы в прозе. Перед нами - гибридная форма «поэтической прозы», то есть в романе проявляется структура поэмы. Об этом свидетельствует выделенность одного героя (Вадима), его непохожесть на других, его скрытность и уединенность. Вадим остается героем поэмы, произносящим красноречивые монологи и не имеющим никакой органической связи с XVIII веком. Чистого повествования в романе нет - оно заменяется эмоционально-риторическим комментарием в стиле поэм. О связи с поэмой свидетельствуют также риторические формулы и многочисленные сравнения, которыми замыкаются главы или отдельные части глав («... на полусветлом небосклоне рисовались зубчатые стены, башни и церковь, плоскими черными городами, без всяких оттенков; но в этом зрелище было что-то величественное, заставляющее душу погружаться в себя и думать о вечности, и думать о величии земном и небесном, и тогда рождаются мысли мрачные и чудесные, как одинокий монастырь, неподвижный памятник слабости некоторых людей, которые не понимали, что где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление»), различные лирические отступления и размышления героев. Родство со стилем поэмы сказывается и в особом рода повествовательных вопросах, служащих переходом от одних действующих лиц к другим или от одного события к другому: «Кто идет ей навстречу? Это Вадим»... «Где была Ольга? В темном углу своей комнаты она лежала на сундуке»...

В отличие от вальтерскоттовских романов, где всё плавно, и события как бы «перетекают» из одного в другое, в лермонтовском «Вадиме» - всё динамично, напряжённо, действия резко, без переходов, сменяют друг друга. Эта динамичность тоже указывает на родство с поэмой.

У Вальтера Скотта нет ни одного незавершённого произведения, а у Лермонтова первая же попытка написания исторического романа потерпела неудачу: «Вадим» остался незаконченным, проблема жанра - неразрешённой.

Лермонтова не совсем устраивал стиль Скотта, и он хотел противопоставить его историческим романам свой, показать что-то новое, своё... Но эта попытка потерпела крах и, разочаровавшись, Лермонтов бросает «Вадима». По словам Эйхенбаума: «Лермонтов не справился с замыслом большой формы - декламация героя, как и следовало ожидать, оказалась на первом плане и подавила собою естественное движение сюжета. Перед нами - борьба жанров и стилей, борьба поэмы с романом. Сделана попытка соединить стиль лирического монолога с повествовательным стилем, но первое явно возобладало над вторым. Вадим, Юрий и Ольга повторили собой обычную для лермонтовских юношеских поэм группу персонажей; бытовой и исторический материал остался не укрепленным, не впаянным в форму».

От поэмы в этом произведении Лермонтов оставляет типы героев и фрагментарность сюжета, с романом вальтерскоттовского типа «Вадима» роднит

стремление изобразить события на фоне исторических, сюжетная роль героя-челнока между борющимися лагерями. Иными словами, оставляя неизменной сюжетную канву, Лермонтов вводит чужеродных для нее героев и изымает развернутые описания традиций, тем самым концентрируя действие вокруг героя, а не эпохи в целом.

Доклад подготовлен автором в 2001 году, тогда еще ученицей 10 класса гимназии № 2 г. Ярославля, для выступления на 4-й Российской научной конференции школьников «Открытие». Научный руководитель – кандидат филологических наук Степанова М.Г.

Литература:

1. Эйхенбаум Б. М. О литературе. – М.: Сов. писатель, 1987.
2. Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: исторический роман 1830-х годов. - СПб: Академический проект, 1996.

*Левагина Светлана Николаевна,
Ярославская областная юношеская библиотека им. А.А.Суркова*

« ... На что он руку поднимал...» (Последствия «несчастливого события» как проявление русской ментальности)

«Несчастливым событием» назвал Мартынов в своих записках убийство Лермонтова. Стало быть, речь пойдет о дуэли.

Нас удивляет двойственное отношение современников к дуэли Пушкина, а затем и Лермонтова. Почему в глазах столь многих светских людей того времени их убийцы были оправданы и вызвали сочувствие? Этот непостижимый для ныне живущих факт требует объяснения, и поможет нам взглянуть на свою гибель глазами человека того поколения сам Лермонтов.

Вспомним, что сказано им об убийце А.С. Пушкина в знаменитом стихотворении «Смерть поэта» :

Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

Почему же «не мог»? А потому, что «презирал земли чужой язык и нравы». Что же это за нравы? И какое отношение к ним имеет «французская» дуэль – поединок с целью восстановления поруганной чести?

Если во Франции в XVI веке иногда происходило в год до 20 тысяч дуэлей (из них тысяча – со смертельным исходом), то в России и в XVII веке дуэли* (1) были всего лишь экзотикой, развлекавшей иностранцев Немецкой слободы.* (2) Дело в том, что лишь до татаро-монгольского нашествия свободные русичи дрались на «рыцарских» поединках. Столетия татарской неволи воспитали народ в правилах восточной деспотии, когда жизнь подданных принадлежала феодалу, а жизнь феодала – царю. Спорные вопросы решались путём прошений, в которых знатнейшие люди государства именовали себя «холопами» государя, «подлейшими, презреннейшими рабами» (не зря прошения эти назывались «челобитными»), звались уничижительно - уменьшительными именами; между собой дело решали мордобоем, доносительством, клеветой; словом «бесчестье» именовалась денежная плата, полученная по суду от обидчика.

