

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ МЭРИИ г. ЯРОСЛАВЛЯ
ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
МУНИЦИПАЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ
«ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА г. ЯРОСЛАВЛЯ»
ЯРОСЛАВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ К.Д. УШИНСКОГО
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«Я ЖИЛ ВЕКА...»

Материалы пятых
Лермонтовских чтений

ЯРОСЛАВЛЬ
2006

83.ЗР1

Я 11

«Я жил века...»: Материалы пятых Лермонтовских чтений. 15-16 октября 2004 г. – Ярославль. 2006. – 88 с.

© Центральная библиотека им. М.Ю. Лермонтова

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| Кравцов К.П. «Мелодия становится цветком...»..... | 5 |
| Пайков Н.Н. Лермонтов и Тютчев: два мирозерцания, два принципа романтической образной системы..... | 11 |
| Савинков С.В. «Что значит красота?»: Образ <i>чудной девы</i> в лирике Лермонтова..... | 21 |
| Варзаева М.А. Модификации жанра элегии в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова..... | 29 |
| Скафтымова Л.А. М.Ю. Лермонтов и М.А. Балакирев..... | 32 |
| Яранова А.С. Специфика субъектно-объектных отношений в жанре стихотворной молитвы в русской литературе начала 19 века..... | 40 |
| Хохлова Н.А. М.Ю. Лермонтов и А.Н. Муравьев. Еще раз к вопросу о датировке стихотворения Лермонтова «Ветка Палестины»..... | 45 |
| Дебольская Н.Г. Наставник Лермонтова и Тютчева – Семен Егорович Раич..... | 58 |
| Левагина С.Н. «В минуту жизни трудную...». Ранние жизненные впечатления М.Ю. Лермонтова как творческий импульс..... | 65 |
| Рассказова Л.В. М.Ю. Лермонтов и дворянская усадебная культура..... | 69 |
| Ваняшова М.Г. «Луч света». Маргарита Михайловна Уманская..... | 81 |
| Минаков В.Д. «Я на земле был только странник...»..... | 83 |
| Милков Г.А. Лермонтовские места в Пятигорске глазами художника.... | 85 |

*Я рассказать хотел о нем,
Храбрейшем среди всех честнейших,
Честнейшем среди всех храбрейших,
Я рассказать хотел о нем.*

*Я рассказать хотел о том,
Как он вставал, как он ложился.
Как свет в глазах его двоился
И как раздваивался в нем.*

*Как грозно бедствовал поэт,
И как Грушницкий и Печорин,
Тот робок, этот непокорен,
Явились в лад на белый свет.*

Владимир Соколов

*Константин Кравцов,
священник, поэт, член Союза российских писателей
(г. Ярославль)*

«Мелодия становится цветком»

«Мелодия становится цветком», – начинается стихотворение Георгия Иванова не столько о Лермонтове, сколько о ней, мелодии, сиречь, поэзии. Не странно ли, что не будь ее, этой самой поэзии, о Лермонтове никто бы уже почти двести лет не вспоминал?.. В лучшем случае он остался бы в семейном предании как некий «до времени созрелый» давным-давно опавший плод родового дерева. Не будь ее, поэзии, никто бы не выделил его из общечеловеческого пережня. Уже одного этого, на мой взгляд, достаточно, чтобы приглядеться к так называемой «поэзии», отбросив все ее определения, во-первых, как ничего не объясняющие, а во-вторых, просто непригодные в качестве определений.

Начнем с того, что поэзия неопределима – все применяемые к ней определения определяют ее свойства, а не ее самое. Она несводима ни к каким словам о ней и это, между прочим, говорит о ее личностной природе: на вопрос, что такое личность, также не существует и не может существовать ответа, ибо личность всегда есть не «что», а «кто». Точно также и поэзия.

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летающим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...
Проходит тысяча мгновенных лет,
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии – о, почему бы нет?

Мелодия здесь – имя Бытия с его бесконечными метаморфозами. Греческое «поэзия» означает, собственно, «творение» (или «делание», «производство») – на русском оно и глагол, и

существительное одновременно, и энергия, и энтелехия сразу, если воспользоваться языком Аристотеля; космос (синоним «красоты» или лада, совершенного порядка) всегда статичный и всегда меняющийся. Библия говорит о Творце (по-гречески – Поэте) и описывает создание мира как творческий процесс, каждый этап которого приносит радость Художнику: «все хорошо весьма». Радость эта олицетворяется, становясь в философии нашего лунного ренессанса Софией, и говорит о себе в Писании так: «Когда Он уготовил небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли; тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Пр. 8,30).

Эти-то «звук небес», миротворящей радости, утверждающей небеса и лежащей в основании земли, окаймляющей бездну, и не может забыть поэт. Променять их на «скучные песни земли», т. е. на обычную человеческую жизнь, равнозначно самоубийству в исчерпывающем смысле слова – не индивидуальному биологическому самоуничтожению, а уничтожению всего мира Божьего, у которого нет другого столь совершенного языка, как у тебя. Но такое самоубийство – убийство в себе поэта – вещь настолько обыденная, настолько общераспространенная, что лишь походя констатируется как некий факт из самых малозначащих и для переставшего быть поэтом поэта, и уж тем более для «народа» и «человечества» – этих, похоже, навсегда сдавших позиции господственных категорий.

Исключения крайне редки, может быть, потому, что большинству смертных не под силу ангельское служение красоте, давным-давно различимой лишь довольствующимися более чем скромным рейтингом в «мире искусства» безумцами. Но кому-то Господь поручает эту благодатную и невыносимую ношу. Так «повезло» Лермонтову – он был офицером, да еще и опальным. Опала для поэта – великая милость, вспомнить хоть Пушкина, хоть Бродского. Но к поэзии это прямого отношения не имеет. К ней вообще ничего не имеет прямого отношения, хотя все связано с ней или, точнее, завязано в ней, как в бутоне того цветка, которым она по своей прихоти становится прежде, чем, пройдя ряд метаморфоз, стать «корнетом гвардии», чтобы и тот цветок-однодневка, и ветер, и песок, и ветки ивы – заговорили и тем самым «вочеловечились».

Пресловутое одиночество художника есть на самом деле процесс вслушивания в Бытие, о котором после Воплощения мы вправе говорить лишь как о Богочеловеческом, – вслушивания-трансляции. Одинок не поэт, а тот, кто отказал себе в возможности быть поэтом, «веселиться пред лицом Его». Поэт – это диалог с Иным, объемлющий мир как струящуюся «из нити, из темна» речь Иного, которая есть Любовь, так как и Он, Иной, тихо стучащийся в дверь человеческого сердца и не входящий без стука, пожертвовавший Своим божественным всесилием, чтобы дать место человеку, есть Любовь.

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

Лермонтов мог бы поставить точку и здесь: о Боге, человеке, Божием мире и существовании в нем – здесь сказано все, но этот прекрасный мир – мир идеальный, нетронутый злом, и потому, воздав славу торжественным и чудным небесам, покоящейся в задернувшем суетную повседневность голубом тумане земле, он продолжает свою речь, переходя от хвалы к жалобе и мольбе. Мольбе «да приидет Царствие Твое», да снизойдет этот только что открывшийся ему мир молитвенной пустынности и сообщающихся звезд в болящую, непонятно от чего, с детства сдружившуюся с inferнальными силами душу, погрузит ее в себя, как смертный сон у подножия мирового темного древа, сон, пронизанный «сладким голосом», поющем о любви, т.е. пением, который, возможно, и есть сама любовь, ее высшее выражение.

Можно привести тысячи доводов в пользу того, что жизнь стоит того, чтобы жить, но достаточно и этого: существование имеет смысл хотя бы потому, что когда-то на этой земле некий офицер со скверным характером сложил эти строки. Ими – хотя, конечно, не только ими – и держится мир. Да, собственно, он и сам есть ни что иное, как «мелодия», проступающая из хаоса житейской какофонии нашего пустословия, кичащегося своей значительностью.

Мелодия, пройдя ряд превращений, возвращается к себе, в себя, но не для того, чтобы застыть в неподвижности и не для того, чтобы воскреснуть в том, а затем в другом человеческом голосе. Воскрешение, напомню, не оживление в прежнем виде: воскресший – тот же, но и иной. Всегда та же и всегда иная, поэзия странствует,

срастается с «милым телом» и покидает его, не теряя с ним связи, когда обживает другое, а связывая все воедино, пока все «языки огня не сплетутся в пламенный узел, где огонь и роза – одно».*(1)

Поэзия всегда личностна, поэзии вообще не существует. Это, мы говорим, Пушкин, это Лермонтов, это Мандельштам. И еще. Культура, как заметил, кажется, Тойнби, -это вторая природа. То же можно сказать и о человеке, и о человеческом творчестве.

Как-то раз рано зимним утром, еще в полной темноте, я шел со станции Сергиев Посад в Троице-Сергиеву Лавру, которую, слегка заблудившись, увидел совершенно внезапно, - она буквально вынырнула из-под земли. И в тот момент я всем своим существом осознал, что не будь этих оледеневших куполов и башен, заснеженной земле и звездам недоставало бы главного – человеческого тепла, сохраняющего себя в посвященной Богу рукотворной красоте, что мир был бы прекрасен, но пуст и земля – с прописной и строчной буквы – ничем не отличалась бы от Луны, Марса или Сатурна. Думаю, будь это не Лавра, а супермаркет или автозаправка, такого чувства бы не возникло. Так и с поэзией. Она животворит мир живым теплом всегда остающегося за кадром Поэта, как будто и не участвующего в возникновении всегда неожиданной, исчерпывающей томление твоего «болящего духа» формы человеческой речи, т.е. того дара, который отличает нас от растений, камней и животных. Все они тоже имеют душу, но их душа – бессловесна, говорить за них, за весь мир, за Самого Бога, поручено поэту.

Поэзия – не рождественская елка, а сама та пещера, где лежит в ящике с овсом спеленутое в холстину, ничем от всех других младенцев не отличающееся Слово. Но, кажется, Слово не заинтересовано, чтобы поэты знали об этом, и хочет, чтобы они натыкались на это открытие случайно, не понимая смысла и значения своих находок, о чем как-то обмолвился Мандельштам, говоря о поэзии как игре Отца со Своими детьми. И, наверное, от поэта в первую очередь требуется не предпочесть эту игру другой, которую в мире сем называют не игрой, а жизнью, снабжая прибавляющими ей значительности эпитетами. Но не против ли этого предостерегает нас евангельское «будьте как дети»? А слова о широком и узком путях не есть ли для услышавшего «звуки небес», помимо прочего, общезначимого, еще и указание на тропу, ведущую неизвестно куда, может быть, на гору Машук, может быть, на Черную Речку, в гостиницу «Англетер», в колымский лагерь, в «ледяной эфир» эмиграции или на другую Лысую гору.

Так или иначе, ты погибнешь, но, избегая торного пути, ты получаешь шанс задыхаться на кресте не слева, а справа от Поэта.

«Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что» – вот единственный путь, по которому небезынтересно идти, вот единственное задание, от которого не веет мертвящей скукой. То, что ты принесешь, будет чем-то вроде травы бессмертия, добытой и утраченной Гильгамешем, травы бессмертия лишь для него, Гильгамеша, и для другого редкого безумца, одержимого той же страстью к поискам того, не знаю что. С религиозной точки зрения это так же предосудительно, как и с позиций здравого смысла, но «наш негордый Бог», наш «неуспешный» Спаситель, как выясняется добросовестными верующими историками, не вступающими в конфронтацию с ортодоксией*(2), видел Свою миссию не в провозглашении вечных истин галилейским крестьянам, которые их, естественно, не могли бы понять, и не в создании новой религии или реформации прежней. Его слово-дело (сейчас это называется «перформанс»), по сути, возобновление акта творения, но уже внутри истории, «поэтический авангард», с позволения сказать, начатый тогда, в I веке, чтобы продолжаться вечно. «Конец света» уже наступил, после Воскресения мы живем на «новой земле», только по виду остающейся прежней; звезды падают, как смоквы, на наших глазах, но мы слишком близоруки, чтобы это увидеть; небо «свилось как свиток» в пятницу 13 Нисана, чтобы развернуться в каждом погребальной холстиной, где молнией воскресения нарисован портрет Того, под чьей рукой «оживала отзывчивость толп и пашен».*(3)

«Посмотрите на птиц небесных» – только поэт может воспринять эти слова всерьез.

Язык Библии – язык поэзии, а не рефлекслирующей моралистики «самоспасения», не философия, а цветистые наброски Художницы из Книги Притчей. Подражать ей, Софии, всерьез, а не понарошку – смертельно рискованное дело, это чревато слишком прямым контактом с нечеловеческими (ангельскими и демоническими) силами. «Демон» Лермонтова ничто иное, как персонификация этого «другого пути», начинающегося с отвержения бытия, не имеющего шанса стать ни цветком, ни мелодией, и ведущего к отвержению Бытия как такового. Но когда-то столь впечатлявшее оперение «изгнанника небес» выцвело, как и изломанная фигура его врубелевского собрата, стало «искусством», «литературой», «музейной достопримечательностью». Не та же ли участь постигла

и русскую поэзию?

«Звуки небес» в прежней редакции (XIX и Серебряный век, подспудно доструившийся по дну железобетонного соцреалистического русла до перестроечного балагана) почти всегда отдают стилизацией, и в этом смысле поиск нового (и при этом «небесного»), идущего еще от «слепого Гомера неугасимого света»*(4) – есть поиск родины, путь Одиссея на свою Итаку (ту же, но уже иную), доплыть до которой никто не гарантирует, напротив: все твердят, что нет давно ни Итаки, ни самого Одиссея.

«Смерть автора», провозглашенная вслед за парижскими шестидесятниками нашими законодателями интеллектуальных мод, пресловутая «философия после Освенцима» (а теперь «после Беслана»), руины посреди мегаполисов и обломки развалившихся в воздухе самолетов... Читая Георгия Иванова, думаешь невольно, что он все это видел и пережил, прежде чем произнес фразу, что кому-то, может быть, покажется чудовищной: «стихи и звезды остаются, а остальное все равно». Что такое стихи и звезды, в общих чертах сказано выше, здесь же остается упомянуть, что есть болевой предел, за которым наступает ступор, за которым все, что бы ни происходило, уже действительно все равно, так как запредельно, находится за гранью восприятия. Отсюда, может быть, – пафос расчеловечивания, различные формы повальной личной и массовой анестезии как средства сохранить хоть какую-то цельность рассудка и психики при всеобщем распаде, приняв этот распад как данность, смирившись и как бы договорившись с ним, заключив сделку.

Слово «поэт» в таком контексте архаично до неприличия, как, впрочем, и слово «автор», как, впрочем, и слово «человек». «Человек умер», – провозгласил Фуко, и в этом есть доля правды: гомосапиенс все очевидней развоплощается, расплывается в пестром процессе истребления человека-как-личности и утверждения человека-как-функции или набора функций. Мизантропу Лермонтову такого «распада атома» не снилось: он по-детски играл то ли с «самим великим Сатаной», то ли с «бесом из самых нечиновных», думая, что только эти игры не дадут забыть ему «звуки небес»; но как бы ни заигрывался, ему вверялись-таки порой «глаголы жизни», вечные слова о Божием мире. Назвать их стихами значит не сказать ничего, – этот «кремнистый путь из старой песни» уводит в некий просвет, говоря по-хайдеггеровски, в самооткрывающуюся, выступая из тьмы, Бытие. Изливающаяся из первоначального «да будет» мелодия еще не зазвучала, еще

зарождается в угрюмом обладателе сияющих эполет:

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
– Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

Примечания:

1. Элиот Т.С. Четыре квартета (1936-1940) // Элиот Т.С. Полые люди. СПб.: Кристалл, 2000. (Б-ка мировой литературы. Малая серия).
2. Райт Н.Т. Иисус и победа Бога / Пер. с англ. М.: ББИ, 2004.
3. Жданов И.
4. Иванов Г.

*Николай Николаевич Пайков,
доцент Ярославского государственного
педагогического университета им. К.Д. Ушинского*

Тютчев и Лермонтов: два мирозерцания, два принципа романтической образной системы

В культуре, видимо, ничто не бывает беспричинно, тем более бессмысленно. Те задачи, что поставила и которые разрешала сентиментальная культура конца ХУШ – начала ХІХ вв. в отечественной словесности, гением Пушкина оказались решены уже к рубежу третьего-четвертого десятилетия нового века. Далее, выражаясь слогом отечественных формалистов, пришла пора «автоматизации» вошедших в литературу открытий. Гармонизация общего поэтического и в немалой степени прозаического (в «Повестях покойного И.П. Белкина») стиля эпохи была доведена до самых пределов мыслимого совершенства. Явились в поэзии уже и множественные индивидуальные стили целостного мироотношения у «воина» Д.В. Давыдова, «антологиста» А.А. Дельвига, «бурша» Н.М. Языкова, «элегика-мыслителя» Е.А. Баратынского. И сопутствовали им целые «обоймы» «типовых» рифм, кочующих из стихотворения в стихотворение созвучий, клишированной топики,

поэтических трюизмов.

Тот же Пушкин нашел выход из создавшегося положения в обращении к стилевому диалогу. Для него в равной степени оказались эстетически эффективны, как изысканно-выверенный стиль «школы гармонической точности», так и эпически-торжествующий слог ломоносовской оды, архаика философской рефлексии Державина и «итальянское» благозвучие любовной лирики Батюшкова, и романтическая экзотика, и раннехристианское молитвословие, и энергия сур Корана, и средневековая испанская метафорика, и простодушное крестьянское речение.

Но в середине 1830-х годов в русской поэзии остро была поставлена уже новая задача. Молодые поэты В. Бенедиктов, К. Бахтурин, П. Ершов в задуманном ими альманахе «Тройчатка» вознамерились «сбросить с русской поэзии иго Пушкина», провозгласив приход следующей поэтической эпохи, – означенной напряженной звуковой инструментовкой, экспериментальным мелодизмом, рефлексивным типом текста и «единодержавием» лирического субъекта. Впрочем, еще десятилетием ранее новации аналогичного свойства прокламировал в своем творчестве, утверждая концепцию поэта-гения, Д. Веневитинов, чуть позже в том же духе теоретически и практически обосновывали свою позицию С. Шевырев, А. Хомяков, К. Аксаков, параллельно – разрабатывал свою версию «поэзии мысли» Е. Баратынский.