Не удивительно, что самовольный риск своей жизнью для защиты чести воспринимался российской властью как подрыв государственных устоев.

По-азиатски дико звучит петровский закон о дуэлях: даже случайные свидетели, не донесшие о дуэли, приговаривались к смертной казни, а уж самих дуэлянтов надлежало вздёрнуть на виселицу, причём погибшего на дуэли – за ноги.

Но тот же Пётр отменил телесные наказания для офицеров, запретил дворянам называть себя в челобитных «холопами», ввёл обращение на «Вы», упразднил денежное возмещение «бесчестья». А это были уже шаги к возрождению чувства собственного достоинства. Первоначально лишь перенимались западные образцы поведения, вместе с которыми при Елизавете Петровне в моду вошла и дуэль. Екатерина II, по примеру Петра, в своём «Манифесте о поединках» приравнивала дуэль к уголовным преступлениям, но фактически и она, и все последующие государи своим личным вмешательством в постановления суда либо сильно смягчали наказание, либо вообще миловали дуэлянтов. Даже Павел I, унизивший русских дворян введением телесных наказаний, отменённых ранее Екатериной, провозгласил приоритет рыцарских ценностей, вплоть до послания в гамбургскую газету вызова «всем королям и императорам», имеющим к нему какие-либо претензии.

Заговор дворянства, приведший на престол Александра I, показал, что дворяне больше не чувствуют себя перед государем «подлейшими и презреннейшими». Они получили обратно свои права, а война с Францией напитала русское офицерство западными вольностями. Известен случай, когда будущий император Николай Павлович взял было за шиворот офицера и тут же отпустил, услышав в ответ: «Ваше высочество, в руках у меня шпага».

И если в Европе по-настоящему на дуэли уже почти не дрались, то в России «благородная дуэль» переживала свой расцвет. Как развернувшаяся пружина, бывшая несвобода и униженность дворянства требовала самых жестоких, кровавых доказательств защиты чести и достоинства. Дуэль без пролития крови, по русским понятиям, не восстанавливала поруганной чести, в то время как в Европе достаточно было самого факта выхода на поединок, чтобы обелить репутацию.

Российский дворянин часто вставал к барьеру вопреки собственному желанию, собственному пониманию ситуации, не в силах противостоять мнению окружающих.

«Гвардейский офицер Канатчиков не пожелал вызвать из-за, как ему казалось, мелочи своего друга и сослуживца Воейкова и вынужден был выйти в отставку. По этой же причине ему отказали и в приёме на службу по гражданской части. Когда же Канатчиков, которому более ничего не оставалось, вызвал-таки Воейкова и убил его, то, несмотря на весьма жёсткие в отношении дуэлянтов законы, он не только был прощён, но и возвращён на службу в гвардию».* (3)

Или пример дуэли штабс-капитана Кушелева и генерал-майора Бахметьева, которая состоялась через шесть лет после того, как Бахметьев ударил палкой 14-летнего Кушелева, только что поступившего в Измайловский полк. Секундантами были генерал-майор Ломоносов, князь Голицын, отставной капитан Яковлев (отец Герцена), корнет Чернышев и граф Венансон. Кушелев промахнулся, Бахметьев в ответ отбросил оружие с извинением. По суду Бахметьев приговорён к повешению, все остальные (кроме Венансона) - к лишению чинов и дворянского достоинства. Александр I отменил решение суда, ограничившись выговорами Бахметьеву и Ломоносову да лишением звания камер-юнкера Кошелеву. Лишь один граф Венансон, согласно закону донесший о готовящемся поединке военному губернатору Санкт-Петербурга, был посажен в крепость и затем выслан на Кавказ.* (4)

Знаток быта и традиций русского дворянства Ю.М. Лотман* (5) говорит о психологической способности дуэли, втягивая людей, лишая их собственной воли и превращая в игрушки и автоматы. Так Грибоедов, будучи всего лишь секундантом в «четверной» дуэли Шереметева и Завадовского, чуть не убил Якубовича, совершенно не собираясь этого делать, пока не встал к барьеру.

Отвечая на вопрос, почему Онегин стрелял в Ленского, а не мимо, Лотман отмечает, что «демонстративный выстрел в сторону являлся новым оскорблением и

мог способствовать примирению», «в случае безрезультатного обмена выстрелами дуэль начиналась сначала, и жизнь противнику можно было сохранить только ценой собственной смерти или раны, а бретёрские легенды, формировавшие общественное мнение, поэтизировали убийцу, а не убитого».* (6)

Напомним правило дуэли: «Стрелять в воздух имеет право только противник, стреляющий вторым. Противник, выстреливший первым в воздух, считается уклонившимся от дуэли...» (Дурасов. Дуэльный кодекс. – 1908. - С. 104). «Благородное расстояние», на котором можно «тихо целить в бледный лоб», составляло, в русском варианте, 6-10 шагов, с которых очень трудно промахнуться.

В результате только пунктуальное следование ритуалу отличало поединок от убийства. И главная задача секундантов заключалась прежде всего в том, чтобы, если не помирить соперников, то максимально смягчить условия дуэли, а в случае несоблюдения ритуала – счесть невозможным её проведение. Так д'Аршиак, секундант Дантеса, в ответ на просьбу Пушкина, ещё не имевшего своего секунданта, привезти его прямо на место поединка, категорически заявил, что это будет равносильно отказу от дуэли. И только после встречи Дантеса и д'Аршиака дуэль стала возможна.