Однако создать выдающееся художественное воплощение того, что манифестировали и чего добивались в тридцатые годы романтические поэты-реформаторы, суждено было только поэтическому таланту М.Ю. Лермонтова, крупнейшему творческому явлению этого десятилетия. Ни одна творческая индивидуальность эпохи не предложила ничего равновеликого мощнейшему трансцендентальному взысканию лирического субъекта лирики Лермонтова, его байронической сокрушенности духа, его абсолютной требовательности к человеку, обществу, богу, ничего близкого масштабу его личностного романтического интеллектуального и этического – самоутверждения. Для нас сегодня Лермонтов и русский поэтический романтизм едва ли не равновеликие понятия – даже в окружении Жуковского, Пушкина, Баратынского, Полежаева... Сам выход поэта к новаторскому, реально-масштабному видению и пониманию вещей в ретроспективе его в 26 лет оборванной жизни может восприниматься и как акт все еще романтической (но уже в духе

Жан-Поля Рихтера) иронии.

Однако так это видится сегодня. Современники осознали глобальное значение для отечественной словесности и культуры лермонтовского Сомнения и Взыскания много позже его смерти. При жизни поэт был известен только в узком светском и придворном кругу как демонстрационно-бретерское и, так сказать, «модно-скандальозное» явление. В армейской среде о нем ходили легенды как об отчаянном смельчаке и славном рубаке. Ему подражали, о кончине этого «Сильвио» жалели, но и самая гибель его была «естественным», закономерным завершением персональной легенды. Смерть на дуэли лишь окончательно вызолотила эту легенду, не позволив никому в ней усомниться или ее опорочить. Поручик Тенгинского полка был обречен на высокий романтический венец. И сам это понимал.

Нам же важнее сейчас отметить в тогдашнем культурном восприятии, так сказать, «периферийность», пожалуй, даже «маргинальность» романтической личности и судьбы на фоне отнюдь еще не умершей (хотя и явно пережившей свое время) классической риторической и изысканной сентиментальной культуры. Романтизм не только во время шумных споров о «южных» поэмах Пушкина, но и десятью годами позднее переживался если уже и не как «литературное хулиганство», то все еще как некое «незаконное дитя» словесности – взбалмошное, будоражащее, даже повсеместное, но вовсе не ставшее рутинной общепринятой нормой.

Между тем пути культуры никогда не исчерпывались одной наглядно проявляющей себя магистралью. Литературный процесс всегда обнаруживает множественность возможных векторов своего развития. И только задним числом становится понятным, что из широкого диапазона исканий времени отстоялось как чистый «металл», а что – лишь как посторонний шум и шлак.

В этом отношении именно «оттесненность» лермонтовской магистральной перспективы с поля современных ему эстетических ожиданий литературных законодателей находит себе богатую рифму в прямом, казалось бы, неучастии в творческом процессе эпохи другого ее могучего выразителя – Ф.И. Тютчева. Но это закономерное схождение литературных судеб тотчас обнаруживает и принципиальные различия в истоках, исканиях и художественных свершениях двух означивших время своими именами творческих индивидуальностей.

Тем поразительнее до сих пор обнаруживающий себя факт

некоей «стеклянной стены», воздвигнутой между одним и другим поэтами. Обоих так или иначе сопоставляют с Пушкиным; обоих рассматривают как поэтов, выразивших время перелома в русской культуре, ее перехода от дворянской культуры к культуре интеллигентско-демократической, от поэзии изящного слога к поэзии авторефлексии и духовного поступка и далее – к поэзии моделирования жизни человека в обществе; творчество обоих связывают с выражением мирозерцания русского человека времени эпохального духовного кризиса (к тому и другому наследники готовы применять субстанциональные определения с негативными коннотациями: «черное солнце», «демон», «космическое сомнение», «тотальное отрицание» и проч.); обоих относят к числу поэтов сугубо философической направленности творчества. Но одно с другим упорно не сопоставляют – настолько они кажутся разными. Кроме А.М. Гуревича в его книге о русском романтизме, пожалуй, никто так серьезно не свел в сравнении эти два имени. Вместе с тем подобное сопоставление представляется весьма продуктивным.

Эти два выхода из среды русской родовой провинциальной аристократии резко отличались друг от друга и по среде формирования (всеобщий любимчик в патриархальном семействе и сирота-одиночка при тиранически-любезной бабушке), и по психофизиологическому типу (сибарит-созерцатель и мономанически настроенный деятель-лидер), и по особенностям воспитания и образования (человек поздней просветительской эпохи, университетской культуры, эрудит и «классик», в одном случае, человек «последекабрьского» времени, усадебной психологии, самоаналитик и «мистик», в другом). Да и сфера существования оказалась у обоих окрашена в разные тона: у одного это заграничный придворно-дипломатический круг, у другого – гвардейско-армейская среда, «московские кухни» и приятели из числа «разжалованных» представителей родовитых фамилий. Правда, у обоих (у каждого по-своему) налицо явные проявления сословной ущемленности (непроизводство по службе, недоброжелательство начальников) и компенсация душевных устремлений в любви и творчестве.

И, самое главное, вектор формирующегося мирозерцания. У Лермонтова это противостояние абсолютизированной личности, стремящейся к своему самоутверждению в обществе и, шире, среди человечества, нынешнего и грядущего, – самому этому этически оцененному и ценностно отвергнутому миру людей. Но

отвергнутого во имя чего? – Во имя кантовского «категорического императива» и «звездного неба над головою», то есть во имя безусловного торжества нравственно-христианского идеала. Парадоксальная «тяжба» «демонического» лермонтовского лирического субъекта с самим Богом (наивно принимаемая за «богоборчество») есть не что иное, как выражение муки ограниченного человеческого сознания нового Иова, романтически жаждущего этического абсолюта Последнего Суда («но есть и Божий суд») и... не обретающего очевидных подтверждений торжества Божественной воли в актуальной реальности общественного бытия. Это выражение муки горнего посланника, Божьего пророка, не получившего от Господа благодати утверждения торжества Духа Святого («бедняк хотел уверить нас, что Бог гласит его устами»). Лирический герой Лермонтова хлопочет не о собственной славе, он печалится о презрении людьми высшей воли. Он трагически угнетен мыслью, что только вне мира людей, только в гармонии природы (как непосредственного Божественного откровения) ему дано «край постигнуть на земле и в небесах увидеть Бога».

Конечно, в самой этой требовательности «немедленных свидетельств» Божьего всемогущества и всеблагости кроется несомненная романтическая гордыня лермонтовского Демона. Но повод к лермонтовскому демоническому сомнению – все-таки не в устремленности его к вселенскому разрушению, нигилизму и аморализму, а жажда Божьего совершенства. И в этом отношении поэт обнаруживает истоки парадигмы своего мирозерцания в глубинах отечественного греко-христианского культурного самосознания. Собственный же идеологический путь Лермонтова может быть охарактеризован как движение от романтической всеобъемлемости байроновского катастрофического героизма личности к тотальности христианского смирения его духа (ср. эволюцию финала в поэме «Демон»). Впрочем, если Пушкину суждено было органически пройти и этот путь тоже и выйти к зиждательным началам национального мирозерцания, то Лермонтов выстрел Мартынова встретил на самом переломе к своему новому мировосприятию.

Тютчевское мировидение строилось на иных идеях. Как, может быть, не покажется это кому-нибудь странным, Федор Иванович так же в истоках своих представлений о мире был вскормлен инокультурным млеком. Только таковым стал для него не байроновский Манфред, а светская свобода европейского

мышления века Вольтера и Дидро. Для Тютчева столь же явным, как и для его сверстника Пушкина, было наличие в культуре национальной, социальной и исторической разностильности. Но, в отличие от своего поэтического собрата, Тютчев не окунался целиком в самую природу литературного стиля и выражаемого им мирозерцания, не «растворялся» как Протей, в латинстве, германстве, итальянстве, эллинской архаике или новоевропейском интеллектуализме, но умел «инкрустировать» собственную мысль интертекстуальными метами культур, входивших в современную гуманитарную образованность на правах законных слагаемых, всякий раз неслиянно оставаясь тождественным самому себе субъектом.

Подобная независимость мышления и слога влекла за собой, по крайней мере, два необходимых следствия. Одно состояло в том, что практически все стихи поэта (как камерные, так и публицистические) демонстрируют возможность их соотнесения с тем или иным «биографическим поводом» и, в силу этого, могут быть прочтены как некие «стихи на случай». Это обстоятельство привело В.А. Кошелева даже к весьма спорному утверждению, что своеобразие тютчевской музыки, собственно, и сводится именно к «запечатлению мгновения реального существования поэта». Другое следствие заключалось в том, что тютчевская рефлексия строится в его стихах (включая и те из них, в которых поднимаются вопросы веры или разворачивается христианская топика) исключительно на основе, так сказать, «секуляризованной» философской мысли. Как при этом они интонируются: камерно-психологически или социально-ориентированно, авторефлексивно или публицистически – не столь важно.

Важно другое. Мир тютчевского мирозерцания строится не на этической основе, а на экзистенциальной. Главная проблема лирического субъекта тютчевской лирики может быть сведена не к необходимости деяния, ведущему к ценностному преобразению мира (так у Лермонтова), а к определению самосознающей личностью собственного места в «событии вселенского бытия», к принятию ею на себя роли страдательного игралища сверхличных сил, воле, судеб, к призванию ее быть свидетелем и фиксатором субстанциональных процессов и проявлений, а также избранным свидетелем о них (ср. «Цицерон»). Если позднеромантический фатализм у Лермонтова все еще преодолевается раннеромантическим культом волевого деяния, то у Тютчева мир «аполлонического» «представления» (в категориях А.

Шопенгауэра и Ф. Ницше) дезавуируется миром «дионисийской» сверхличной «воли», стихии, иррациональной необходимости.

Своеобразие мирозерцаний двух поэтов естественно обнаруживает себя и на уровне их творческих индивидуальностей, образных конструктов их поэтических систем. Так, лирическим центром в поэзии Лермонтова выступает персонологическое и персонифицированное в лирическом герое акциональное «Я» или этически ответственная душа.. Это она «с детских лет чудесного искала», она «населяла таинственные сны» юноши мгновениями подлинной жизни, она «жила века и жизнью иной и о земле позабывала» («1831 июня 11 дня»). Это она страдала от неизбывного одиночества и затворничества («Желание», «Узник», «Пленный рыцарь»). Она требовательно и коленопреклоненно взывала к Создателю («Я не для ангелов и рая...», «Молитва»). Она страстно безнадежно стремилась к гармонии («Выхожу один я на дорогу...») и осознавала тем большую трагическую обреченность своих устремлений к человеческому взаимопониманию (Сон, «Спеша на Север издалека...», «Тамара», «Морская царевна»). И ей же открывалась мудрость и неоднозначность жизненно явленного бытия («Завещание», «Валерик», «Родина»).

Лирическим центром в поэзии Тютчева становится совершенно другое – самосознающее бесплотное «Я» повествователя, сама понимающая мир мысль. Это она зрит, как «живая колесница мироздания открыто катится в святилище небес» («Видение»). Это ее «позвали Всеблагие как собеседника на пир» («Цицерон»). Это она предвидит, как «все зримое опять покроют воды и Божий лик изобразится в них» («Последний катаклизм»). Она утверждает, что в природе есть «душа» и «свобода», «любовь» и «язык» («Не то, что мните вы...»), что «стройный мусикийский шорох струится в зыбких камышах» («Певучесть есть...»). И именно она осознает, что так «убийственно мы любим» и «то всего вернее губим, что сердцу нашему милей», и что «не плоть, но дух растлился в наши дни» («Наш век»).

Лирическое событие в поэзии Лермонтова есть субстанциональный выбор и поступок. Говорим ли мы о «парусе» скитальца по жизни или о принятии «Дубовым Листком», «Утесом», заснеженной «Сосной» своей судьбы, о «нищем», получившем камень вместо хлеба, или о «трех пальмах», осуществивших свое желание, о поэте ли, уподобляющем себя кинжалу, или о современном человеке, разделяющем драму своего поколения, о герое, предвидящем конец собственной жизни на

плахе, или о встрече его с Демоном-искусителем – везде поэт занимает одно: этическая определенность свершаемого человеком шага. Оговоримся только, что речь здесь идет совсем не об учительном морализме в духе века Просвещения, а о выявлении в каждой (даже этически неразрешимой) ситуации абсолютного ценностного мерила.

Лирическое событие в творчестве Тютчева есть акт усмотрения, осознания, проникновения в сокрытую суть вещей. Им может стать увиденное сквозь призму античных мифологических ассоциаций закатное солнце, опускающееся за море («Летний вечер»), глухо пророчащая осенние бури и трагизм бытия пока еще радостно сверкающая «Весенняя гроза» или тяжелое пророческое забытье на корабле во время шторма («Сон на море»). А может выступить глубокомысленное сравнение мысли с брызжащей струей («Фонтан»), утаенной любви – со светом дневного и ночного месяца («Душа хотел б быть звездой...»), осеннего увядания со «стыдливостью страданья» в «существе разумном» («Осенний вечер»), страсти – с «поединком роковым» («Предопределение»), предательством («Не говори: меня он как и прежде любит...»), самоубийством («Близнецы»). Им же у Тютчева становится и результат прояснения самой призмы восприятия («Из края в край, из града в град...», «Люблю глаза твои, мой друг...», «Душа моя – Элизиум теней...», «Тени сизые смешались...»). Духопроницающим актом тем более становятся рефлексивные монологи мыслящего «Я» поэта (см.: «Предопределение», «Близнецы», Наш век), «Певучесть есть в морских волнах...», «От жизни той, что бушевала здесь...» и даже лапидарные « Нам не дано предугадать...», «Природа – Сфинкс. И тем она верней...»).

Образная концепция мира и человека в лирике наших поэтов и вовсе выстраивается зеркально-антиномично. Мир Лермонтова – театральные подмостки в мистифицированных декорациях, арена сражения, зал судилища, место деяния, несущего символический смысл. Его человек – тот, кому суждено осуществить некую судьбоносную акцию, цена которой его собственная жизнь. Кто призвал героя к его выбору и поступку, в чем состоит их необходимость, чем последняя мотивирована, всецело исключено поэтом из сферы обсуждения с читателем. Герой должен осуществить свою судьбу. И лермонтовский герой готов исполнить ему заповеданное.

У Тютчева мир в его космической и хаотической ипостасях, в его системности и динамике, как Божественное творение и

природный процесс самодостаточен и самодовлеющ. Контакт человека с Творцом и Спасителем закрыт, прерван, невозможен, не обсуждаем. Мироздание духовно. Это данность. А уж по воле ли Зиждителя или сам по себе, того человеку знать не дано. Человек тоже естественная, законная частица вселенского бытия, этого живого и животворящего единства, и потому сам носитель вечности и жизни. Правда, нужно иметь мужество признать, что он – из самых ничтожных частных мира. Он мгновенен и не самосущ, а сущ в своем естестве лишь как отблеск, греза, следствие мирового произволения. Тем мучительнее его самосознание, способное к осознанию, но лишь конечного и самым ограниченным образом («и из детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он»). Он не волен даже в себе. Вот почему ему отпущен один «подвиг бесполезный», вот отчего в общем хоре мироздания его «душа поет не то, что море, и ропщет мыслящий тростник».

Что же позволяет уяснить предложенное весьма неполное сопоставление двух выдающихся поэтов-романтиков? В самом первом приближении как будто вот что. Скептическое светское сознание Тютчева ищет себе духовных опор, догадывается, где их искать, но обрести, принять их в неистребимой своей трезвости не может. Душа не только современного ему человека, но и самого поэта «отчаянно тоскует» в своей «болезненной греховности». Она не имеет сил найти духовно оправданный ею выход из смертельно затянувшегося семейного узла, из ложной светской роли салонного остроумца, из границ реноме якобы карьерно «неудачливого» придворного и утопического геополитика и историсофа. Он погружен в ужас повседневных мелочей, лжи близким и самому себе. Слабым паллиативом в его положении оказываются редкие доверительные, но не до конца искренние разговоры со старшей дочерью и ее мужем, чтение политических новостей, «несвоевременные» размышления культуролога. Самыми же неодолимыми по-прежнему остаются ощущение влекущей его стихийности бытия и подлинности чувства, душевного самоощущения, аналитичности мысли. Это – трагедия незаурядной человеческой личности, потерявшей свою духовную автономность, основания укоренения себя в этических координатах мира. Его же поэтическое творчество обращается в сильнейшее, рафинированно-художественное выражение именно «обморока духовного» и самого поэта, и его идеалов, дискредитированных жизнью, и всей той высокой культурной нормы, одним из последних в истории

носителей которой он себя ощущает.

Лермонтовская же личностная позиция субстанциональной призванности (если бы только он знал, к чему!) и ценностной взыскательности (когда бы он видел, на что ее можно обратить созидательно!) – тоже трагедийна. Но по иной причине – в силу как раз эгоцентрически на себе замкнувшегося и абсолютизированного личного «Я». За этим фактом тоже стоит своя «правда»: для Лермонтова его страдание от вселенской мирской пошлости не было модной маской, эффектной ролью, но самой сущностью его бытия и самопонимания. Вместе с тем, даже бесконечный мир, обретенный романтическим поэтом исключительно в собственной душе, стал его тюрьмой. Где же выход из этого тупика? Поэт успел нащупать его в честной порядочности исполнения каждым человеком своего нравственного воинского и гражданского, общественного и семейного долга, в умении прощать человеческие слабости – свои и чужие, в способности не «не почитать других нулями, а единицами себя», в деятельной заботе о ближнем, в христианском смирении сердца и добродетельной устремленности личной воли. В отличие от своего старшего товарища по поэтическому цеху Тютчева Лермонтов в этих простых и фундаментальных ценностях начал обретать вместо недостижимой идеальной цели реальное умиротворение своей бунтующей души. Не с прежними «врагами» и «чуждыми» идеалами готов примириться поэт, он нашел в себе силы принять пушкинское: «хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспаривай глупца!».

Два поэта, два гения, две романтические модели мира и человека, два мирозерцания, две художественные системы. Два полюса единого русского культурного магнита и два решения кардинальных «русских вопросов». В этой ситуации нет смысла обращаться к альтернативе: или – или, кто прав – кто виноват. Ибо только сила напряжения между этими «магнитными полюсами» и создает – тогда и теперь – энергию духовного поиска в позднейшей литературной и, шире, культурной традиции. Тютчев нам дорог своей бескомпромиссностью в поисках выхода из ситуации «духовного обморока». Лермонтов ценим нами за надежду на осуществление нашего спасения даже из бездны нашего самообольщения и саморазрушения.

Сергей Владимирович Савинков,
кандидат филологических наук, доцент Воронежского
государственного педагогического университета
(г. Воронеж)

**«Что значит красота?»
Образ чудной девы в лирике Лермонтова**

У Лермонтова есть стихотворение о первой любви:

В ребячестве моем тоску любви знойной
Уж стал я понимать душою беспокойной...
Воображением, предчувствием томимый,
Я предавал свой ум мечте непобедимой.
Я видел женский лик, он хладен был как лед,
И очи — этот взор в груди моей живет...
И деву чудную любил я, как любить
Не мог еще с тех пор, не стану, может быть...
(«Первая любовь». — I, 287)* (1)

Но почему созданный детским воображением идеальный образ имеет мертвые черты?*(2) Что это за странная «первая любовь» не к поражающей воображение небывалой красавице, а к «чудной» деве с *хладным как лед* ликом? Какая такая красота воспламеняет любовную тоску в ребяческой душе? Да и что такое красота?

В своей ранней лирике Лермонтов настойчиво задает себе этот вопрос, и всякий раз, перебирая традиционно закрепленные за женской красотой признаки, испытывает сомнение в том, что именно они и являются выражением красоты истинной.

Она была прекрасна, как мечта
Ребенка под светилом южных стран;
Кто объяснит, что значит красота:
Грудь полная иль стройный, гибкий стан
Или большие очи?

Картины с участием исполненной чувственной красоты «живой» девы («...Она была Прекрасна!.. я горел, я трепетал, Когда кудрей, сбегаящих с чела, Шелк золотой рукой своей встречал, Я был готов упасть к ногам ее, Отдать ей волю, жизнь и рай, и все,

Чтоб получить один лишь взгляд Из тех, которых все блаженство — яд!») всякий раз перебиваются в мечтах лермонтовского человека навязчивой идеей, облеченной в отточенную до формулы словесную форму: * (3)

...но порой
Всё это не зовем мы красотой:
Уста без слов — любить никто не мог;
Взор без огня — без запаха цветов!
(«Она была прекрасна как мечта». — II, 13)

Создается впечатление, что Лермонтов (и его лирический субъект), втайне зная, что любит он именно эти завораживающие его черты с «устами без слов» и «взором без огня», всячески стремится уверить себя в обратном. Однако он обречен не находить соответствия идеальному для него прообразу женской красоты и любить то, что другие любить не могут — *взор без огня, цветок без запаха, слово без звука и портрет* (силуэт, талисман), который он «всегда повсюду... носить с собою осужден».

По всей видимости, у красоты мертвой есть большие основания, чем у красоты живой, на то, чтобы иметь право называться красотой истинной. И обеспечивает ей такое право ее неизменность.

Переменчивость — свойство, которое в мире Лермонтова присуще прежде всего женской душе.

Она дитя —
Не верь на слово;
Она шутя
Полюбит снова;
Всё, что блестит,
Ее пленяет;
Всё, что грустит,
Ее пугает...

(«К другу». — I, 237)

Для Арбенина любовь Нины подобна пролегающей по ту сторону осознанности безотчетной детской игре: «Ты отдалася мне — и любишь, верю я, Но **безотчетно**, чувствами играя, и резвясь, как дитя...» (V, 306). Тем не менее история с браслетом заставляет его в сердечной безотчетности своей жены увидеть проявление не

детской невинности, а — влекущей за собой обман и измену порочности. Имея ничем не истребимое предубеждение против женской природы, лермонтовский человек всегда пребывает в напряженном ожидании катастрофы. Он никогда не может отрешиться от мысли: то, что он принимает за невинность, может оказаться всего лишь маской; за привлекательной внешней оболочкой может скрываться начало темное и коварное («В глазах — как на небе светло, В душе ее темно, как в море!» (II, 164). Арбенин, как известно, ошибается: Нина — и невиновна, и невинна. Но это в «Маскараде», а вот в одной из его поздних версий — «Арбенине» — всё будет наоборот. (Потребность в такой вариативности у Лермонтова и возникает потому, что он не может остановиться на какой-либо одной версии изменчивости). Однако и в этом случае действительная порочность этой другой Нины, в конечном счете, окажется обусловленной тем же, что и невинность Нины из «Маскарада», — безотчетной игрой чувств. У подлинности чувств первой Нины и их неподлинности у второй («Взамен любви у ней слова, взамен печали слезы» (V, 600)) основание одно и то же.

Будучи изначально бессознательной и безотчетной, женская душа сродни некоей текучей субстанции, которая в разных условиях легко принимает ту или иную форму, а затем возвращается в свое прежнее стихийное состояние. (Оценочное значение ему придает сам лермонтовский человек, зачастую переходя от одной крайности к другой. Переменчивость становится у него выражением то изначально свойственной женской природе порочности (питающей коварство и хитрость), то, напротив, — невинности (проявляющейся в детской беспечности). У живущего мгновением изменчиво-текучего женского сердца отсутствует необходимая для долговременной памяти способность хранить следы впечатлений: «Как в море широком следы челнока, Мгновенья его впечатленья, Любовь для него, как веселье, легка, А горе не стоит мгновенья». А там, где нет памяти, — нет и постоянства. Поэтому возможность измены и укоренена в природе женского существа, и предопределена ею:

Не ты, но судьба виновата была,
Что скоро ты мне изменила,
Она тебе прелести женщин дала,
Но женское сердце вложила.
(«К*** (Не ты, но судьба виновата была...)»). — I, 299)

И то, что лермонтовский человек иногда принимает за женское коварство, на самом деле оказывается результатом неизбывной тяги к новым впечатлениям:

Но ты обманом наградила
Мои надежды и мечты,
И я всегда скажу, что ты
Несправедливо поступила.
Ты не коварна, как змея,
Лишь часто новым впечатленьям
Душа вверяется твоя.
Она увлечена мгновеньем...

(«К Н. И...». — I, 209)

Переменчивые девы обманывают лермонтовского человека не только тогда, когда ему изменяют (=забывают) с другими, но и тогда, когда изменяются сами. В его глазах **измена** и **изменение** взаимообусловлены, и второе служит для него подчас лучшим свидетельством и доказательством первого:

Я ищу в ее глазах,
В **изменившихся чертах**,
Искру муки, угрызенья;
Но напрасно! злобный рок
Начертать сего не мог,
Чтоб мое покоить мщенье!..
(«К Н. Н.*** (Не играй моей тоской...)»). — I, 50)

Изменение обманно само по себе. Лермонтовский человек никогда не имеет абсолютной уверенности в том, что всякий раз перед ним находится одно и то же женское существо. И дело не только в «протеичности» этого существа, но и — в его подверженности времени. Изменяемые временем черты искажают и опорочивают первоначально прекрасный образ: «Ланит спокойных пламень алый С собою время уведет, И тот, кто так страдал бывало, Любви к ней в сердце не найдет» (I, 81). Юрий, герой драмы «Menschen und Leidenschaften» (1830), сожалеет о том, что прекрасные черты его избранницы обманчивы, и обманчивы потому, что их неминуемо ждет **изменение**: «Ах! и она... эти прекрасные, обманчивые черты — потеряют свою привлекательность, кто б поверил? Мне их жалко. О! Скоро...

скоро... вы все пройдете как тени...» (V, 201).

Изменяясь до неузнаваемости («Зачем ты не была сначала, Какою стала наконец!» (II, 21)), земные девы привносят в существование лермонтовского человека невыносимо-тягостное ощущение бессмысленности и безнадежности: если нет **неизменного**, то не может быть и никаких упований на воплощение мечтаний и надежд. Только лишь вера в существование **неизменного** могла бы придать жизни определенную смысловую перспективу и дать надежду на то, «что раз потеряно, то, верно, Вернется к нам когда-нибудь», пусть даже и в ином измерении: «Что смерть? — лишь ты не изменись душою — Смерть не разрознит нас» (I, 241). Изменение же грозит неузнаванием, а значит, и фатальной невозможностью возвратить отнятые судьбой *предметы*: «И смерть пришла — наступило за гробом свиданье... Но в мире новом друг друга они не узнали» (II, 201).

Красота мертвая, в отличие от живой, — красота **неизменная**, и потому — идеальная. Можно сказать и иначе: мертвая красота — идеальная, и потому — неизменная. Будучи таковой, она никогда не *оледенит очарованье* и не *разрушит сладкое мечтанье*: только **неизменная** красота способна вызывать к себе неизменные чувства. Однако у этой темы есть и другой аспект.

В стихотворении «К Нэре» речь идет не только о том, что недолговечность и кратковременность красоты обесценивают ее сущность, но и о том, что смерть — единственная возможность сохранения красоты и невинности от разрушения: «Дивлюсь я тебе: равнодушно, Беспечно ты смотришь вперед; Смеешься над временем, будто Нэру оно обойдет... О лучше умри поскорее, чтоб юный красавец сказал: «Кто был этой девы милее? Кто раньше ее умирал?» (I, 245). Сохранить идеальный образ совершенной невинной красоты — значит не дать ему возможности измениться и подвергнуться порче, а это предполагает совершение своего рода жертвоприношения — предания невинного создания смерти. В глубинной своей основе погубление Арбениным — Нины (или Демоном — Тamarы) и является таким «спасительным» жертвоприношением, призванным сохранить в неприкосновенности первоначальный образ, который *от начала мира* в их душах был *запечатлен*.

Конечно, и в отношении к идеалу, и в понимании Лермонтовым идеального многое сопрягается с общей романтической установкой (эту общность в свое время

продемонстрировал Ю. М. Лотман)* (4): обреченный на переживание всеобщего разлада, лирический субъект был просто обязан фиксировать непреодолимость различия между красотой видимой и красотой идеальной. Поэтому «Ты» для него никогда не есть «Она».

1

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

2

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

3

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

(«Нет, не тебя так пылко я люблю...». — II, 214)

Однако прочтение этого стихотворения (да и всей коллизии) в традиционном романтическом ключе помогает обрисовать ситуацию лишь в самом общем виде. Между тем за клишированным упоминанием «прошлых страданий», «погибшей молодости», «подруги юных дней» кроется особый — лермонтовский — смысл. И для прояснения этого стоит вновь обратиться к «Первой любви» и попытаться еще раз вникнуть в содержание *ребяческой* мечты о *Чудной деве*.

Хладный как лед лик чудной девы для истомленного любовным желанием лермонтовского подростка — вовсе не *игрушка* воспаленного воображения и не мираж обманчивой мечты. И то, что взор прекрасного создания живет в детской душе и, как святыня, оберегается ею, и то, что он — *след единственный младенческих видений*, — все это указывает на интимно-родственный и «молитвенный» характер этой *первой* (и единственной, и последней) любви к деве, которой **еще** нет и одновременно **уже** нет, но близкое благодатное присутствие которой тем не менее всегда реально ощущается лермонтовским

человеком. *Драгоценный призрак* не остается безучастным к своему маленькому обожателю: «Как совесть, душу он хранит от преступлений». И эта его охранительная роль весьма примечательна. Видение девы-хранительницы перед *томимым предчувствием* ребенком возникает не из ниоткуда — оно появляется *при свете трепетном лампы образной*, а значит, представляет собой своего рода тень запечатленного на иконе образа. Ответ на вопрос о том, **какой** чудный женский лик запечатлен на иконе (при сопряжении соотносящихся с ним охранительности, святости и непорочной чистоты), напрашивается сам собой. Являющийся в мечтаниях чудный лик есть не что иное, как иконический образ иконического образа — образа Мадонны, Девы Пречистой* (5).

Так или иначе, чудный лик мертвой девы, заслоняющий собой «красы блистанье» девы живой, в перспективе — пусть подчас не прямой и опосредованной — сопрягается у Лермонтова с образом рано умершей матери (*подруги юных дней*), контаминированным, в свою очередь, с образом Богоматери* (6). Первая любовь к *Чудной деве* — любовь к той, одновременно и запредельной и близкой, которая мыслится образцом совершенства среди совершенств красоты; к той, чья красота является воплощением первозданной непорочности и святости, залогом исполнения надежды на то, что душа вновь познает однажды уже познанное блаженство — успокаивающую, спасающую, юную и прекрасную «добрую» мать. Поэтому мальчик, томимый воображением и предчувствием, с таким нетерпением и ожидает ее появления. Но в неизбежности такого ожидания улавливается и другое. Мальчик пребывает в такой зависимости от своего видения, что оказывается не в силах отозваться на что-либо другое, действительное и живое. Так что *Чудная дева* для него не только благо, она же для него и его наказание.* (7)

Примечания:

1.. *Лермонтов М. Ю.* Сочинения в 6 т. М.: Л., 1956. Т. I. С. 287. В дальнейшем ссылки на сочинения М. Ю. Лермонтова будут даваться по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

2. В связи с этим обстоятельством предположение Б. М. Эйхенбаума, о том, что «комментарием к этому стихотворению может служить запись, сделанная Лермонтовым в тетради 1830 г.:

«Кто мне поверит, что я знал уже любовь 10 лет отроду?... Ко мне приходила одна дама с дочерью 9 лет отроду... Но ее образ и теперь хранится в голове моей...», — выглядит излишне прямолинейным. (См.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.: Л., 1961. С. 303 – 304.)

3. В другом стихотворении («Девятый час; уж темно...»), тоже раннем и откровенно фривольного содержания, за находящимся на переднем плане бравадном «рисунке» любовной игры скрываются контуры очертаний все той же *Чудной девы*. «Что красота? — ужель одно название? Иль грудь высокая и гибкий стан, Или большие очи? — но порою все это не зовем мы красотой: Уста без слов — любить никто не мог, Взор без огня — без запаха цветов!» (II, 18). И опять-таки дева, у которой «все богатство — красота», противопоставляется *дева* другая, обладающая другой — *чудной, святой* красотой.

4. *Лотман Ю. М.* «Расстались мы, но твой портрет...» // *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 169 – 180.

5. В тесном смысловом и временном сопряжении с «Первой любовью» находятся два лермонтовских рисунка: «Ребенок, тянущийся к матери» (1829) и «Мадонна» (1831). (Пахомов Н. Живописное наследие Лермонтова // Литературное наследство. М. Ю. Лермонтов. Т. 45 – 46. (2). М., 1948. С. 126.) В свое время М. Никитин пронизательно заметил, что всю жизнь Лермонтова преследовали три женских образа, символизирующих вечно девственное и нетленное в красоте: девы-невесты, матери и Мадонны. (См.: *Никитин М.* Идеи о Боге и судьбе в поэзии Лермонтова. Н. – Новгород, 1915.)

6. Впрочем, по общему закону романтической поэтики «мертвое» и «живое» могут и поменяться местами, как, например, в известном стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен» (1840). В нем оканемелым, бездушным **здесь** красавицам («Когда касаются холодных рук моих С небрежной смелостью красавиц городских Давно бестрепетные руки...») противопоставляется по контрасту **другая**: «Люблю мечты моей создание С глазами полными лазурного огня, С улыбкой розовой, как молодого дня За рощей первое сиянье» (II, 136 – 137).

7. Подробно об этом см.: Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004.

*Мария Александровна Варзаева,
студентка Ярославского государственного
педагогического университета им. К.Д. Ушинского*

Модификации жанра элегии в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова

Основоположителем элегии считается древнегреческий поэт Каллин, живший в VII в. до н. э. Грек Мимнерм (тоже VII в. до н. э.) был первым, кто использовал этот жанр для выражения интимных чувств, прежде всего любви.

В литературе Нового времени элегиями обычно называют стихотворения, выражающие раздумья по поводу каких-либо печальных событий. По формуле Белинского элегия «есть песня грустного содержания»*. (1)

Среди подобных «песен» можно назвать такие шедевры элегического жанра у А.С. Пушкина, как: «Я пережил мои желанья...», «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Погасло дневное светило...», «Сожженное письмо», «Ненастный день потух...», «Редает облаков летучая гряда...», «Надеждой сладостной младенчески дыша...», «К Овидию», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»).

Почти одновременно с А.С. Пушкиным к жанру любовной элегии обратился и М.Ю. Лермонтов. Два своих ранних стихотворения 1829-1830 годов «О! если б дни мои текли...» и «Дробись, дробись, волна ночная...» поэт называет элегиями, другие получают заголовки, характерные для элегий романтической эпохи: «Опасение», «Разлука», «Одиночество», «Раскаяние» и т.п.* (2)

Попытаемся проследить внутреннюю соотнесенность стихотворений А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова на примере элегий «Погасло дневное светило...» (1820) и «Дробись, дробись, волна ночная...» (1830). Они синонимичны на уровне образного ряда и передаваемого настроения. Это дает возможность в них найти родственные параллели.

Традиционно в элегиях изображается какое-то одно душевное

переживание. Это может быть одиночество, тоска отвергнутой любви, разочарование, боль, страдание.* (3) В передаче этих чувств немалую роль играет пейзаж, который помогает подчеркнуть то или иное состояние. В элегии А.С. Пушкина «Погасло дневное светило...» описание природы приобретает новое прочтение. Пейзаж не тождествен переживанию лирического героя. Появление природы связано с возвращением из мира воспоминаний в реальность. Герой не до конца покидает земное воплощение, он всегда готов вернуться. Это колебание между реальностью и мечтой легко проследить на примере рефрена, который то и дело напоминает о том, что земля все еще под ногами:

Шуми, шуми, воздушное ветрило,
Волнуйся подо мной угрюмый океан...