Лотман отмечает явное для современников Пушкина стремление Онегина уклониться от поединка с Ленским, не роняя своего достоинства. И будь Зарецкий, «в дуэлях классик и педант», заинтересованным секундантом, а не любителем развлечений, он мог бы остановить дуэль в любой момент: либо оскорбившись приглашением в качестве секунданта ливрейного лакея, либо из-за отсутствия встречи секундантов накануне дуэли, либо, наконец, объявив Онегина не явившимся на место дуэли, ибо пришедший вовремя ждёт только четверть часа, а Онегин опоздал более чем на час. С другой стороны, как пишет В. Петров, русские дуэли иногда проходили вообще без секундантов, почти всегда – без врача.

Вышеизложенное многое объясняет и в течении злосчастной дуэли, о которой идёт речь. К сожалению, дуэль Мартынова и Лермонтова была как бы predetermined психологически. Дело в том, что в 1841 году душевное состояние Мартынова было уже совсем иным, чем тогда, когда он приятельствовал с Лермонтовым. По воспоминаниям Я.И. Костенецкого, в 1839 году Н.С. Мартынов был очень красивым, высоким, молодым гвардейским офицером. «Он был всегда очень любезен, весел, порядочно пел под фортепиано романсы и полон надежд на свою будущность; он всё мечтал о чинах и орденах и думал не иначе, как дослужиться на Кавказе до генеральского чина. После он уехал в Гребенский казачий полк, куда он был прикомандирован, и в 1841 году я увидел его в Пятигорске, но в каком положении! Вместо генеральского чина он был уже в отставке майором, не имел никакого ордена и из весёлого и светского изящного молодого человека сделался каким-то дикарём: отрасли огромные бакенбарды, в простом черкесском костюме, с огромным кинжалом, в нахлобученной белой папахе, вечно мрачный и молчаливый».* (7)

Действительно, Мартынов психологически был совершенно сломлен, ведь он вышел в отставку вынужденно, обвинённый в шулерстве (вспомним его прозвище «маркиз де Шулерхоф»), пытался вернуться на службу в другом полку, но дело было закрыто в феврале 1841 года окончательной отставкой «по домашним обстоятельствам». И насмешки Лермонтова били по больному самолюбию человека, для которого потерянная навсегда карьера была всем. В другое время даже пресловутый «большой кинжал» был бы воспринят скорее как лестный намёк на мужские достоинства бравого офицера. Для людей, которые хотели проучить язвительного Мишеля чужими руками, Мартынов оказался самым подходящим человеком в окружении поэта. Позже он понял это и сам: «Приятели раздули-таки ссору».

Исходя из особенностей русской дуэли, неважно, знал или не знал Мартынов (сын его уверял, что не знал) о словах Лермонтова, сказанных накануне поединка одному из секундантов, что он «не будет стрелять и станет ждать выстрела Мартынова». (Из записей допроса секундантов нач. штаба Траскиным). Н.П. Раевскому (не секунданту)

было сказано несколько иначе: «... Мартынов пускай делает, как знает, а что сам он (Лермонтов) целить не станет. «Рука, - сказал, - на него не поднимается!»* (8).

На месте же дуэли оба выстрела были спровоцированы вопиющим несоблюдением ритуала со стороны секунданта Столыпина. Уже после счёта «Три!», когда раунд считается законченным, он, вместо того, чтобы прервать дуэль и развести не выстреливших противников, крикнул: «Стреляйте, или я разведу вас!». Далее происходило, как в страшном сне. Лермонтов со словами: «Я в этого дурака стрелять не буду!» - разряжает пистолет, пустив пулю вверх. Мартынов, спонтанно отреагировав на «дурака», стреляет в Лермонтова. Тот падает, говорит Глебову: «Миша, умираю». Мартынов бросается к жертве, шепчет: «Миша, прости мне!» - встаёт на колени, крестится, кланяется умирающему, целует его в губы и сразу же уезжает в одном бешмете, забыв черкеску. Врача нашли только через четыре часа, когда всё было кончено.

Современные исследователи видят в прощании Мартынова с Лермонтовым только фальшь и актёрскую игру. Но на самом деле этот эпизод раскрывает перед нами ещё одну существенную черту русской ментальности – во всём идти до края. Поразительно сказано об этом в русской летописи XIII века: «Со звероподобным усердием принялись они за дела Божии». В своём неофитском стремлении защитить честь и достоинство православные дворяне переступали через чёткое осознание ими дуэли как греха смертоубийства, за которым последует неременная кара Господня. Западные бретёры не были озабочены этой стороной вопроса, ибо следование традиции, примеру сильных мира сего (первый дуэльный вызов был сделан римскому императору Карлу V в 1526 году Франциском I, которого Карл назвал «бесчестным человеком») снимало моральную ответственность.

Не то в русском менталитете. По воспоминаниям М.Ф. Каменской, даже такой, не боящийся ни Бога, ни чёрта бретёр, каким был её двоюродный дядя граф Фёдор Толстой - Американец, участвовавший более чем в тридцати дуэлях и убивший на них одиннадцать человек, как кару Господню воспринимал смерть своих детей, вычёркивая каждый раз имя из синодика убиенных им людей. И облегчённо вздохнул, когда после одиннадцатого имени осталась в живых его любимица-дочка: «Ну, слава Богу, хоть мой курчавый цыганёночек будет жив».

Что уж говорить о Мартынове. С.В. Чекалин приводит эпизод, рассказанный в 1915 году бывшей подругой дочерей Н.С. Мартынова* (9): «Умерла у Мартыновых дочь, девочка (случилось это в 1865 году – С.Ч.). Все горевали. А Николай Соломонович больше всех. Плакал и Богу молился - у нас, у Покрова в Лёвшине. В одну из печальных этих годовщин пришла я к ним. Тяжко было в доме. Тихо... Вдруг бежит к нам, молодым, старшая... - «Спасите, спасите! Папа сошёл с ума!» Мы затрепетали. Как? Что? Оказалось вот что. Заглянула она к нему в кабинет и видит: Николай Соломонович в одной руке портрет покойной дочери держит, а другую сжал в кулак и грозитя: «Ты... Всё ты... За тебя уплатил дочьрю... Знаю, знаю... Уж коли убит, - молчи... Враг был, им и остался!..» И упал в кресло. Карточку целует. Плачет. Тут я крикнула: «Да ведь это Николай Соломонович Лермонтову грозитя! Ах!» - Обнялись мы и зарыдали. Да как! Впрочем, больше от страха...»

Так что совсем не позой объясняется ежегодная панихида, заказываемая Мартыновым в день смерти поэта по убиенному рабу Божьему Михайлу и то, что он в одиночестве напивался в этот день в своём кабинете, и то, что завещал не ставить на своей могиле надгробия, чтобы память о нём совсем исчезла. Его прозвище в старости «Статуя Командора» недвусмысленно говорит нам не о муках совести, а об этом самом непостижимом «Божьем суде», от которого не скроешься при любом жизненном благополучии – не со стороны идёт наказание, «статуя» приходит к себе самой.

Будь прав или виновен он
Пред нашей правдою земною,

Навек он Высшею рукою
В *цареубийцы* заклеимён.

Ф.И. Тютчев* (10)

Эти строки возвращают нас к оценке дуэлей Пушкина и Лермонтова всем русским обществом (исключая светскую верхушку, о которой уже было сказано). Безоговорочно Дантес – убийца! Мартынов – убийца! И никому не интересно разбираться в том, кто прав, кто виноват, были ли соблюдены условия дуэли. Как позже было всё равно, состоял ли в каком-нибудь заговоре Гумилёв, важно другое: погиб Поэт.

Здесь вступает в права иная, более древняя и очень сильная составляющая русского менталитета – отношение к слову. Не зря Лермонтов в процитированном стихотворении на смерть Пушкина ставит слово («язык») на первое место, и даже «слава» идёт потом. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн. I,1) – сакральность творящего слова живёт в подсознании русского человека.

В традициях православия, в отличие, например, от католицизма – осознание прежде всего Образа Божия внутри нас, а уж потом греховности человеческой природы (Зеньковский В.В.). Исследователи отмечают: «Культура Древней Руси, как и всего византийско-славянского мира, отличается исключительно большим уважением к слову – самого Бога и Его Апостолов, пророков, угодников – и не знает игрового употребления священных слов. Представление о божественности писаний распространялось и на творения небиблейские».* (11)

Чудо божественного слова заключалось в его действенности. Иисус Навин словом остановил Солнце (Нав.Х,12,13). И столь же действенным для нашей внутренней жизни, для выживания в этом мире было русское поэтическое слово. О нём действительно можно сказать так же, как сказал Кирилл Туровский о Слове евангельском – «пища душ наших». Именно поэтому слово не теряло своей сакральной ауры ни в XVII, ни в XVIII веках. А в творениях великих русских поэтов – и в более позднее время.

Этим объясняется энергичный отзыв о гибели Лермонтова отнюдь не эстета, а боевого генерала, всю жизнь проведшего на поле брани, генерала Ермолова: «Уж я бы не спустил этому Мартынову. Если бы я был на Кавказе, я бы спровадил его; там есть такие дела, что можно послать да, вынувши часы, считать, через сколько времени посланного не будет в живых. И было бы законным порядком. Уж у меня бы он не отделался. Можно позволить убить всякого другого человека, будь он вельможа и знатный: таких завтра будет много, а этих людей не скоро дождёшься»*. (12)

Разумеется, сакральность творящего слова воспринималась не всеми. Тот же Мартынов не видел разницы между своими стихами и лермонтовскими. Они соперничали ещё в Школе юнкеров, участвуя в рукописном литературном журнале «Школьная заря», а на Кавказе Мартынов создал поэму «Герзель - аул», где есть и шаржированный портрет Лермонтова:

Вот офицер прилёт на бурке
С учёной книгою в руках,
А сам мечтает о мазурке,
О Пятигорске и балах.
Ему всё грезится блондинка,
В неё он по уши влюблён...* (13)

В этой поэме Мартынов похвально сожжением аулов, истреблением посевов, угоном скота:

На всём пути, где мы проходим,
Пылают сакли беглецов;
Застанем скот – его уводим,