Эти две строки определяют общую тональность стихотворения. В них сочетается и грусть, и надежда, желание забыть о прошлом и стремление вперед.

Лермонтовский герой, напротив, уходит в мир воспоминаний, и о реальности мы можем говорить только в первых строчках стихотворения:

Дробись, дробись, волна ночная,
И пеной орошай брега в туманной мгле.
Я здесь стою близ моря на скале,
Стою, задумчивость питаю...

После этого начинается напряженный разговор героя с собственной душой. И лишь однажды цепь анализа своего страдания прервется «реальной» слезой, которая вернет на мгновение земное мироощущение.

Пушкинский герой в этом плане отличается от лермонтовского. Он не анализирует, а лишь называет чувства:

...где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.

Глубоко не удовлетворенный прошлым, герой Пушкина жаждет какой-то новой жизни. Им развенчан культ дружбы, любви, легкого наслаждения («минутной младости минутные друзья», «изменницы молодые»). Но в целом нет ощущения безнадежности. Грусть лирического героя светла. Преобладает мечтательность. Он верит в исцеление «увядшей души».* (4)

Герой Лермонтова, напротив, не может смириться и забыть, несмотря на стремление разума, «блеск обманчивой столицы», «веселий пагубных невозвратимый рой», а душа навсегда оставит в его памяти «этот взор, задумчивый и ясный». Последняя мысль приводит нас к заключению, что главное страдание лермонтовского героя – разочарование в любви.

Некоторые отрывки переживаний героев и Лермонтова, и Пушкина похожи по описанию, но они не повторяются. Так, несчастные любящие сердца вспоминают то, что «тревожило грудь», вместе роняют слезы о тех «изменницах молодых», которые заставили «чувствовать страданья», и, наконец, «младость», давшую лишь «печальное раскаянье» и увядшую так рано.

Лермонтовский герой «рано свет узнал», и это вселило ему в сердце «страшную пустоту», отчего он «оставил брег земли родной» для «добровольного изгнания». Подобный «изгнанник самоволья» встречается нам в Овидиевом цикле у Пушкина. Но его лирический герой, в отличие от лермонтовского, не замыкается в безнадежном страдании.

Тем самым еще раз подтверждается вера в исцеление «увядшей души» лирического героя Пушкина и беспощадно отрицается всякая надежда лермонтовского страдальца.

Таким образом, Пушкин подводит итоги прошлого, обращается к воспоминанию в последний раз, тогда как Лермонтов заставляет своего героя переживать пройденные этапы жизни вновь, не ставя целью впредь не беречь «раны любви».

Примечания:

1. Признание: Элегии русских поэтов XIX в. М., 1987. С. 5-7.
2. Русская элегия XVIII – начала XX века: Сборник. Л., 1991. С. 37.
3. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 466.
4. Гуревич А. М. Романтизм в русской литературе. М.: Просвещение, 1980. С. 47.

*Людмила Александровна Скафтымова,
профессор государственной консерватории
им. Н.А. Римского-Корсакова,
(г. Санкт-Петербург)*

М.Ю. Лермонтов и М.А. Балакирев

Влияние великого русского романтика Лермонтова на развитие отечественной музыки общеизвестно. Его творчество вдохновило многих композиторов, начиная от его современников (А. Варламова, М. Виельгорского) до живших в XX-м веке (Н. Мясковского, Ю. Кочурова, А. Хачатуряна, М. Ипполитова-Иванова и многих других) на создание произведений самых разных жанров. Основная сфера соприкосновения музыки с Лермонтовым – романс, но вспомним также оперы, среди которых знаменитая «Демон» А. Рубинштейна, «Бэла» А. Александрова, «Маскарад» Д. Толстого, симфонические поэмы «Тамара» М. Балакирева, «Утес» С. Рахманинова, «Мцыри» М. Ипполитова-Иванова, прекрасную музыку А. Хачатуряна, А. Глазунова, В. Пушкова к драме «Маскарад». Этот список музыкантов можно было бы значительно умножить, но остановимся на одном из них, для которого Лермонтов был поэтом номер 1, и его поэзия сопровождала весь творческий путь композитора.

Это Милий Алексеевич Балакирев – одна из ключевых фигур в истории отечественной музыкальной культуры 2-ой половины XIX в., глава композиторской школы, дирижер, пианист, фольклорист, редактор, уникальный педагог и музыкальный критик, основатель Бесплатной музыкальной школы. Следует отметить, однако, что ни современники, ни последующие поколения не сумели в полном масштабе оценить его уникальный художественный феномен.

Что же привлекло главу и наставника «Могучей кучки», провозвестника реализма в музыке, в творчестве ярчайшего романтика, душа которого была объята «и тьмой, и холодом», а вся поэзия – «один демонический аккорд»? Быть может, демонской властью над словом, бездонной глубиной чувств, гармоничностью природы, самобытностью колоссального его таланта. Несомненно, что Лермонтова и Балакирева объединяет любовь к Кавказу, о котором так трепетно вспоминает шестнадцатилетний поэт:

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас,
Там видел я пару божественных глаз, –
И сердце лепечет, вспоминая тот взор:
Люблю я Кавказ!

Балакирев впервые побывал на Кавказе в 1862 году, и именно к тому времени относится его известное высказывание о Лермонтове: «Дышу Лермонтовым... Перечитавши еще раз все его вещи, я должен сказать, что Лермонтов из всего русского сильнее на меня действует... Кроме того, мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует, черкесы точно также мне нравятся, начиная от их костюма (лучше черкесского костюма я не знаю), и много ещё есть струн, которые Лермонтов затрагивает, которые отзываются и во мне». *(1)

Уже в молодые годы, в начале творческого пути Балакирев устремляется к Лермонтову, стихи которого вбирали мысли и чувства, родственные обоим художникам. Он создает свою программную Большую сонату, а эпитафией к ней ставит стихотворение поэта «Нет, я не Байрон». В основе программы этого цикла вечная тема – художник и враждебный мир. Лермонтовские строки точно и емко отражают суть того, что хотел сказать композитор своей музыкой. Эпитафия – «ключ к пониманию концепции сонаты, - и более того – к тональности творчества, а отчасти и судьбы композитора». *(2)

Не случайно строки эпитафии:

В моей душе, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит

станут удивительно созвучными мыслям Балакирева по поводу содержания симфонии «Манфред», которую он настоятельно советовал сочинить Чайковскому: «Сюжет этот, кроме того, что он глубок, еще и современен, так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи». *(3)

Балакиревская Grand Sonata pour le piano действительно большая и по содержанию, и по использованным возможностям фортепиано. Её отличают «драматургическая многоплановость, драматическая заостренность коллизии, живая конкретность

музыкального повествования, включающего яркие характеристики «героя» и зарисовки «массовых сцен». *(4)

В 1863 году Балакирев снова посещает Кавказ в качестве концертирующего пианиста, дает концерты в Пятигорске и Железноводске. Он снова бродит по лермонтовским местам, слушает горские мелодии, изучает народные музыкальные инструменты. Последний раз он посетил Кавказ в 1868 году. Величественные образы кавказской природы, столь привлекавшие его в творчестве Лермонтова, колоритная характерность и своеобразие фольклора горских народов получили отражение в замыслах его симфонических произведений 60-х годов: программной симфонии «Мцыри» (она не сохранилась) и симфонической поэме «Тамара» – одному из замечательных образцов «русской музыки о Востоке».

«Тамара» Балакирева – наиболее красочное и романтическое из всех симфонических произведений композитора, соединяющее в себе черты литературной программности и народно-жанрового симфонизма. Есть основание предполагать, что первоначально оно было задумано как фантазия на грузинские и чеченские темы, записанные им на Кавказе. Таким образом, фантазия должна была стать одним из типичных образцов кучкистского симфонизма с их тяготением к народно-жанровому началу. Впоследствии же, видимо, у Балакирева возникла идея превратить плясовую «Лезгинку» в программное произведение – симфоническую поэму на сюжет своего любимого поэта. «Лезгинка» стала основой центральной части поэмы, которая была расширена за счет нового, не фольклорного материала. Появились красочные, картинные вступления и заключение.

Лермонтовская «Тамара» – одно из последних произведений поэта (1841 г.). В основе его – идея изменчивости, коварства красоты, непостижимости и недостижимости счастья. Казалось бы, что ярко-романтический образ Тамары, «прекрасной как ангел небесный, как демон коварной и злой» не мог привлечь Балакирева, склонного к позитивной народно-песенной тематике. Вряд ли ему были близки и картина оргии в замке прекрасной царицы:

Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам,
И странные, дикие звуки,
Всю ночь раздавались там...

и сожаление коварной красавицы о погубленном ею юноше, расплатившемся за ночь любви жизнью:

И с плачем безгласное тело
Спешили они унести...
В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: «прости!»

Что же заставило композитора все-таки обратиться к этому стихотворению? Думается, что, прежде всего, возможность воспроизвести «глубокую теснину Дарьяла, где роется Терек во мгле», любовь к Кавказу, которая объединяла этих двух художников. Не случайно, что и лучшие романы Балакирева на стихи Лермонтова – «Песня Селима» и «Песня золотой рыбки» навеяны «кавказскими» образами поэта.

Поэма открывается вступлением, где возникает картина мрачного и таинственного Дарьяльского ущелья, слышится шум струящейся в горных расщелинах воды – «роется Терек во мгле». Благодаря использованию низких струнных и духовых инструментов создается впечатление мрачной таинственности и безлюдья. Но вот неожиданно эту застывшую звукопись пререзает тембр английского рожка – звучит загадочная, томительная, неразрешенная, очень краткая (всего шесть звуков), но необычайно выразительная и «говорящая» мелодия. Это тема Тамары, точнее, её зова – одна из великих находок Балакирева. Она будет пронизывать всю поэму, каждый раз выступая в новой ипостаси, звучать то завораживающе-призывно то томительно-тоскливо, то нежно и просветленно, а в центральном разделе приобретает порхающий, танцевальный характер.

Мелодия призыва растворяется в пассажах арф. Постепенно оркестровые краски становятся все светлее и мягче, темп все более ускоряется, и начинается центральный раздел. В нем основное место занимает лезгинка, которая определяет танцевальный характер и всех остальных мелодий. Мелодические обороты национальных кавказских плясок и их характерные ритмы Балакирев развивает свободно, создавая единую линию интенсивного вихревого движения. Создается ощущение массового веселья, народного праздника.

Более индивидуализированный характер носит следующая тема – изящная, грациозная танцевальная мелодия. Она олицетворяет собой женский танец. По свидетельству Н. Римского-

Корсакова, Балакирев слышал эту мелодию в одной из петербургских казарм в исполнении солдат, уроженцев Кавказа. Между тем, она является одним из вариантов восточной мелодии, использованной М.И. Глинкой в опере «Руслан и Людмила» (хор дев Наины). В то же время эта тема предвосхищает многие восточные образы в произведениях «кучкистов», в частности, тему царевны из третьей части «Шехерезады» Римского-Корсакова.

Тема Тамары приобретает здесь совершенно иной характер, чем во вступлении и заключении. Короткий зов превратился теперь в развернутую танцевальную мелодию, полную грации и манящей прелести. Движение становится все более стремительным и бурным. Все три темы проходят в ритмически и мелодически измененном виде, сплетаясь в безостановочном плясовом вихре. В момент кульминации, прерывая неистовую, дикую пляску, трубы грозно и властно провозглашают тему Тамары. В этот момент как бы раскрывается истинная коварная сущность красавицы, несущей гибель всем, кто поддался её чарам.

Заключение симфонической поэмы перекликается со вступлением. Опять возникает картина Дарьяльского ущелья и текучего в его теснине Терека. Только теперь это несколько иной пейзаж, иной колорит – более светлый. Музыка рисует рассвет и волны Терека, как бы успокоившегося и озаренного лучами восходящего солнца. И вновь возникает тема Тамары, ещё более томительная, но, в то же время, нежная и печальная: это прощание царицы со своим погибшим возлюбленным, жертвой её любви: «И было так нежно прощанье, Так сладко тот голос звучал, Как будто восторги свиданья И ласки любви обещал...»

В музыке симфонической поэмы Балакирева причудливо сплелись жизнеутверждающий народный элемент, картинность и в то же время глубоко лирическое, романтическое начало. Народным является музыкальное зерно её, восходящее к первоначальной «Лезгинке». Весь центральный раздел, который должен был бы воссоздать ночную оргию в замке Тамары, фактически рисует картину восточного народного праздника (с чередованием огненных и нежно-грациозных массовых и сольных плясок), столь характерную для творческих устремлений «кучкистов».

Итак, Балакирев по-своему отразил содержание лермонтовского стихотворения. Можно констатировать, что наиболее близкими к поэтическому первоисточнику оказались вступительный и заключительный разделы поэмы, где дается картина природы Кавказа. Наступление рассвета, просветление

колорита в заключении, соответствует и трансформации образа главной героини: её тема, таинственная и загадочная во вступлении, как бы очеловечивается, наполняется тоской и печалью по разрушенной мечте.

Следует отметить, что картины природы никогда не были так роскошны, живописны по краскам у Балакирева, как в его «Тамаре». Но это богатство гармонических и оркестровых средств обусловлено здесь не только стремлением передать дикую красоту Кавказа. Оно является и средством выражения чувства щемящей тоски, столь явственно прозвучавшее в заключении поэмы и сопровождавшее композитора в течение всего послекризисного периода. *(5)

Большое влияние оказал Лермонтов и на романсовое творчество Балакирева. Композитор писал их на стихи многих поэтов, но ближе всех ему был Лермонтов. С 1858 по 1909 г.г. было написано 13 романсов на его стихи, большинство из них принадлежат к числу лучших его созданий. Остановимся на некоторых из них.

«Песня Селима» (1859) – ранний романс Балакирева на слова Лермонтова из поэмы «Измаил-Бей» (как и его «Черкесская песня»), один из наиболее выдающихся «кавказских» романсов. Мужественные и суровые образы лермонтовской песни нашли здесь глубоко поэтическое претворение. В песне поется о деве, которая напутствует молодого горца, отправляющегося на битву с врагами. Первый и последний разделы песни – повествование от автора и описание места действия. Средний раздел – обращение девушки. Сочетание повествования и прямой речи действующего лица придает романсу черты балладности. Небольшая фортепианная прелюдия окрашена в национальный колорит. Балакирев очень точно следует за текстом поэта. Сдержанно и просто звучат первые фразы рассказа. При словах «а юноша воин на битву идет» возникает ритм шага, придающий музыке строгий, волевой характер. При упоминании о страшной каре, грозящей изменнику, характер музыки меняется (*agitato*). В аккомпанементе появляется движение, декламационные интонации в голосе звучат сурово и властно. В заключительном разделе вновь возвращается инструментальный наигрыш из прелюдии, но теперь музыка окрашивается в более мягкий колорит.

Особого внимания заслуживает балакиревская «Песня золотой рыбки» (из поэмы «Мцыри»). В основе этого романса столь любимый искусством образ Ундины, своей красотой и

пением завлекающей и губящей путников. (Опять образ изменчивой красоты, как в Тамаре!). Призыв лермонтовской Золотой рыбки идет от призыва Наташи – русалки А.С. Даргомыжского, русалки-свитезянки Н.А. Римского-Корсакова. В романсе Балакирева создается ощущение покоя, неподвижности, нарушаемых лишь легкими всплесками воды. На импрессионистски красочные фигурации фортепиано, рисующие игру светотеней на водяной глади, накладывается вокальная партия – призыв Золотой рыбки:

Дитя мое,
Останься здесь со мной...

Интересна драматургия романса, выстроенная в соответствии с лермонтовским текстом. Сначала Золотая рыбка прельщает героя «холодом и покоем». Но, видимо, он не отвечает на призыв, а «холод и покой» оказываются не вескими аргументами. Тогда следует обещание развеселить «туманный взор»:

Я созову моих сестер,
Мы пляской круговой
Развеселим туманный взор
И дух усталый твой...

Все музыкальное развитие романса устремляется к последней строфе, именно на неё приходится кульминация романса:

О, милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю.
Люблю как жизнь мою...

Заметим, что этот небольшой, но очень красочный и оригинальный романс оказал влияние на Бородина (например, романс «Морская царевна»), а также на многие произведения Римского-Корсакова, связанные со светлыми фантастическими образами.

Круг образности романсов позднего, послекризисного периода значительно изменяется. Их основная идея – бесплодность мечты о счастье, некоторые романсы окрашены в трагические тона. Наиболее характерен в этом плане романс «Сосна», где чувство одиночества, тоски по теплу выражены через образы сосны и

пальмы, которым никогда не суждено встретиться. Первый раздел романса рисует дремлющую на «севере диком» сосну: стоячие аккорды сопровождения, однообразный речитатив в вокальной партии. Второй раздел составляет резкий контраст первому. Оживляется темп, появляются более подвижные вокальные интонации. Характеризуя родину пальмы, Балакирев придал музыке восточный оттенок. Два скупых заключительных аккорда вновь возвращают музыку к состоянию неподвижности и вызывают ощущение мрачной безысходности.

В рамках небольшой статьи невозможно остановиться (тем более подробно) на всех опусах Балакирева, вдохновленных лермонтовской поэзией, но, тем не менее, можно утверждать, что она способствовала не только появлению романтических образов в творчестве композитора, но и романтических средств музыкальной выразительности, особенно в таких произведениях, как симфоническая поэма «Тамара», романсах «Золотая рыбка» и «Сосна».