Пожива есть для казаков.
Поля засеянные топчем,
Уничтожаем все у них,
И об одном лишь только ропщем:
Не доберёшься до самих < ... >
А их фруктовые деревья
Солдаты рубят на костры.
Пощады нет... Изнемогли,
Приходят женщины сдаваться,
Мужчины, смотришь, - все легли.* (14)

Вообще, как отмечает О.П. Попов, Мартынов пишет стихи легко. Но ведь не зря за стилем всегда виден человек: не случайны поэтому неумение Мартынова выделить из многословной фотографической картины одну–две характерные детали, и упоение военной лексикой, и садистский юмор. Попов приводит характерный пример такого юмора из вышеназванной поэмы:

Горит аул невдалеке...
То наша конница гуляет,
В чужих владеньях суд творит,
Детей погреться приглашает..

(то есть, погреться у собственного горящего дома!)* (15) Да уж, «гений и злодейство две вещи несовместные...».

Люди типа Н.С. Мартынова обеднены духовно: они полностью в структуре светских законов, запретов и правил, как в броне. Эта структура для них выше подлинного смысла жизни, и, конечно, человек светский никогда не поставит поэзию, то есть свою внутреннюю свободу, выше светских условностей. Об этом у Лермонтова:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!.. < ... >
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда – всё молчи!..

«Пятою рабскою»... «Человек, любящий стихи, - пишет поэт А. Кушнер, - всю жизнь имеет дело со свободой в одном из её самых прекрасных проявлений; в конце концов однажды он просыпается свободным человеком. Затем и жизнь, как выяснилось, иногда подтягивается к нему, дорастает до него».* (16)

Причин, по которым на нас так действует поэзия, несколько. Вот некоторые из ещё не названных:

-Поэзия затрагивает сокровенные смыслы, она становится как бы частью тебя, она выражает невысказанное о тебе самом. И, отсюда, убийство поэта есть убийство части тебя – уже высказанной и той, что ещё не воплотилась.

-Поэзия действует на уровне подсознания, в стихе невозможно изменить слова, втиснуть рассуждения, пересказать с использованием «трёх букв».

-Происходит высокое преображение обыденной жизни.

-Поэт одновременно выражает и индивидуальность отдельного человека – и то, что объединяет людей, что позволяет воплотить ощущение соборности, столь дорогое русскому человеку. Стихи великих поэтов объединяют нацию.

По словам А. Кушнера, «подспудное, тайное, изначальное свойство поэзии, без которого все другие теряют силу... - способность вызывать в душе человека

представление о счастье».* (17) Даже трагедия преобразуется поэзией в восторг.

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле
Я просиял бы – и погас!».* (18)

Ф.И. Тютчев

-И, наконец, магия стиха – это вхождение в ритм, который необходим каждому человеку. Недаром в старинных библейских текстах звучит мелодия, она делает молитву магической. Вспомним Лермонтова:

Молитва

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.
Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.
С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

1839.

Подводя итог моим рассуждениям о том, на что «руку поднимал» убийца великого поэта, я хочу закончить словами Ф.И. Тютчева о Пушкине:

Мир светлый праху твоему!..
Назло людскому суесловью,
Велик и свят был жребий твой!..
Ты был богов орган живой,
Но с кровью в жилах... знойной кровью.* (19)

Лермонтов назвал эту кровь «праведной».

Примечания:

1.Здесь и далее использованы данные по истории русских дуэлей, собранные в статье Владислава Петрова «Русская дуэль» (Дружба народов. – 1998. - №5. - С. 141 – 155).

2.Первый поединок западного образца в Немецкой слободе произошёл в 1666 году между майором Монтгомери и командиром Бутырского полка шотландцем Патриком Гордоном (Петров В. Русская дуэль. – С. 142). Лермонты из Балькоми – шотландские предки М.Ю. Лермонтова – в родстве с Гордонами. В XVI веке в Балькоми жил предок Джорджа Ноэля *Гордона* Байрона королевский адвокат Гордон, женой которого была Маргарет Лермонт. Вот уж подлинно – на всём перст судьбы.

3.Петров В. – С. 146.

4.Там же. - С. 144 – 145.

5.Лотман Ю. М. Дуэль// Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. – СПб, 1994. - С. 164 – 179.

6.Там же. - С. 174.

7.Костенецкий Я. И. Русский архив. 1887. Т.1, Кн.1. – С. 114 – 115.

8. Цит. по: Давидов М. Дело номер тридцать семь // Москва. – 2003. - №8 – С. 188.
9. Чекалин С.В. Под солнцем юга: Кавказские войны в лицах. – М.: Воскресенье, 2002. – С. 123 – 124.
10. Из стихотв. Ф. И. Тютчева «29-е января 1837».
11. Наумов А. Е. Кирилл Туровский и Священное Писание. – М.: Philologia Slavica, 1999. – С. 116.
12. Погодин М. А. П. Ермолов// Русский вестник. - 1864. Кн. 8 – С. 229.
13. Цит. по: Попов О. П. Чего хочет «жалкий человек»: Опыт анализа сочинений Н. С. Мартынова // Русская речь. – 2000. - №4. – С. 9.
14. Там же. - С. 8.
15. Там же.
16. Кушнер А. С. Аполлон в снегу. – Л.: Сов. писатель, 1991. – С. 8.
17. Там же. - С. 293.
18. Из стихотв. Ф. И. Тютчева «Как над горячею золой...» (1836).
19. Из стихотв. Ф. И. Тютчева «29-е января 1837».

*Недорезов Борис Николаевич,
историк-краевед*

Последний из Лермонтовых в Ярославле

С именем великого поэта М.Ю. Лермонтова связаны многие места в нашей стране. Каждому городу было бы лестно подчеркнуть, что и по их улицам бродил великий поэт. Но таких мест и городов наберется совсем немного. Совершенно нет сведений, бывал ли он у нас в Ярославле. Кто-то может задать вопрос: «А с какой стати?» А статья-то как будто бы и есть.

Дело в том, что фамилия Лермонтовых известна в Костромской губернии. И не столько сама фамилия, а родственные отношения ее членов с самим поэтом. Лермонтовы имели там несколько имений. И практически, Михаил Юрьевич мог хотя бы раз посетить родственников. А так как дорога из Костромы в Москву идет через Ярославль, то на какой-то час или два поэт мог остановиться и в нашем городе при смене лошадей. Но это лишь фантазии автора этих записок.

И все же маленькие основания так думать есть. В наше время в печати появляются сведения о потомках Лермонтовых, имевших то или иное касательство к Ярославлю. Речь идет о двух из них: гражданском инженере Николае Юрьевиче и его сыне Петре Николаевиче Лермонтовых. Николай Юрьевич родился, видимо, во второй половине XIX века. В молодости служил штаб-ротмистром Сумского гусарского полка. Уйдя в отставку, он стал гражданским инженером. В 1818 году ярославский архитектор П.Я. Паньков построил в нашем городе Гостиный двор, который состоял из трех одноэтажных корпусов. Каждый из них со всех сторон окружала колоннада. В XIX веке ярославские власти решили увеличить площадь Гостиного двора. Это было возможно только с западной стороны, по современной нам Комсомольской улице, за счет ликвидации галереи 1-го корпуса и ее колоннады. Осталось неизвестным, как городская управа вышла на инженера Н.Ю. Лермонтова, который, видимо, жил в Костромской губернии. Возможно, узнав о предполагаемой перестройке Гостиного двора в Ярославле, он сам предложил свои услуги. Его проект даже в наше время не вызывает ни у кого никаких нареканий. А они могли быть, ибо к классическому зданию Гостиного двора он пристроил большое двухэтажное здание, выдержав его в стиле модерн, модном и популярном в те годы. Вероятно, в это время были расширены и подвалы, так как тротуар вдоль пристройки сделали насыпным, подняв его на высоту почти одного метра над проезжей частью улицы. Сейчас мы этого не видим, ибо в 1939 - 1940-х годах насыпь сняли.

Интересно сложилась жизнь сына Н.Ю. Лермонтова Петра Николаевича. О ней он рассказывал в начале 1975 года посетившему его литератору Л. Карахану. И, видимо, не случайно в этой беседе Петр Николаевич назвал себя последним из Лермонтовых.

прошел три войны, но чаще всего вспоминал Великую Отечественную. В 1941 году он защищал Москву. Авиационный полк, где Лермонтов служил начальником штаба полка, располагался на Бородинском поле. А его командный пункт находился рядом с редутом Раевского (бывшее военное укрепление в сражении с Наполеоном в 1812 году). У Петра Николаевича были интересные встречи с известными в нашей стране людьми. Память о них он хранил в фотографиях. Так, его посетители, вглядываясь в фотографию, лежащую перед Петром Николаевичем, узнавали знаменитого советского маршала М.Н. Тухачевского. «Да, это Миша, мы вместе учились в 1-м кадетском корпусе, а так как он был немного старше, встречались в музыкальном классе». Тухачевский играл на скрипке, а Петр Николаевич на кларнете. Вместе с ними в 1-м кадетском корпусе учился Владимир Алексеевич Казачков. Когда в 1962 году открылся музей - панорама Бородинской битвы, потомки героев Бородина составили совет потомков при панораме. Предстояла большая работа по розыску еще не известных фамилий. Казачков взял на себя эту функцию и в результате стал обладателем целого «потомковедческого» архива. В результате поиска выяснилось, что Петр Николаевич не только родственник великого поэта, написавшего «Бородино», но и правнук мичмана Лермонтова - героя Бородина, который с группой саперов взорвал мост, отрезав полк французов от основных сил. Военную службу мичман закончил адмиралом.

С удовольствием вспоминал Петр Николаевич и о встрече с женщиной, портрет которой висел на стене его квартиры около 60 лет. Это была звезда немого кино начала XX века Вера Холодная. С ней он встретился и познакомился в Ярославле в 1918 году. Это было в июне, как раз накануне трагических июльских событий антибольшевистского восстания в Ярославле. Она шла по бульвару. Петр Николаевич, тогда еще 22-летний молодой человек, только что вернувшийся со своей первой войны (1-я мировая), сразу узнал ее и остолбенело замер. Он смотрел на нее так, что звезда улыбнулась в ответ. Память об этой короткой встрече Петр Николаевич сохранил на всю жизнь.

Публикуется по газете «Городские новости» (30 апреля 2003 года).