Примечания:

1. Балакирев М. и Стасов В. Переписка: том 1: Письмо к Стасову от 25 июня 1862 г. М., 1970. С. 188.
2. Зайцева Т. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб., 2000. С. 265.
3. Цит. по: Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М., 1977. С.324.
4. Зайцева Т. Цит. Монография. С.264
5. В конце 60-х годов (период написания «Тамары») композитора постигает жесточайший кризис, когда он отказывается от общения с друзьями, коллегами, перестает писать музыку. На то были причины и объективного (грубое отстранение от дирижирования концертами Русского музыкального общества, пошатнувшееся материальное положение его детища – Бесплатной музыкальной школы) и субъективного порядка. К концу 70-х годов изменились и отношения Балакирева с членами руководимой им «Могучей кучки». Его питомцы стали вполне сложившимися, зрелыми композиторами и перестали нуждаться в его повседневной опеке; в

чем не было ничего противоестественного. Один из её членов – А. Бородин в шуточной форме дал этому объяснение, смысл которого сводится к тому, что «птенцы вылетели из гнезда». Однако болезненно самолюбивый, тяжело уязвленный всеми неудачами Балакирев не смог примириться с потерей своего влияния на недавних учеников.

В силу этого кризиса и судьба поэмы «Тамара» сложилась очень успешно. Начав сочинять её в 60-е годы, он прерывает творческий процесс и возвращается к нему лишь в 80-е. Законченная в 1882 г., когда уже прозвучали симфонические шедевры Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, она не получила того резонанса, который могла бы иметь в 60-е годы. Это определило и её дальнейшую судьбу.

*Алена Сергеевна Яранова,
студентка Ярославского государственного
педагогического университета им. К.Д. Ушинского*

Специфика субъектно-объектных отношений в жанре стихотворной молитвы в русской литературе начала 19 века

Историческая основа жанра

Объектом нашего исследования стал жанр стихотворной молитвы, который был распространён в русской литературе первой половины 19 века. Истоки этого жанра лежат в традиции переложения псалмов, которая имела место ещё в 18 веке. Опыты переложения текста Библии встречаются в творчестве, например, Ломоносова, Тредиаковского (полное стихотворное переложение "Псалтыри", 135 неизданных стихотворений), Сумарокова (три сборника "Духовных стихотворений", напечатанные в 1774 году). Особенностью переложения Священного Писания является прежде всего тот факт, что переложение не предполагает существенных отступлений от оригинала, в 18 веке это ещё не переосмысление, а вариация на заданную тему. В переложениях псалмов определяющую роль играет индивидуальный стиль поэта, который накладывается на библейский текст, но не личная точка зрения.

И.З. Серман в монографии "Русский классицизм" называет некоторые причины повышенного интереса к данному жанру и в 19

веке: "В 1810 - 1820 годы для поэтов-декабристов он (жанр переложения псалмов) оказался чрезвычайно привлекательным по своей эмоциональной ёмкости. Именно в жанре духовной оды – так иначе назывались переложения псалмов – начало личностное, подчёркнутое авторское отношение к теме, получило особенно интенсивное выражение".*(1)

Что же касается жанра стихотворной молитвы, то здесь ярко выражена личная точка зрения автора, которая позволяет отходить от строгого канона обращения к Богу. Лирическое произведение со "священной поэзией" теперь связывает лишь позиция, занимаемая субъектом речи по отношению к объекту. Необходимо отметить, что именно в 19 веке молитва становится жанром как таковым, жанром светской литературы (раньше молитва мыслилась исключительно как определённый ритуал, как религиозное действие), и для зарождения этого жанра нужна была изрядная доля храбрости, должен был сложиться (или начать складываться) новый тип мировоззрения, позволяющий рассматривать молитву как жанр литературы.

Анализ стихотворений

М.Ю. Лермонтова "Молитва"² и Ф. Глинки "Вопль раскаяния"³

Стихотворная молитва пишется в форме монолога с грамматически выраженным адресатом; отличительной чертой её является и подчинённый строгой иерархии характер отношений между субъектом и объектом. Сравнительный анализ произведений необходимо начать с сопоставления самих обращений лирических героев к Господу. У М.Ю. Лермонтова это:

Не обвиняй меня, *всесильный*,
И не карай меня, молю.*(4)

У Ф. Глинки:

Не поражай меня, о *Гневный*]
Не обличай моих грехов!*(5)

В обоих случаях авторами используется нарушение инерции синтаксического параллелизма. Лермонтов с самых первых строк произведения признаёт всесильность Бога, но слова "всесильный" и "молю" теряются на фоне глаголов в повелительном наклонении: человек, сознающийся в своих грехах, прямо заявляет Всевышнему,

что его нельзя за них карать. Обращение "всесильный" не поддерживается соответствующей парной рифмой, но сменяется скромным "молю", которое будто оправдывает название произведения после громких и грамматически повторяющих друг друга "не обвиняй" и "не карай". В этих строчках, благодаря тавтологическому повтору, сильно выделяется местоимение "меня", встречающееся здесь дважды; кроме того, оно стоит в середине и даже визуальнo привлекает к себе внимание. Чаще всего в молитве на первый план выходит объект речи через обращения "О, Боже!", "О, Господи!", а в данном произведении – определение субъекта речи – "меня".

У Глинки нет столь явного вызова: перекрёстная рифма компенсируется аллитерацией на "г" ("Гневный" – "грехов"), местоимение "меня" в середине первой строки не поддерживается повтором в следующей строке, но заменяется формой местоимения "моих", что позволяет удерживать равновесие между глаголами в повелительном наклонении в начале строки и собственно обращением к Господу – в конце. Таким образом, формальное сходство обращений к Богу в этих произведениях оборачивается существенными различиями с точки зрения смысла: у Лермонтова определение "всесильный" лишено своей целостной семантики (характеристики чего-то грозного и могущественного) за счёт выдвижения на первый план собственного "я" лирического героя (цели этого приёма будут обозначены нами чуть ниже); у Глинки же определение "Гневный" несёт на себе ветхозаветную смысловую нагрузку, которая предполагает смирение и страх перед силой божества.

Лирический герой Лермонтова в своей молитве не просит у Бога о спасении души, но перечисляет все свои прегрешения (главным из которых является любовь ко всему земному), при этом говорит, что его нельзя карать за них. Очень важной является строчка:

За то, что редко в душу входит
Живых речей твоих струя...*(6)

Эти "речи" были услышаны человеком, они проливали свет в его душу, но заслонялись его любовью к земле, ко всему грешному.

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костёр,
Преобрати мне сердце в камень,

Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К тебе я снова обращаюсь.*(7)

Герой одарён величайшим даром – даром слова (а ведь в начале было Слово...), поэтому он считает себя вправе требовать от Господа, чтобы тот доказал ему свою реальность; грешник искренне хочет уверовать в Бога, он даже готов отказаться от самого дорогого, что у него есть, – от дара речи, если его отнимет Всевышний, тем самым доказав своё величие, доказав, что он действителен. В контексте стихотворения семантика обращения к Господу в начале ("всесильный") как будто опровергается. Лирический герой хочет постичь величие Бога, но это значит – обрести вселенское, универсальное знание, а следовательно, самому стать Богом. Это похоже на "договор двоих", о котором должны знать только эти двое. Молчать и знать, обрести веру и потерять поэтический дар — вот чего желает этот человек, суть истинной молитвы для него – молчание.

В стихотворении Ф. Глинки для нас наибольший интерес представляет образ адресата, т.е. Бога. После обращения к нему лирический герой перечисляет свои прегрешения, но не просит спасения, а умоляет не карать:

Я обложен, как цепью, страхом!
Везде, как тень, за мной тоска:
Как тяжела твоя рука!*(8)

Его грехи не столь ужасны, но он понимает, что этот Бог всё равно карает прежде всего за первородный грех. Певец готов славить своего создателя, он верует в него, в его величие и могущество, ему не надо ничего доказывать, но Бог всё равно карает его. Тогда, по его мнению, есть ли смысл восхвалять, если прощён ты всё равно не будешь? Карающий ветхозаветный Бог сменяется во второй части стихотворения всепрощающим новозаветным, который может простить:

Ты осветил меня, мой Вечный!...
Творец! *в святой любви* твоей
Омытый, стану я как новый...*(9)

Внутреннее противоречие ощущается в этих строках: "Ты осветил" – действие завершено (глагол прошедшего времени, совершенного вида), "стану я как новый" – лишь перспектива. Другими словами, человек хочет славить своего Бога, но не Бога из Ветхого Завета, который не может простить, а милостивого Иисуса, который и являлся в этот мир когда-то затем, чтобы прощать людям их грехи ("в святой любви твоей..."). В данном случае мы наблюдаем замену самого объекта речи (ветхозаветный бог сменяется новозаветным), которая происходит в результате переосмысления лирическим героем сути своих возможностей как непростительно грешного человека (с этой точки зрения, все люди таковы для Бога Ветхого Завета) и человека, который может получить это прощение.

Изменение мировоззрения, на наш взгляд, случается по ходу создания произведения, в финале которого лирический герой, неожиданно для себя, открывает Господа в своей душе и получает надежду на прощение. Это произведение отражает логику Святого Писания. Певец сможет восхвалять, лишь когда будет прощён (по мнению лирического героя), может быть, поэтому он и называет своё произведение не молитвой, а лишь "воплем раскаяния". Для лирического героя Глинки прощение открывает путь к восхвалению, и суть истинной молитвы для него – песнь во славу Господа, но песнь, не выраженная словесно, песнь на запредельном уровне.

В обоих произведениях лирические герои стремятся обрести частичку божественного, но один через вызов и утрату дара слова, другой — через прощение и его обретение. И в том, и в другом случае – обращение к Богу очень личное и сокровенное.

Примечания:

1. Серман И.З. Русский классицизм. Л., 1973. С.65.
2. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 1. М., 1988. С. 35.
3. Глинка Ф. Сочинения. М., 1986. С. 154-155.
4. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 1. М., 1988. С. 35.
5. Глинка Ф. Сочинения. М., 1986. С. 154.
6. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 1. М., 1988. С. 35.
7. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 1. М., 1988. С. 35.
8. Глинка Ф. Сочинения. М., 1986. С. 154-155.
9. Глинка Ф. Сочинения. М. 1986. С. 154-155.

*Наталья Александровна Хохлова,
кандидат филологических наук, ученый секретарь
Рукописного отдела Пушкинского Дома
(г. Санкт-Петербург)*

**М.Ю. Лермонтов и А.Н. Муравьев.
Еще раз к вопросу о датировке стихотворения
Лермонтова «Ветка Палестины»**

Имя Андрея Николаевича Муравьева (1806–1874) довольно хорошо известно в лермонтоведении. Тем не менее, прежде чем перейти к последовательному изложению истории его знакомства с Лермонтовым, напомним основные факты его творческой биографии.

В ней довольно отчетливо выделяются два основных периода: собственно литературный, отмеченный созданием ряда художественных, главным образом, поэтических произведений, из которых основное место занимает поэтический сборник «Таврида» (М., 1827), и зрелый период, когда он заявляет о себе как духовный писатель, видный религиозный и общественный деятель. Наиболее известные его произведения, пользовавшиеся огромной популярностью, выдержавшие множество переизданий и переведившиеся на иностранные языки, это «Путешествие по Святым местам русским» (СПб., 1836); «Письма о богослужении Восточной католической церкви» (СПб., 1838); «История Российской церкви» (СПб., 1838); «Римские письма» (СПб., 1846); «Письма с Востока в 1849—1850 годах» (СПб., 1851). Сам Муравьев писал – и это вряд ли было преувеличением, что он «создал церковную литературу нашу, потому что первый облек в доступные для светских людей формы все самые щекотливые предметы богословские и полемические, как в этом можно убедиться из 50-ти томов <...> творений».*⁽¹⁾

Выделенные периоды в хронологическом плане едва ли сопоставимы. Ранний, «поэтический», занимает всего десятилетие (приблизительно с 1823 по 1835 г.), поздний же, представляя собой довольно целостное явление в идейном, тематическом и художественном планах, продолжался до конца жизни, то есть почти 40 лет.

Пограничное, рубежное положение между ними принадлежит

едва ли не самому известному произведению Муравьева – «Путешествию ко Святым местам в 1830 году» (СПб., 1832). Его несомненная художественная ценность заключается в том, что, учитывая традицию древнерусского жанра «хожений», автор создал первое в истории русской литературы собственно литературное, светское описание Святых мест. Будучи художественным по форме, в то же время тематически оно уже открывало для Муравьева новое поприще – духовной литературы. Именно «Путешествие ко Святым местам», появившееся, подчеркнем, в 1832 году, принесло Муравьеву писательскую славу. Оно имело большой резонанс в обществе. «С умилением и невольной завистью прочли мы книгу», – писал Пушкин в предполагавшейся рецензии на книгу.*⁽²⁾

Как видим, творчество Муравьева представляет собой огромное пространство для исследований, причем отнюдь не только филологических, но исторических и богословских. Между тем ни историческая наука, ни богословие не включили его в круг изучаемых лиц, полагая, что его произведения более принадлежат области изящной словесности (действительно, Муравьев был в точном смысле «литератор»); все его сочинения имели художественную форму). Литературоведение же отнесло его к числу тех писателей, имена которых известны не столько сами по себе, сколько своей причастностью к пушкинской эпохе. Его творческая биография изучалась, но слишком фрагментарно – из ее контекста извлекались «пушкинские», «лермонтовские» и другие сюжеты, которые рассматривались изолированно, и в этом смысле ущербно. Нам довелось впервые исследовать творческую биографию Муравьева как таковую, главным образом ее ранний период. В монографии «Андрей Николаевич Муравьев – литератор»*⁽³⁾ была проанализирована и история его знакомства с Лермонтовым, но не только в контексте биографии поэта, но с позиций личной и творческой биографии Муравьева.

* * *

Их знакомство состоялось в 1833 или 1834 году (до ноября 1834 г.), так как, по воспоминаниям Муравьева, Лермонтов «еще был тогда лейб-гусарским юнкером в Гвардейской школе»*⁽⁴⁾ (в корнеты он был произведен 22 ноября 1834 г.).

История знакомства изложена Муравьевым в двух сочинениях — «Знакомстве с русскими поэтами» (1871) и в «Описании предметов

древности и святыни, собранных путешественником по святым местам» (1872), которые дают две существенно различающиеся версии. Наиболее полно эта история представлена в первом из них.

Знакомство, по воспоминаниям Муравьева, началось с того, что М.И. Цейдлер, приятель Лермонтова, принес ему для чтения тетрадь стихов. Это была одна из ранних редакций «Демона». «Я, — пишет Муравьев, — был изумлен живостью рассказа и звучностью стихов и просил передать это неизвестному поэту. Тогда лишь, с его дозволения, решился он мне назвать Лермонтова, и когда гусарский юнкер надел эполеты, он не замедлил ко мне явиться. Таково было начало нашего знакомства. Лермонтов просиживал у меня по целым вечерам; живая и остроумная его беседа была увлекательна».*⁽⁵⁾

Как видим, Муравьев отводит себе роль «старшего товарища» и конфиденнта «начинающего» поэта. Это вполне согласуется с общей, весьма амбициозной, концепцией мемуаров. Центральной фигурой в них является сам автор, а «русские поэты» предстают лишь постольку, поскольку были «знакомы» с ним. Однако подобная установка не должна полностью дезавуировать мемуары с фактической стороны. Речь скорее может идти не о заведомом искажении фактов, а об их преднамеренной интерпретации. Кроме того, возможны ошибки и неточности, связанные с тем, что в «Знакомстве» описываются события почти сорокалетней давности.*⁽⁶⁾

Во всяком случае, интерес, который, по воспоминаниям Муравьева, проявил к нему Лермонтов, вполне объясним. «Знакомство с Лермонтовым, — писал В.В. Баранов, — произошло у Муравьева в период служебного преуспеяния последнего и широкого размаха его литературной деятельности. Возможно, что некоторыми сторонами своей жизни и деятельности Муравьев мог быть Лермонтову и интересен. Однако не следует переоценивать его близость к Лермонтову».*⁽⁷⁾ Действительно, с уверенностью можно сказать, что после издания «Путешествия» Муравьев пользовался репутацией известного писателя, и в глазах молодого Лермонтова мог быть литературным авторитетом.

Следующий эпизод знакомства связан с «Маскарадом». «Пришло ему на мысль, — вспоминал Муравьев, — написать комедию вроде «Горе от ума» <...> Лермонтову хотелось видеть ее на сцене, но строгая цензура III Отделения не могла ее пропустить. Автор с негодованием прибежал ко мне и просил убедить начальника сего Отделения, моего двоюродного брата Мордвинова, быть

снисходительным к его творению; но Мордвинов оставался неумолим; даже цензура получила неблагоприятное мнение о заносчивом писателе, что ему вскоре отозвалось неприятным образом».*⁽⁸⁾ Описанные события относятся к концу 1836 года. Известно, что 28 октября драма под названием «Арбенин», представленная Лермонтовым в драматическую цензуру, была запрещена.

Итак, в течение 1834—1836 гг. Лермонтов поддерживал отношения с Муравьевым. Они могли встречаться и в кружке И. И. Козлова, где особенно часто он бывал в 1836 году.

Далее в «Знакомстве» говорится о «несчастной дуэли Пушкина» и стихотворении Лермонтова «Смерть Поэта». При этом история создания другого стихотворения — «Ветка Палестины» вплетается в историю распространения этих стихов и последовавшего за ним ареста.

История создания «Ветки Палестины» (наряду с эпиграммой Пушкина) — это один из тех сюжетов, благодаря которым имя Муравьева вошло в отечественное литературоведение, и, прежде всего, в лермонтоведение, поскольку его мемуары являются единственным документом, раскрывающим ее. Она стала предметом уже цитированной выше статьи В.В. Баранова «Достоверен ли комментарий к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Ветка Палестины»?». Эта статья — одна из основных работ по теме «Лермонтов и Муравьев» — претендует на известную концептуальность в оценке личности и творчества последнего и в этом смысле нуждается в критическом анализе.

Изобилующая безапелляционными суждениями, многими фактическими неточностями и даже ошибками, она в наибольшей степени способствовала формированию представления о Муравьеве как о фигуре одиозной. В суждениях исследователя явно присутствует идеологический оттенок: имея в виду его дальнейшую биографию как духовного писателя и церковного деятеля, он относится к нему предвзято. Стиль высказываний отличается резкой категоричностью: «К сороковым годам, — утверждает В.В. Баранов, — из Муравьева вырабатывается вполне законченный тип ханжи и доносчика, пособника и преданного слуги жандармерии и цензуры».*⁽⁹⁾

Тем не менее научная ценность этой работы не подлежит сомнению. В ней впервые критически проанализированы две мемуарные версии, касающиеся истории создания «Ветки Палестины», и вскрыты причины, заставившие Муравьева интерпретировать эту историю двояко. В результате исследователь пришел к выводам более широкого плана и заявил о необходимости критического анализа его мемуаров в целом.