*Кемоклидзе Герберт Васильевич,
Ярославская организация Союза писателей России*

Ярославец – лауреат премии Лермонтова

Когда прежде у нас в стране объявлялся патриотический литературный конкурс к очередному юбилею Победы, кому из идеологических смотрителей пришло бы в голову присваивать ему имя Лермонтова? Рассуждали: да, великий поэт, конечно, классик, вот и «Бородино» написал, но жил-то в девятнадцатом веке, а у главной военной Победы двадцатого были свои певцы, со звездочками на погонах.

Но с ростом общественного понимания истории России как последовательного, хоть и не прямого движения по предназначенному пути, Победа в Великой Отечественной стала видеться не как результат мифического преимущества одного строя над другим, а в связи с давними победами. Такое осознание было подготовлено, в том числе, и великой литературой, где сверкает имя Лермонтова – поэта и патриота. Именно поэтому Всероссийский поэтический конкурс, посвященный 60-летию Победы в Великой Отечественной, был освящен именем Лермонтова.

Многие поэты приняли участие в конкурсе, но только лучшие из них стали его лауреатами, и среди них - Вячеслав Рымашевский – наш, ярославец.

Вячеслав Вацлавович – заметен в ярославской культуре. Он внес вклад и в музейное, и в издательское дело, и в литературоведение. Но в первую очередь – он поэт. И тема войны как высшего напряжения человеческих, народных сил известна ему не из книжек и кинофильмов. Он прошел войну от первого до последнего ее дня, через

тяготы

Лично для меня Вячеслав Рымашевский и есть воплощение того, каким должен быть победивший народ. Он бесконечно добр и отзывчив, но строг, требователен и непреклонен, когда дело касается принципов, когда нужно отстаивать культуру, судьбу и литературу. Одна из книг Вячеслава Рымашевского называется «С открытым забралом». Значимое название, когда на экранах и в жизни то и дело видишь маски. Как тут не вспомнить лермонтовский «Маскарад»?

Жюри конкурса не ошиблось, присвоив Вячеславу Рымашевскому звание лауреата конкурса имени Лермонтова.

*Рымашевский Вячеслав Вацлавович,
поэт, некрасовед, член Союза писателей России,
лауреат Всероссийского конкурса поэзии им. М.Ю. Лермонтова*

Урок ратного мужества

Надо ли удивляться, что первый Всероссийский конкурс военно-патриотической поэзии (Москва, 2002) решили назвать именем М.Ю. Лермонтова? Вот лишь некоторые факты биографии поэта. Блестяще закончил в Петербурге престижное армейское училище. Имел чин поручика. Отправился под мстительные черкесские пули. Ходил в открытую атаку. За храбрость представлен к награде...

В действительности же поражает другое. Как поэту Лермонтову, чья жизнь была трагически рано оборвана роковой дуэлью, удалось постигнуть глубинную психологию войны, преподать современникам и потомкам уроки настоящего ратного мужества. Издавна, со школьных лет, помню такое:

Гарун бежал быстрее лани,
Быстрее, чем заяц от орла.
Бежал он в страхе с поля брани,
Где кровь черкесская текла.

Что это, иронично-снихождительная насмешка над оплошавшим в бою человеком? Отнюдь. Решительный приговор постыдной трусости. Даже родная мать проклиняет «беглеца», правда, не теряя надежды (ведь сын!), что он найдет силы одолеть «страх», вернется на «поле брани».

Знаменитое «Бородино» у всех, как говорится, на слуху, и, тем не менее, позволю себе высказать несколько важных, на мой взгляд, хотя, возможно, и не бесспорных соображений относительно этого лермонтовского шедевра.

Начаты стихи простодушным вопросом, который задает выдавшему виды солдату некий любознательный новобранец:

- Скажи-ка, дядя, ведь недаром,
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

Всего-то семь строк. Но каких! Приглядимся внимательнее и обнаружим, что рядом стоят два сходных вроде, а, по существу, совершенно разных слова: «не даром» (в смысле не за бесценок) и «недаром» (то есть, неслучайно, неспроста). Ими двумя

обозначены все составляющие историко-художественного пространства стихотворения. Здесь и сошедшие в смертельной «схватке» у стен Москвы войска, и крах тщеславных планов Наполеона, не знавшего доселе ни одного поражения, и превосходство полководческого таланта Кутузова, явленное «всей России» беспримерное мужество «богатырей» - отечественных солдат и офицеров.

Предорого заплатил враг за спалённую пожаром Москву, а главное - с нее-то и началось, знаем мы, вскорости позорное бегство «бусурманов» (так презрительно именует чужеземцев-захватчиков старый солдат) из пределов России.

Свято верит он и в то, что Москва «французу отдана» не только «недаром», но по «божьей воле», во имя конечной победы. На его поколении, в отличие от «нынешнего племени» (почти что намёк на проигранную обессиленной крепостной Россией кампанию в последующей Крымской войне) ни тени упрёка:

Да, были люди в наше время,
Могучее, лихое племя:
Богатыри - не вы.
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля,
Когда б на то не божья воля,
Не отдали б Москвы!

Все лермонтоведы-знатоки в один голос свидетельствуют, что «Бородино» – блистательный прорыв к новому поэтическому качеству. Истинно так. Кто сомневается, советую прочесть раннее «Поле Бородина», где Лермонтов ещё на пути к неподдельной народности.