Суть расхождений двух версий заключается в датировке стихотворения. В «Описании» Муравьев относит его к 1836 году, при этом об обстоятельствах создания говорится в самых общих выражениях. В «Знакомстве», напротив, они изложены довольно подробно.

Рассказ начинается с 1837 года, с дуэли Пушкина и отклика на нее Лермонтова, который, по выражению Муравьева, «приобрел себе громкую известность, написав энергические стихи на смерть Пушкина <...> Поздно вечером приехал ко мне Лермонтов и с одушевлением прочел свои стихи, которые мне очень понравились. Я не нашел в них ничего особенно резкого, потому что не слышал последнего четверостишия, которое возбудило бурю против поэта. Стихи сии ходили в двух списках по городу, одни с прибавлением, а другие без него, и даже говорили, что прибавление было сделано другим поэтом, но что Лермонтов благородно принял это на себя. Он просил меня поговорить в его пользу Мордвинову, и на другой день я поехал к моему родичу. Мордвинов был очень занят и не в духе. „Ты всегда со старыми вестями, — сказал он, — я давно читал эти стихи Графу Бенкендорфу, и мы не нашли в них ничего предосудительного“. Обрадованный такою вестью, я поспешил к Лермонтову, чтобы его успокоить и, не застав дома, написал ему от слова до слова то, что сказал мне Мордвинов. Когда же возвратился домой, нашел у себя его записку, в которой он опять просил моего заступления, потому что ему грозит опасность. Долго ожидая меня, написал он на том же листке чудные свои стихи «Ветка Палестины», которые по внезапному вдохновению у него исторглись в моей образной при виде Палестинских пальм, принесенных мною с Востока <...>

Меня чрезвычайно тронули эти стихи, но каково было мое изумление вечером, когда флигель-адъютант Столыпин сообщил мне, что Лермонтов уже под арестом. Случилось мне на другой день обедать у Мордвинова; за столом потребовали его к гр. Бенкендорфу; через час он возвратился и с крайним раздражением сказал мне: «Что ты на нас выдумал? Ты сам будешь отвечать за свою записку». Оказалось, что когда Лермонтов был взят под арест, генерал Веймарн, исполнявший должность гр. Бенкендорфа за его болезнью, поехал опечатать бумаги поэта и между ними нашел мою записку. При тогдашней строгости это могло дурно для меня кончиться; но меня выручил из беды бывший начальник штаба Жандармского корпуса генерал Дупельт. Когда Веймарн показал ему мою записку, уже пришитую к делу, Дупельт очень спокойно у него спросил: что он думает о стихах Лермонтова без конечного к ним прибавления? Тот отвечал, что в четырех последних

стихах и заключается весь яд. — «А если Муравьев их не читал, точно так же, как и Мордвинов, который ввел его в такой промах?» — возразил Дупельт. Веймарн одумался и оторвал мою записку от дела. Это меня спасло, иначе я совершенно невинным образом попался бы в историю Лермонтова».*(10)

Записка Муравьева действительно была обнаружена на квартире арестованного Лермонтова во время обыска, производившегося 20 февраля под руководством генерала П.Ф. Веймарна. Сама она не сохранилась, но содержание ее известно из жандармской «Описи перенумерованным бумагам корнета Лермонтова». Под номером первым в ней значится «Письмо Андрея М., писанное в четверток, коим уведомляет, чтобы Лермонтов был покоен насчет его стихов, присовокупляя, что он говорил об них Мордвинову, который нашел их прекрасными, прибавив только, чтобы их не публиковать, причем приглашает к себе утром или вечером».*(11)

Эта опись датирована 20 февраля. 20 февраля в 1837 году приходилось на субботу. Выражение «письмо, писанное в четверток» может трактоваться двояко. Это может быть четверг текущей недели, то есть письмо было датировано, но при составлении описи дату (соответственно, 18 февраля) заменили днем недели, подчеркивая тем самым, что это документ последних дней. Возможно, однако, что письмо было не датировано; вместо даты был указан только день недели — «четверток». В таком случае может иметься в виду как четверг текущей, так и предыдущей недели, то есть 11 февраля. Проанализируем первую версию. Имея опорную дату — 18 февраля, проследим за рассказом Муравьева. Визит к А.Н. Мордвинову, его положительный отзыв о стихотворении «Смерть Поэта», записка Муравьева Лермонтову и, наконец, стихотворение «Ветка Палестины», написанное в ожидании «заступника», — все это события, как следует из воспоминаний, одного дня. В достоверности каждого из них, взятого в отдельности, не приходится сомневаться. Но, относя их к одному дню, Муравьев ошибался.

Между 17 и 20 февраля Лермонтов был арестован, причем наиболее вероятная дата ареста — 18 февраля.*(12) Следовательно, зайти в этот день к Муравьеву, «долго ожидать» его и написать стихотворение он не мог.

Теперь предположим, что «четверток» — это 11 февраля. Известно, что 7 февраля Лермонтовым были написаны заключительные 16 строк стихотворения «Смерть Поэта», послужившие причиной ареста. Разумеется, потребовалось определенное время (очевидно, не менее недели) для того, чтобы они стали известны в городе.*(13) Поэтому неудивительно, что спустя всего четыре дня, 11 февраля, ни Мордвинов,

ни Муравьев еще ничего о них не знали. Последний, получив лестный отзыв брата, отправился к Лермонтову. Не застав его дома, вернулся к себе и нашел листок с «Веткой Палестины», то есть стихотворение было написано 11-го. Все это как будто бы правдоподобно. Но возникает вопрос: зачем потребовалось Лермонтову заблаговременно, когда стихи еще не получили распространения, искать заступничества у Муравьева? Насколько психологически (и логически) это достоверно? К тому же, если принять эту версию, то нарушается хронология дальнейшего рассказа Муравьева: он не мог узнать об аресте Лермонтова вечером того же дня, 11 февраля, равно как и присутствовать на следующий день на обеде у Мордвинова, где стало известно о записке, вошедшей в опись бумаг арестованного Лермонтова.

Гораздо естественнее предположить, что визит Лермонтова к Муравьеву состоялся тогда, когда опасность уже назрела. По логике событий это было 17 февраля, «поздно вечером», как сказано в воспоминаниях. На следующий день, 18-го, Муравьев отправился к Мордвинову, затем — на квартиру к Лермонтову, но его не застал (тот был уже арестован). А вечером он «с изумлением» узнал об этом от Столыпина. 20-го Муравьев обедал у Мордвинова; в это время Бенкендорфу была доставлена «опись бумагам» Лермонтова, в которой значилась и записка Муравьева.

В этой цепи фактов выстраиваются все звенья — кроме одного: «Ветка Палестины» не могла быть написана 18-го. В данном случае мемуарист «подверстал» историю создания этого стихотворения к целому ряду событий, имеющих важное историко-литературное значение. Не исключено, что он сделал это намеренно, желая создать эффектную картину, что ему вполне удалось.

Таким образом, обе версии, связанные с 11 и 18 февраля 1837 года, должны быть отклонены; и вместе с тем традиция отнесения «Ветки Палестины» к 1837 году пересмотрена.

Еще одно важное подтверждение этому находим в той же «Описи перенумерованным бумагам корнета Лермонтова», где под № 2 значится «Письмо его же Муравьева без числа, коим благодарит Лермонтова за стихи, присовокупляя, что они до бесконечности нравились всем, кому он их показывал, приглашая его с тем вместе к себе».*(14)

Очевидно, речь идет о «Ветке Палестины». Если все-таки предположить, что стихотворение было написано 11 февраля 1837 года, то в таком случае необходимо учитывать, что до ареста Лермонтова оставалось всего 7 дней. Письмо Муравьева нашли в бумагах уже арестованного поэта, следовательно, прийти оно должно было не позднее 17-го, а быть написано и отправлено в крайнем случае 16-го.

Мог ли Муравьев за четыре дня (с 12 по 15 февраля) многим — как следует из контекста письма — показать стихи? Разумеется, нельзя забывать, что мы имеем дело не с самим письмом, а лишь с кратким пересказом его содержания, но выражение «до бесконечности нравились всем» — явно авторское, оно выражает идею некоего, уже сложившегося мнения в определенном кругу друзей Муравьева. Вряд ли все это могло произойти столь быстро.

Обратимся теперь к другому источнику — «Описанию предметов древности...». «Однажды, — вспоминал мемуарист, — в минуту душевного смущения он (Лермонтов. — *Н. Х.*) пришел просить моего участия и, не застав меня дома, долго оставался в глубокой думе в моей образной, когда же я возвратился, то нашел на столе исписанный им лист бумаги и прочел следующие гармонические стихи, который доселе у меня хранятся в подлиннике».*(15) Далее следует текст стихотворения, а под ним дата: «1836 года».

Как видим, этот рассказ, в отличие от проанализированного, лишен всякой конкретики. Указанная дата позволяет предположить, что речь может идти о том самом визите в конце октября 1836 года, когда Лермонтов просил Муравьева похлопотать перед Мордвиновым о «Маскараде». Данная ситуация и ситуация февраля 1837 года очень схожи. В памяти Муравьева, разделенные небольшим временным промежутком, вольно или невольно они соединились. Время, что вообще свойственно мемуарам, «уплотнилось».

Итак, конец 1836 года мы рассматриваем как наиболее вероятную дату написания «Ветки Палестины». Именно под 1836 годом она была помещена в единственном прижизненном сборнике стихотворений Лермонтова (1840). В связи с этим В.В. Баранов высказал следующую гипотезу: «Можно предполагать, что кто-нибудь из современников после появления брошюры „Знакомство с русскими поэтами“ указал А.Н. Муравьеву на то, что его датировка „Ветки Палестины“ противоречит дате создания этого стихотворения, узаконенной самим Лермонтовым».*(16) Поэтому в «Описании предметов древности...», изданном на следующий год, Муравьев скорректировал свою версию.

Важно отметить, что приведенный им здесь текст стихотворения имеет разночтения с тем, который принято считать последней авторской волей и который был закреплен в упомянутом сборнике. Разночтения имеются в 7-й и 9-й (заключительной) строфе. Сравним варианты 7-й строфы:

Текст из «Описания...» Муравьева

Иль Божьей рати лучший воин
Всегда с безоблачным челом
Он был, как ты, небес достоин
Перед людьми и Божеством?

Окончательная авторская редакция (по изд. 1840 г.)

Иль, Божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и Божеством?..*(17)

В первом стихе 9-й строфы («Прозрачный сумрак, луч лампы») в «Описании» вместо «луч» — «блеск».

Итак, в коллекции Муравьева, возможно, действительно хранился автограф стихотворения. В таком случае в «Описании...» представлена его первая редакция. Автограф до нас не дошел; существует лишь копия стихотворения, первоначально имевшая помету «Посвящается А. М-ву».*(18) Из «Описания...» следует, что в муравьевскую коллекцию «древностей и святынь» входил не только автограф, но и сам экспонат («ветка Палестины»). Известно, что после его смерти вплоть до революции она хранилась в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии. В советское время коллекция была перемещена в Киево-Печерскую лавру. Все экспонаты, как установил Г.И. Вздорнов, «были вывезены немецкими фашистами при их отступлении из Киева и погибли или рассеялись по разным странам и музеям Европы и Америки».*(19)

Сведения о дореволюционной судьбе реликвий этой коллекции — автографе стихотворения Лермонтова и самой «ветке Палестины» — противоречивы. Всеволод Чаговец, академик, известный киевский краевед, оставил воспоминания о том, как в 1914 году он видел «ветку Палестины» в Церковно-археологическом музее: «...утверждали, что «Ветка Палестины» вместе с оригиналом рукописи поэта находилась в семейном музее вел. кн. Сергея Александровича. Все это, однако, должно уступить место вполне проверенным

документальным данным, зарегистрированным в официальном реестре Киевского духовного музея, где сказано совершенно определенно в перечне муравьевской коллекции <...> по инвентарному указателю за № 2483 о пальмовой ветке: «Вайи или две плетеные пальмовые ветки; из них первая, большая, внушившая Лермонтову известное стихотворение».*⁽²⁰⁾

Коллекция Муравьева вскоре после поступления в Церковно-археологический музей была разобрана известным киевским историком и археографом Н.И. Петровым. В опубликованном им в 1878 году описании коллекции в разряде «Б» («Предметы святыни и утвари церковной») также значится «ветка Палестины».*⁽²¹⁾ Однако ни в том, ни в другом источнике не упоминается об автографе стихотворения.

Сообщение о том, что он якобы хранился у вел. кн. Сергея Александровича, отсылает к заметке от 5 ноября 1901 года в «Новом времени»: «При посещении 29 октября Варшавского Суворовского кадетского корпуса вел. кн. Константин Константинович <...> по окончании урока русского языка <...> предметом которого было стихотворение „Ветка Палестины“, сообщил детям, что пальмовую ветку, привезенную Муравьевым из Палестины и лист бумаги, на котором было написано Лермонтовым стихотворение, он видел у вел. кн. Сергея Александровича».

Свидетельство поэта К. Р., авторитетное само по себе, находит косвенное подтверждение в том, что в 1869 году вел. кн. Сергей Александрович был в Киеве и посетил Муравьева, который обосновался там с 1858 года. Вполне вероятно, что тот подарил ему один из раритетов своей коллекции. В таком случае в 1872 году в «Описании предметов древности и святыни» он мог цитировать стихотворение Лермонтова лишь по копии с автографа. Во всяком случае, судьба его по-прежнему остается неизвестной.

Последний эпизод знакомства с Лермонтовым, описанный Муравьевым, относится к августу 1839 года: «Мне случилось, — вспоминал он, — однажды в Царском селе уловить лучшую минуту его вдохновения. В летний вечер я к нему зашел и застал его за письменным столом с пылающим лицом и с огненными глазами, которые были у него особенно выразительны. „Что с тобой?“ — спросил я. — „Сядьте и слушайте“, — сказал он и в ту же минуту в порыве восторга прочел мне от начала до конца всю свою великолепную поэму „Мицри“ („послушник“ по-грузински), которая только что вылилась из-под его вдохновенного пера. Внимая ему, и сам пришел я в невольный восторг: так живо выхватил он, из рёбр

Кавказа, одну из его разительных сцен и облек ее в живые образы пред очарованным взором. Никогда никакая повесть не производила на меня столь сильного впечатления. Много раз впоследствии перечитывал я его „Мцыри“, но уже не та была свежесть красок, как при первом одушевленном чтении самого поэта».*(22)

С этим, последним, эпизодом знакомства принято связывать работу Лермонтова над портретом Муравьева.*(23) Муравьев изображен на фоне Александровского парка в Царском Селе. Современный исследователь А.Н. Марков в одной из недавних работ сумел идентифицировать пейзаж: «Справа от него (Муравьева. — Н. Х.) груда валунов — они и сейчас находятся там, на берегу пруда реки Кузьминки. За прудом видна часть стены бывшего зверинца, превращенного в оранжерею. А над оранжереей вдали — маковки церкви Большого дворца».*(24) По мнению исследователя, Лермонтов сделал с натуры лишь предварительные (возможно, акварельные) зарисовки. Но окончательно портрет был написан, очевидно, в феврале—апреле 1838 года, во время прохождения им службы в Гродненском гусарском полку.

Первой владелицей картины стала баронесса С.Н. Стааль фон Гольштейн, жена А.К. Стааль фон Гольштейна, полковника этого полка. А.Н. Марков полагает, что Лермонтов мог подарить ей этот портрет по просьбе М.И. Цейдлера, влюбленного в полковую даму. Этикетка на обороте картины свидетельствует о том, что в 1885 году она в свою очередь подарила его князю А.В. Шаховскому, родственнику Муравьева.*(25) По наследству портрет перешел к его сыну, В.А. Шаховскому, который в 1916 году передал его в Лермонтовский музей Николаевского кавалерийского училища. Наконец оттуда в 1917 году он поступил в Пушкинский Дом, где и хранится ныне.

Некоторые исследователи, в частности К.Н. Григорьян, выражали сомнение в авторстве Лермонтова, считая «странным», что Муравьев, столь ревностно относившийся ко всем эпизодам своих литературных «знакомств», не упомянул в воспоминаниях о таком важном событии. Это действительно веский и психологически очень точный аргумент. Но прослеженная нами история портрета показывает, что Муравьев мог просто не знать о его существовании. Необходимо более детально исследовать именно эту версию.

Примечания:

1. Муравьев А.Н. Мои воспоминания. ОР ГМП. Ф.2. Оп.6. Р.190. Л.158.
2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т.ХI. [М.; Л], 1949. С. 217 (рецензия не была опубликована).
3. Хохлова Н.А. Андрей Николаевич Муравьев – литератор. СПб: Дмитрий Буланин, 2001.
4. Муравьев А.Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 21.
5. Там же. С. 22.
6. Делая такого рода поправку, надо, однако, иметь в виду, что Муравьев, по отзывам современников, обладал исключительной памятью.
7. Баранов В.В. Достоверен ли комментарий к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Ветка Палестины»? // Ученые записки. Калуж. пед. ин-та. Вып. 8. Филологический сборник. Калуга, 1960. С. 58.
8. Муравьев А.Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 22. Муравьевы и Мордвиновы – два изначально родственных рода, имели общих предков. Мать А.Н.Муравьева, Александра Михайловна Муравьева (1770—1809), была ур. Мордвинова. Александр Николаевич Мордвинов (1792—1869), управляющий III Отделением, приходился Муравьеву двоюродным братом по матери.
9. Баранов В.В. Достоверен ли комментарий... С. 57. Подобные характеристики устойчиво тиражировались. На наш взгляд, наиболее утрированная оценка содержится в каталоге «Лермонтов. Картины. Акварели. Рисунки» (сост. Е.А. Ковалевская. М., 1980): «В отношении к Муравьеву-человеку, крайне фальшивому, пронырливому и неразборчивому в средствах, прикрывающемуся нетерпимым и воинственным религиозным благочестием, современники были единодушны» (С. 159).
10. Муравьев А.Н. Знакомство... С. 23—25. Муравьев жил тогда в Петербурге по адресу: ул. Шестилавочная (ныне Маяковского), дом Мерзляковой. Адрес известен из письма брату, Н.Н. Муравьеву-Карскому от 16 сентября 1832 г. (ОПИ ГИМ. Ф. 254. № 358. Л. 125 об.).

11. Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество / Вст. ст. Г.М. Фридлендера, подгот. текста и комм. А.А. Карпова. М., 1987. С. 399 (прил.).
12. Она, в частности, указана в «Лермонтовской энциклопедии», в разделе «Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова» (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 646).
13. «Первое упоминание о прибавлении» содержит письмо А.И. Тургенева к А.Н. Пещурову от 13 февраля; 17-го о нем пишут А.Н. Карамзин; 1 марта стихотворение было послано в Париж Н.И. Тургеневу. <...> Полный текст был получен Бенкендорфом в середине февраля» (Лермонтовская энциклопедия...С. 513).
14. Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов... С. 400.
15. Муравьев А.Н. Описание предметов... С. 8. Почти дословно эта версия повторена в статье М.В. Толстого «Памяти Андрея Николаевича Муравьева (Письмо к М.М. Евреину)» (Душеполезное чтение. 1874, ноябрь. С. 10).
16. Баранов В.В. Достоверен ли комментарий... С. 56.
17. Характер расхождений двух этих вариантов наводит на мысль об ошибке при переписывании или наборе (известно, что таковые были в издании 1840 г.). В этой связи важно отметить, что данная строфа в первой публикации «Ветки Палестины» (Отечественные записки. 1839. Т.3. № 5. С.275—276) идентична окончательной редакции.
18. ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 1. №15 (тетр. XV). Л. 5 об.–6. На рукописи имеется карандашная помета «Вильгельм».
19. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 187.
20. Чаговец Вс. Перед «Веткой Палестины» // Киевская мысль. 1914. № 272.
3 окт.
21. Петров Н.И. Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной Академии // Труды

Киевской духовной Академии. 1878. № 7. С. 196. Существуют воспоминания о том, что «ветка Палестины» была подарена Муравьевым Лермонтову (*Шан-Гирей А.П.* М. Ю. Лермонтов // Русское обозрение. 1890. Т. 4. №8. С. 747).

22. Муравьев А.Н. Знакомство... С. 27.

23. Впрочем, на этот счет нет единодушного мнения: в «Описании рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома» он датируется 1835—1839 гг., Н. П. Пахомов в работе «Живописное наследие Лермонтова» отнес его к 1835—1837 гг., а в каталоге Е. А. Ковалевской указаны 1838—1839 гг.

24. Марков А.Н. «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» // МТра. 1994. № 3. С. 35.

25. Шаховской Александр Валентинович был племянником (сыном брата) Прасковьи Михайловны Муравьевой (ур. Шаховской), жены Александра Николаевича Муравьева, брата Муравьева. В фонде Муравьева в РГБ сохранилась его обширная переписка с А.В. Шаховским 60—нач. 70-х гг. Впоследствии А.В. Шаховской был членом Общества памяти А.Н. Муравьева

*Нина Геннадьевна Дебольская,
зам. директора музея-заповедника Ф.И. Тютчева в Овстуге
(Брянская область)*

Наставник Тютчева и Лермонтова – Семен Егорович Раич

Видная фигура первой половины XIX века, поэт, журналист и переводчик, воспитанник Московского университета, преподаватель университетского благородного пансиона, воспитатель Ф.И. Тютчева и А.Н. Муравьева, учитель Лермонтова С.Е. Амфитеатров родился в 1792 году в Орловской губернии Кромского уезда в многочисленной семье Георгия Никитича Амфитеатрова.

Когда Семену исполнилось семь лет, он лишился матери, с ее

смертью окончилось и домашнее воспитание. Последующие три года был предоставлен самому себе, и за это время успел выучить грамоте соседского парнишку, своего ровесника. «Мне как будто на роду написано было целую жизнь учиться и учить», – писал впоследствии Семен Егорович (биография Раича, изданная Б.Л. Модзалевским 1913 г.)

В 1802 году молодого Семена отправляют в Севскую духовную семинарию, славившуюся отличным составом преподавателей, которые сумели пробудить у своих питомцев любовь к наукам. В стенах семинарии Раич познакомился с Цицероном, Овидием, Горацием, Вергилием, лучшими произведениями русской словесности, с сочинениями Державина, И.И. Дмитриева, к этому периоду относятся и первые поэтические опыты.

В 1810 году по окончании полного курса наук семинарии Раич попадает в город Рузу Московской губернии и поступает канцеляристом в Земский суд, но мечта его – Московский университет. Объясняя свою довольно смелую по тем временам мечту (от духовного звания освобождали только по неспособности к наукам, неисправимой лености, безнравственности и неизлечимой болезни), Раич считал себя «неспособным исполнять обязанности служителя Божия», а главное, хотел «наперекор всем препятствиям» учиться в Московском университете, однако, до учебы было еще далеко.

Вскоре Раич покидает Рузу (по просьбе одного из мелких орловских помещиков отправляется обучать его детей). В конце 1810 года брянская помещица А.Н. Надоржинская, прослышав об одаренном учителе, рекомендует Раича своей сестре Н.Н. Шереметевой. Раич снова в Московской губернии – в селе Покровском Рузского уезда, где воспитывает двух дочерей Шереметевой Пелагею и Анастасию – будущих жен декабристов Михаила Муравьева и Ивана Якушкина.

В 1813 году Раич поступает в дом И.Н. Тютчева (с. Овстуг) в качестве домашнего учителя будущего поэта Ф.И. Тютчева. В доме почти не говорили по-русски. Все воспитание велось на французском языке, поэтому юный Тютчев почти ничего не знал о русской литературе. В.Я. Брюсов в биографическом очерке о Ф.И. Тютчеве писал: «Он /Раич/ быстро снискал любовь своего ученика, и Федор Иванович Тютчев до конца жизни сохранил к Раичу дружеские чувства. Из его уроков Тютчев вынес хорошие знания античной литературы, в частности, поэзии. Под влиянием Раича Тютчев и сам начал писать стихи. Самое раннее из дошедших до

нас стихотворений Тютчева связано с именем Раича: это перевод «Послание Горация к мекенату», представленный Раичем Обществу любителей российской словесности, которое в своем заседании 30 марта 1818 года почтило 14-летнего переводчика званием «сотрудника».

Впоследствии Тютчев, обладавший незаурядными способностями, сделался видным членом литературного общества, образовавшегося около С.Е. Раича, и был активным сотрудником издававшихся Раичем альманахов и журналов. Вспоминая о своем ученике, Семен Егорович писал: «необыкновенные дарования и страсть к просвещению милого воспитанника изумляли и утешали меня; года через три он уже был не учеником, а товарищем моим, так быстро развивался его любознательный и восприимчивый ум».

В 1815 году, оставив на время дом Тютчева, Раич поступает слушателем в университет. В 1818 г. он заканчивает курс кандидатом юридического факультета, а в 1822 году становится магистром словесного отделения (степень магистра Раич получил за труд «Рассуждение о дидактической поэзии», напечатанный в 1821 году в виде предисловия к переводу «Георгик» Вергилия).

Вернувшись снова в дом Тютчевых, Раич подготовил юношу к поступлению в университет. В Москве они вместе посещали частные лекции профессора А.Ф. Мерзлякова. В доме Тютчевых Раич провел шесть лет. «Это время было одной из лучших эпох моей жизни, – пишет Раич. – С каким удовольствием вспоминаю я о тех сладостных часах, когда бывало, весною и летом, живя в подмосковной усадьбе Тютчевых, мы вдвоем с Федором Ивановичем выходили из дома, запасались Горацием, Вергилием или кем-нибудь из отечественных писателей, и, усевшись в роще, на холмике, углублялись в чтение и утопали в чистых наслаждениях красотами гениальных произведений поэзии».

Раич стремился к выработке особого поэтического языка: объединению ломоносовских образов с итальянским благозвучием. Он усовершенствует слог своих учеников вводами латинских грамматических форм. С именем Раича связано также возникновение философской лирики (Шевырев, Хомяков, Тютчев, Веневитинов). «С этого времени я весь предан поэзии, – вспоминает Раич, – и никакие обольстительные виды – ни корысть, ни служба с чинами, почестями и надеждою на обеспечение состояния не могли отвлечь меня от нее».

И.И. Дмитриев считал, что имя Раича останется в истории русской литературы, и не ошибся: Раич был скромным и

бескорыстным ее тружеником.

Работа Раича над переводами известных произведений крупнейших итальянских поэтов обогатила его поэтическую душу и, конечно, принесла ему большую пользу при последующей педагогической деятельности в качестве преподавателя университетского Благородного пансиона, который был основан в конце XVIII века. Наравне с Царскосельским лицеем он считался лучшим учебным заведением России. Здесь воспитывались Фонвизин, Жуковский, Грибоедов, Чаадаев, царил вольный дух, ходили по рукам запрещенные стихи Пушкина. Пансион имел самостоятельный шестилетний курс обучения. «Программа все время сохраняет свой энциклопедический характер и представляет пестрый набор общеобразовательных предметов, необходимых главным образом для будущей гражданской и отчасти военной службы благородных воспитанников. С самого начала пансион стремится быть не только учебным, но и воспитательным учреждением». Кроме наук здесь преподавали искусства, руководство пансиона поощряло литературные занятия учащихся. Поэт М. Дмитриев писал о пансионе:

В те дни, когда добро и знанье
Ценились выше серебра,
Здесь было место воспитанья, –
Был дом науки и добра!

На одном из заседаний правления Университетского Благородного пансиона 26 февраля 1827 года слушали: «Об определении с 1 января с.г. своекоштного магистра Раича для занятия воспитанников 6-го класса практическими упражнениями в российской словесности с жалованием по 800 рублей и с помещением в доме пансиона для большей удобства в занятиях». Раич поселился в библиотеке пансиона поближе к любимым книгам. Воспитанники пансиона нашли в лице Раича педагога, исключительно преданного литературе, который «весь был в поэзии, жил для нее», и писателя, от которого они могли многое узнать о современных литературных событиях, о поэтических школах, о всем том, чем жила тогда литературная Москва.

С 1799 года в пансионе существовало литературное общество. Первым его председателем был Жуковский, в то время сам воспитанник пансиона. Общество временно прекратило свое существование, но с приходом Раича возродилось. Семен Егорович

любил молодежь, и вот он снова в ее окружении. По субботам в библиотеке собираются воспитанники пансиона на занятия литературного кружка, обсуждают сочинения и переводы воспитанников, лучшие из которых читались потом на торжественных собраниях пансионского общества любителей российской словесности. В подражание своим учителям – Павлову, редактировавшему журнал «Антей», и Раичу, издающему «Галатею», пансионеры также издавали свои журналы, рукописные и печатные. К числу последних относился «Цефей». В статье «Литературная среда Лермонтова в Московском Благородном пансионе» (Литературное наследство. – 1948. – № 45-46.), автор статьи Т. Левит пишет: «За неделю до выхода «Цефея» Раич оповещал в «Галатее» читателей: «...спешим уведомить охотников до карманных книжек о скором появлении еще одного альманаха».

Этот период педагогической деятельности Раича интересен тем, что в числе его учеников был Лермонтов. Имя Раича упоминается Лермонтовым лишь однажды, на одной из страниц его рукописного сборника пансионного периода. Рядом с заглавием стихотворения «Русская мелодия» сделана приписка: «Эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов – друг, – которого поныне люблю и уважаю...». Леонид Гроссман в статье «Стиховедческая школа Лермонтова» рассматривает Раича как одного из тех педагогов, которые оказали благотворное влияние на поэтическое формирование Лермонтова. «Лермонтов был рано приобщен к теории русского стихосложения, – пишет Гроссман. – Основные свойства его поэтической речи находятся в полном соответствии с принципами тех стиховедческих теорий, которые в его эпоху завоевали всеобщее признание. Раич был в числе тех учителей Лермонтова, которые оказывали известное влияние на формирование его поэтического дарования. И хотя в пансионе имелись специальные учебники и пособия по стихосложению, однако живая речь наставников Лермонтова не менее действовала на юношу-поэта. Сам Раич умел проявить подлинную напевность и большое изящество ритмического рисунка». И далее Л. Гроссман приходит к такому заключению: «Современники ценили стилистическую одаренность Раича и музыкальность его стиха наряду со способностью к подлинному творческому труду», «...он был прекрасным руководителем в вопросах поэтики и стихотворного языка. Его выдающаяся эрудиция в поэзии античности и Возрождения, его опыт поэта-переводчика, несомненно, предавали его урокам большой интерес для начинающих стихотворцев. Все это дает

основание заключить, что в поэтическом воспитании Лермонтова Раичу принадлежит немаловажная и благотворная роль». Это подтверждает и Н.Л. Бродский: «Лермонтову запомнилось из песен Раича «Прощальная песня в кругу друзей», напечатанная в альманахе «Уrania»:

Здесь, в кругу незримых граций,
Под наклонами акаций,
Здесь, чарующим вином
Грусть разлуки мы зальем!
На земле щедротой неба
Три блаженства нам дано:
Песни – дар бесценный Феба,
Прелесть девы и вино...
Что в награде нам другой!
Будем петь, пока поется, –
Будем пить, пока нам пьется –
И любить – пока в нас бьется
Сердце жизнью молодой.

Юный поэт, расходясь со своим учителем в психологической окраске интимных настроений, идя своим путем в выборе ритма, вспомнил в редакциях «Демона» пансионского периода третью строфу из песни Раича:

Я буду петь, пока поется,
Пока волненья позабыл,
Пока высоким сердце бьется,
Пока я жизнь не пережил.
(из биографии Лермонтова, Н.Л. Бродский том 1)

Стихотворение Лермонтова «Романс», написанное по поводу отъезда Шевырева в Италию, –

Коварной жизнью недовольный,
Обманут низкой клеветой,
Летел, изгнанник самовольный,
В страну Италии златой...

И. Андроников считает в некотором смысле центральным для всего раннего цикла стихотворений Лермонтова пансионского периода.

Историю отъезда Шевырева в Рим Лермонтов, очевидно, узнал от Раича. «Что касается языка стихотворения, то в нем видны ясные следы школы Раича: оно отличается от других юношеских стихотворений Лермонтова подчеркнутой классичностью и архаичностью. Все это сделано по системе Раича», – заключает Андроников.

По повелению царя, посетившего Благородный пансион и разгневанного после его посещения, в 1831 году Пансион преобразовывается в гимназию. Раич пробыл здесь еще год, до 25 апреля 1832 года, затем он поступает в Александрийский институт учителем русского языка и одновременно в институт восточных языков Лазаревых учителем русской словесности. Заканчивает свою многолетнюю деятельность в скромной должности инспектора духовных учебных заведений. Кстати, в 30-х годах Раич давал уроки русской словесности сестре Сухово-Кобылина Елизавете Васильевне, автору известного в свое время романа «Племянница». Л. Гроссман в книге «Преступление Сухово-Кобылина» пишет о Раиче: «Это был любимейший из преподавателей молодой Елизаветы Васильевны. Своей писательской деятельностью она в значительной степени была обязана Раичу».

Умер Семен Егорович 23 октября 1855 года на 63-м году жизни и погребен в Москве на Пятницком кладбище, но могила его давно утеряна. Историк Погодин в своем поминальном слове, посвященном Раичу, так охарактеризовал его: «Добродушный человек, страстно преданный литературе, поэт-младенец в душе до глубокой старости, не произнесший ни одного слова ропота во всю свою жизнь не пожелавший зла никому на свете, всегда довольный, всегда веселый, всегда трудолюбивый. (Н. Барсуков. Жизнь и труды Погодина: том 14).

«Еще одного честного и прямодушного писателя лишились мы, московские его современники», – писал поэт Михаил Дмитриев, а в письме к Погодину от 31 января 1856 года он сетует: «Что вы, журналисты и московские и петербургские, а особенно вы, московские, ни слова не сказали о Раиче! Право, у нас немного таких переводчиков Вергилия, Тассо, Ариоста. Только и прославляете двух богов: Пушкина и Гоголя; да одну богиню няньку Родионовну!» Скромность и невзыскательность в течение всей жизни сопутствовали Раичу. За Сухаревской башней, на Сретенке, он имел домик с небольшим садом, купленный на деньги, полученные от брата, небезызвестного митрополита

Киевского Филарета, который еще в 1832 году недоброжелательно отзывался о литературной деятельности брата: «весьма не нравится мне и само-то житьишко Семена колотырное, да и ремесло-то его и занятие какое-то журнальное, пиитическое, а главное все фантастическое...существенного ничего нет. Боже сохрани, ежели пойдет тою же дорогою кто-либо из наших».

Семен Егорович Раич не оставил значительного литературного наследия, но практической деятельностью внес немалый вклад в дело развития русской литературы и воспитания подрастающих литературных талантов, а своим трудолюбием и преданностью литературе снискал уважение современников.

*Светлана Николаевна Левагина,
заместитель директора Областной юношеской
библиотеки им. А.А. Суркова
(г. Ярославль)*

**«В минуту жизни трудную...»
Ранние жизненные впечатления М.Ю. Лермонтова как
творческий импульс**

Мы знаем, что вся жизнь Лермонтова была пронизана чувством трагизма существования, даже в минуты любви, даже в минуты веселья, даже в дружеском кругу. Но есть одно стихотворение, которое неожиданно приоткрывает нам точку опоры существования, самой возможности развития светлых творческих начал. Оно не раннее (1839), и все в нем удивительно.

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...

Вчитываясь, мы понимаем, что это – голос из раннего-раннего детства: именно тогда все чудесно, созвучье слов – живое, и отсутствует вечный лермонтовский анализ, разъятие всего, что он видит, на составляющие. Более того, в непонятном – не просто тревога, а уверенное спокойствие, простота и легкость. Недаром, по словам А.О. Смирновой (Россет) написана «Молитва» для М.А. Щербатовой, способной оценить такой взгляд на мир, ибо «В надежду на Бога хранит она детскую веру».*⁽¹⁾ Но откуда же «детская вера» в самом Лермонтове?