А первым из русских поэтов-патриотов отозвался на этот “прорыв” Некрасов. Именно он вслед Лермонтову смело вводит в ткань стиха живой язык народа - сочный, образный, и не преминет подчеркнуть в назидание стихотворцам-книжникам: ”Такое не придумаешь, хоть проглоти перо”.

Что же касается как бы предугаданной Лермонтовым горькой неудачи в Крымской войне, то пройдет не столь много времени, и Некрасов, достойный его преемник и продолжатель, громко заявит, что в том не вина народа, героически оборонявшего Севастопольские бастионы, а трагические стечения совсем других обстоятельств:

Народ - герой! В борьбе суровой
Ты не шатнулся до конца,
Светлеет твой венец терновый
Победоносного венца.

И дальше, имея в виду поверженный Севастополь, с болью - надеждой в душе:

Свершилось! Рухнула твердыня.
Войска ушли...Кругом пустыня.
Могилы...Люди в той стране
Ещё не верят тишине,
Но тихо...В каменные раны
Заходят сизые туманы
И черноморская волна
Уныло в берег славы плещет...
Над всею Русью тишина,
Но - не предшественница сна:
Ей солнце правды в очи блещет,

И думу думает она.

Солнце правды! Это о горечи поражения на поле боя, коренных причинах неудачи. И - «дума», как выйти из глубочайшего социального кризиса, вернуть России исконное национальное достоинство. Тоже, скажу так, с пользой усвоенный нами, не ограниченный лишь ратным мужеством, урок из прошлого на будущее.

*Всех горожан приглашает
Центральная библиотека им. М.Ю. Лермонтова*



- Год рождения -1955, основана как юношеская городская центральная библиотека
- Присвоено имя М.Ю. Лермонтова в 1956
- Статус Центральной библиотеки имени М.Ю. Лермонтова с 1964
- Первые Лермонтовские чтения состоялись в 2000
- Возглавляет Централизованную систему взрослых библиотек города Ярославля с 1976
- Универсальный фонд составляет более 300 тысяч документов
- Ежегодно в фонд поступает около 8 тыс. новых документов
- Библиотека выписывает более 300 наименований газет и журналов
- Электронный каталог новых поступлений с 1993
- Электронная база краеведческих статей – 7 тысяч записей
- Постоянно пользуются библиотекой более 17 тыс. читателей

Абонемент

Приглашает читателей в возрасте от 18 лет

Здесь Вы:

- возьмете на дом необходимую литературу
- оставите заявки на отсутствующие издания
- познакомитесь с книжными выставками

К Вашим услугам:

- на открытом доступе - более 150 тыс. книг и журналов

Вы можете:

- первого числа каждого месяца принять участие в Дне информации
- стать посетителями политематических Субботних вечеров
- заключить договор на выездное массовое мероприятие
- заказать книги из других библиотек

По всем интересующим вопросам работы абонемента Вам ответят по телефону:

21-36-65

Читальный зал

Здесь Вы можете:

- познакомиться с периодическими изданиями
- снять выкройки из журналов "Burda", "Verena"

В читальном зале библиотеки находятся:

- книги отечественных и зарубежных авторов
- труды крупнейших философов, историков, экономистов, юристов
- краеведческие издания

По Вашим заявкам

- высококвалифицированные библиотекари организуют групповые тематические занятия для специалистов разных профессий
- проведут обзоры журналов по актуальным проблемам
- постоянные выставки "Спасательный мир чтения" помогут выбрать самые интересные публикации и книги

Методико-библиографический отдел

К Вашим услугам:

- первоисточники законодательных актов и нормативных документов РФ и Ярославля
- систематический каталог и картотека периодики
- тематическая и методическая картотеки
- картотека заглавий произведений художественной литературы
- электронные справочные базы данных «Консультант-плюс», «Гарант», «Кодекс»
- электронные каталоги книг и журнальных статей, в т.ч. по краеведению
- разработки для различных мероприятий

Вы можете сделать ксерокопии материалов из фонда библиотеки

На все вопросы Вам ответят по телефону: **45-77-86**

Информационный центр

- поиск любой информации в базах данных библиотеки и сети ИНТЕРНЕТ
- помощь в создании и поддержке электронного почтового ящика
- сканирование, цветная и черно-белая печать, редактирование документов
- коллекции готовых рефератов, дипломных и курсовых работ
- услуги оператора
- индивидуальные консультации по работе с ПК

На все вопросы Вам ответят по телефону: **45-86-98**

Всегда рады Вам в нашей библиотеке!

«Страницы прошлого читая»

Материалы четвертых Лермонтовских чтений

15 октября 2003 года

Составитель Мельникова Л. В.

Ответственный за выпуск Грибанова Л.Г.

Компьютерный набор и верстка
Кобелевой Е.Ю., Ирхиной Е.Л., Телегиной Т.Н.

Материалы сборника издаются в авторской редакции

Тираж 100 экз.

© Центральная библиотека имени М.Ю. Лермонтова г. Ярославля

150049, г. Ярославль, проспект Толбухина, д. 11

телефон (0852) 21-07-34

e-mail: foton@clib.yar.ru

www: club.yar.ru