Часто вспоминают о болезненной, страстной любви Лермонтова к памяти умершей матери – ведь он потерял ее двух лет от роду. Однако это совсем другое чувство, отнюдь не приносящее спокойствия и легкости. Как писал сам поэт в дневниковых записях 1830 года: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать». Иного впечатления трудно было бы ожидать, если вспомнить, в каком болезненном, нервном состоянии находилась юная мать. Юрий Петрович, по воспоминаниям Зиновьева (учителя М.Ю. Лермонтова) и некоторых других, его знавших, был «*bon vivant*»: красавец, блондин, веселый собеседник, имевший большой успех у женщин. Он быстро охладил к жене, а тут еще появилась «компаньонка» Марии Михайловны, некая Юлия Ивановна, присланная в Тарханы из тульского имения Арсеньевых от греха подальше, ибо ею увлекся один из членов семьи. Елизавета Алексеевна, сама потерявшая мужа в любовном треугольнике, сразу увидела особый статус компаньонки и весь свой темперамент вложила в стремление сделать взаимную жизнь супругов невыносимой. Юрий Петрович стал груб с женой, чахотка Марии Михайловны стремительно развивалась и привела ее к ранней могиле (в 21 год).

И все это помнили стены дома, где рос будущий поэт: и раннюю смерть матери, и самоубийство деда в 1810 году, и жестокое непонимание близких людей. Елизавета Алексеевна Арсеньева продала дом на слом и снос в селе Владыкино в 1818 году, видимо,

совсем невыносимой была там энергетика. Там невозможно было радоваться жизни, просто смеяться.

А еще М.М. Бахтин заметил, что смех связан «со свободой духа и свободой речи». Что же касается ребенка, то именно улыбка, смех вводят его в мир человеческих отношений, раскрывают ему собственный внутренний мир, место в этом мире. Смех, по словам В.Я. Проппа, «есть один из признаков общечеловеческой даровитости».*⁽²⁾

По образному выражению Г.С. Абрамовой «умение взрослого вызвать радость ребенка приравнивается к способности композитора в обобщенной форме выразить неповторимые человеческие чувства и состояния, к способности музыканта сделать эти чувства доступными другим людям, к способности любителя музыки снова жить этими чувствами. Это не преувеличение, так как в улыбке ребенка, в его эмоциях не только его настоящее, но и его будущее».*⁽³⁾ Более того, «ребенок без улыбки – это человек, у которого нет ни желания, ни возможности проявлять свое отношение к миру. У которого просто нет этого отношения. А значит, и нет того, что составляет основу человеческой индивидуальности».*⁽⁴⁾

Гарантия защищенности, доброты и понимания, уверенности в себе, а в дальнейшем развитие чувства собственного достоинства – вот что такое улыбка взрослого ребенку, лишение ее – самое грозное наказание для младенца. Признак состоявшегося гения Лермонтова говорит нам о том, что был в его раннем младенчестве человек, олицетворяющий собой улыбку, умиротворенность, спокойный стук сердца, чувство защищенности, радость, которая воплотилась в самую-самую раннюю молитву.

И этим человеком была кормилица, Лукерья Алексеевна Шубенина (1786-1861). Она и при взрослом Лермонтове жила на хлебах в Тарханах, а он навещал ее не раз, «справлялся о житействе и привозил подарки» (П.А. Висковатый). Поэт звал ее «мамушкой». «Мамушка» проживала на улице Овсянке у пруда, который теперь называется Кормилицыным. Ее потомки тоже стали Кормилицыными, что говорит о глубоком уважении к этой женщине, передающемся из поколения в поколение. Если возможности влияния няни мы хорошо себе представляем по пушкинской Арине Родионовне, то кормилица – это уровень подсознательного. И тем не менее, есть драгоценное свидетельство и об этом. Мы находим его у Сергея Тимофеевича Аксакова в книге «Детские годы Багрова-внука».*⁽⁵⁾

«Кормилица представляется мне сначала каким-то таинственным, почти невидимым существом. Я помню себя лежащим ночью то в кроватке, то на руках матери и горько плачущим: с рыданием и воплями повторял я одно и то же слово, призывая кого-то, и кто-то являлся в сумраке слабоосвещенной комнаты, брал меня на руки, клал к груди... и мне становилось хорошо. Потом помню, что уже никто не являлся на мой крик и призывы, что мать, прижав меня к груди, напевая одни и те же слова успокоительной песни, бегала со мною по комнате до тех пор, пока я засыпал, Кормилица, страстно меня любившая, опять несколько раз является в моих воспоминаниях, иногда вдали, украдкой смотрящая на меня из-за других, иногда, целующая мои руки, лицо и плачущая надо мной». Эта любовь у маленького Сережи вызвала ответный импульс любви уже к миру кормилицу окружающему, в частности, к молочной сестре.

«Сестрицу я любил сначала больше всех игрушек, больше матери, и любовь эта выражалась беспрестанным желанием ее видеть и чувством жалости: мне все казалось, что ей холодно, что она голодна и что ей хочется кушать; я беспрестанно хотел одеть ее своим платьицем и кормить своим кушаньем; разумеется, мне этого не позволяли, и я плакал».

Эти редчайшие воспоминания и есть память о том, что Лермонтов назвал «благодатной силой» и что призывал к себе «в минуту жизни трудную». Так будем благодарны простой крестьянке Лукерье Шубениной за то, что были в жизни великого поэта минуты, когда:

И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Примечания:

1. Лермонтов М.Ю. М. Щербатовой //Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х томах. Л.,1979. Том 1. С. 428.
2. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
3. Абрамова Г.С. Возрастная психология. М., 1997. С. 411.
4. Там же. С. 412.

5. Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука// Аксаков С. Т. Собр. соч. в 5-ти томах. М., 1966. Том 1. С. 263.

*Лариса Викторовна Рассказова,
главный хранитель Объединения литературно-мемориальных
музеев Пензенской области
(г. Пенза)*

М. Ю. Лермонтов и дворянская усадебная культура

Выбранная тема настолько же очевидна, насколько и спорна. С одной стороны, проведенный детство и юность в усадьбах и неоднократно бывавший там и в зрелые годы, Лермонтов безусловно связан с этой культурой, и она должна найти отражение в его творчестве.*⁽¹⁾ С другой стороны, творческая индивидуальность Лермонтова, строй лирики, отражающий его “тревогу души”, равнодушны к обстановке, где движения души происходят. “Двух стихий жилец угрюмый”, поэт в юношеской лирике, более всего по месту создания с усадьбой связанной (она почти вся там и написана), фиксирует дату вместо названия. Вся юношеская лирика Лермонтова является дневником, по верному наблюдению Б. М. Эйхенбаума. И тем не менее, усадебное место действия, на наш взгляд, вносит дополнительные нюансы как в процесс творческой эволюции поэта, так и в наше восприятие его творчества.

Присутствие усадьбы или присутствие в усадьбе помогает Лермонтову прожить и прочувствовать романтизм как литературный стиль, сделать позицию лирического романтического героя своей, органичной, а реалистические произведения последнего периода приобретают дополнительную психологическую глубину, конкретность и биографическую окраску – то, что В.Г.Белинский удачно назвал “лермонтовским элементом”.

В юношеском периоде творчества Лермонтов-поэт полностью сосредоточен на процессе самопознания. Его напряженное авторское “я” сообщает всей юношеской лирике Лермонтова характер дневника или исповеди. Эти стихотворения и записи, внутренние монологи создавались в усадьбе, что можно

проследить по собственноручным пометкам автора в рукописях. Юношеская лирика 1828-1829 гг. наполнена элементами садово-паркового ансамбля: *беседка тайная, куст прелестных роз, черемуха млечная, склон гор близ вод, свод акаций, пустынные рябины, колонны, купола, уютный сад, обсаженный рябиной, с беседкою, цветами и малиной, луна меж ветел над прудом* и т. п. (Стихотворения “Цевница”, “К гению”, “Пир”, “Пан”, “Вечер после дождя”, “Я не могу ни произнести...”, “Все тихо, полная луна...”). Однако здесь обращение к садово-парковым деталям во многом дань литературной традиции, то есть заимствование или подражание. Условно говоря, в нескольких ранних стихотворениях поэт как бы не видит конкретной усадьбы, садово-парковые элементы играют роль статистов, которые лирический герой украшает атрибутикой классицистической и сентименталистической поэзии: *алтарем муз и граций, тирсом и лирой золотой* и т. п. Усадьба и ее элементы никак не осмысливаются, а лишь называются как детали привычной обстановки. Причем – и это важно! – нецелесообразно и бессмысленно искать в стихах приметы какой-либо конкретной усадьбы: настолько обобщены описания.

Усадьба Середниково представлена в лирике поэта 1829-1831 гг., являющейся напряженным психологическим дневником, фиксирующим пробуждение души поэта.*⁽²⁾ Середниково – первая аристократическая “историческая” подмосковная усадьба, на целую четверть века старше бабушкиных Тархан, которую увидел юный Лермонтов.*⁽³⁾ Он застал усадьбу в той поре, когда от многочисленных барских затей на дворах и особенно в парке остались заросшие аллеи и заброшенные постройки.

Однако основное отличие подмосковной усадьбы от виденных ранее мальчиком провинциальных пензенских, симбирских и тульских заключалось не в возрасте, а в особенной атмосфере, которую создавала художественно организованная, стилистически цельная подмосковная усадьба и, прежде всего, английский сад. В.С. Турчин замечает: “Росту чувства свободы человека способствовала вся планировка парка. Парк не был перегружен постройками... Садоводов привлекали открытые пространства”.*⁽⁴⁾ Еще одна яркая черта романтизма в усадьбе – ее *историзм*. Весь художественный облик ее был настроен на то, чтобы она “дышала” историей. Реальные следы времени (обветшание, заросли) юноша-поэт видел в Середникове. Заброшенные парки стали цениться именно в эпоху романтизма.

Так пейзажный (английский) сад становится для поэта в пору его пребывания в нем романтическим.*⁽⁵⁾

Творчество Лермонтова в Средниково характеризуется широким диапазоном исторических тем: Наполеон и революция во Франции 1830 г., Бородинское сражение, новгородская республика, старинные монастыри, пугачевское восстание, история шотландских предков, средневековая Испания, греческие мифы, русские народные песни и предания. Мы далеки от мысли, что средниковский романтический парк подсказал юноше исторические сюжеты. А. Гласе в специальном исследовании во многих случаях устанавливает дословные совпадения лермонтовских мотивов и образов со стихотворениями Байрона. (Его биографию юноша читает в Средникове). Однако, мы полагаем, что это – не подражание. Лермонтов на русской почве, в русской усадьбе усваивает романтическую эстетику и романтическое понимание мироустройства. Идет поиск собственных реалий, индивидуальных ассоциаций с читаемыми жизненными коллизиями английского поэта, романами В. Скотта, Руссо, поэзией Гете, Шиллера и т. п. Многие исторические сюжеты и образы рождаются из описания грозы в парке, заката на берегу пруда, вида из окна на вечеряющее небо. Мы полагаем, что здесь Лермонтов почувствовал мощный творческий импульс, заложенный в устройстве романтического парка, и отозвался на него. Причем, важно подчеркнуть отличительную черту романтических садов: природа и история, пространство и время в них сливаются в единое целое, существуют нераздельно. Характерное для романтизма стремление к вечности несет в себе именно эту особенность слияния беспредельности пространства и неограниченности во времени. Лермонтов ярко отразил это в “средниковском” цикле.

Пейзажные романтические парки русских усадеб были необычайно разнообразны благодаря сочетанию природного (стихийного) и упорядочивающей деятельности человека. Академик Д. С. Лихачев говорит о роли природы в эстетике романтизма: “Природа ни в одном из великих стилей не ощущалась в таких грандиозных размерах и в таком властном ее воздействии на человека, как именно в Романтизме”.*⁽⁶⁾ Лермонтов, чье восприятие природы шло в том числе и через усадебные сады и парки, в полной мере ощутил на себе и эту их особенность.

Наконец, еще одна, не менее важная, черта в восприятии романтического сада: необходимость определенной

подготовленности, запаса знаний для “чтения” сада у посетителя, того, что на языке теории информации называется тезаурусом. В биографии Лермонтова и это счастливо совпало: его умение и привычка рефлексировать, мечтательность (“душа моя, я помню, с детских лет чудесного искала”), обширные знания в истории и литературе, философии, увлечение романтиками – все это, приобретенное в результате самостоятельного чтения, домашних занятий с преподавателями и учебы в пансионе, подготовило его встречу с романтическим садом, создало необходимый для восприятия и полноты понимания тезаурус. Своеобразием Лермонтова явилось то, что он обладал талантом художника. Именно живописность романтического парка, “картинность”, предоставляла огромные возможности для развития индивидуальных вкусов, для выражения через природные элементы личных эмоций, для слияния природы и человека, для понимания вопросов творения мира.

В поиске индивидуальных ассоциаций романтического видения мира поэту очень помогают реалии подмосковной усадьбы. Многие стихотворения написаны с высокой точки. Объективно это обусловлено архитектурой барского дома: высоким бельведером-башенкой и тем, что комната, в которой жил Лермонтов, находилась на втором этаже флигеля, стоящего, как и дом, над обрывом, на высоком склоне. Чудесный панорамный вид открывался и с высокого искусственного холма в парке, где была устроена беседка. “У окна”, “на бельведере” – пометы в рукописях поэта.*(6а)

Гляжу в окно: уж гаснет небосклон,
Прощальный луч на вышине колонн,
На куполах, на трубах и крестах
Блестит, горит в обманутых очах;
И мрачных туч огнистые края
Рисуются на небе, как змея...

(1, 213)

Блистая, пробегают облака
По голубому небу. Холм крутой
Осенним солнцем озарен. Река
Бежит внизу по камням с быстротой.
И на холме пришелец молодой,
Завернут в плащ, недвижимо сидит

Под старую березой...
Он смотрит вдаль: тут лес пестреет, там
Поля и степи, там встречает взгляд
Опять дубраву или по кустам
рассеянные сосны. Мир, как сад,
Цветет...

(1, 346)

Далеко не случайно здесь соединение мира и сада. Выход в бесконечность, в мир, во вселенную – закономерный итог движения в романтической эстетике, его цель. Настрою души автора созвучно это “надмирное” местоположение. Оно может быть уподоблено позиции романтического героя-одиночки, противопоставленного всему окружающему. В то же время, эта точка наблюдения – когда окрестный мир находится у ног, а свод небес вровень с глазами – создает ощущение равновеликости, со-размерности положения героя и остального тварного мира, созданного Богом.

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами; каждый звук
Гармонии вселенной, каждый час
Страданья или радости для нас
Становится понятен...
И сердце полно, полно прежних лет
И сильно бьется...

(1, 333)

Мы уже указывали, что Лермонтов развивался стремительно, и на следующем этапе творчества отношение его к русской провинциальной усадьбе меняется. Прежде всего, это связано с тем, что созерцательно-философская мотивировка поступков героев уступает место реально-психологической, следовательно, повышается интерес к окружающей обстановке, к месту действия.

Устойчивым рефлексом поведения героев Лермонтова в усадьбе является постоянно ощущаемая ее *связь с природой*, открытость усадьбы окружающей дикой природе. Герой поэмы “Сашка” родился в Москве, но детство его прошло в богатой отцовской усадьбе в Симбирске, на берегу Волги. В воображении он мечтает “в глуши степей дышать со всей природой / Одним

дыханьем, жить ее свободой!” (Ш, 398). И для самого автора детство, проведенное на лоне природы, в глуши – заветный идеал.

Блажен, кто вырос в сумраке лесов,
Как тополь, дик и свеж, в тени зеленой
Играющих и шепчущих листов...
Блажен!.. Его душа полна
Поэзией природы, звуков чистых;
Он не успеет вычерпать до дна
Сосуд надежд...

(II, 422-423)

Характерно, что постоянные *апелляции к природе* – удел героев, психологически близких Лермонтову, выражающих его заветные мысли. С известной долей осторожности можно предположить, что детство Печорина (“Герой нашего времени”) прошло в усадьбе, хотя автор ничего не пишет об этом. Полагаем, что явно “усадебный рефлекс” заставляет Печорина начать вторую часть своего дневника с описания вида из окна нанятой им квартиры “на краю города, на самом высоком месте” в сад и на горы: “Весело жить на такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах”. (IУ, 61-62). И лишь затем следуют картинки из жизни водяного общества. Эта последовательность характерна и для самого Лермонтова. В поэме “Сашка” и в отрывке “Я хочу рассказать вам...” описание начинается именно с вида из окна или с балкона на открывающийся пейзажи, а затем переходит на интерьеры и проч. Можно говорить о том, что один из признаков испорченности светом для Лермонтова – это глухота к жизни природы, невосприятие ее. Именно близость к природе наполняет смыслом и содержанием усадебную жизнь. Потеря для восприятия этой стороны делает жизнь в деревне одноцветной, убогой, бессмысленной. (Это же можно отметить и у Пушкина в “Евгении Онегине”).

В поздней лирике поэта тема человека и природы получит дальнейшее, чисто лермонтовское развитие. По мнению Б.М. Эйхенбаума, “Лермонтов, действительно, пережил очень глубокую и сложную эволюцию, пожалуй, даже серьезный перелом мировоззрения и художественного метода. Это сказалось прежде всего на лирике”.*⁽⁷⁾ И в этот период поэт опять, далеко не случайно, обращается к усадьбе.

Одним из основных мотивов последнего периода творчества

Лермонтова является противопоставление гармоничного мира природы, мира Божьего, и дисгармоничного человеческого общества, одиночества и чуждости ему лирического героя. Полагаем, что в некоторых стихотворениях мы можем конкретизировать “стороны” указанного конфликта. В лермонтоведении еще не отмечалось, что в части вершинных творений поэта речь идет не о природе вообще, а о природе, *опосредованно* воспринимаемой через ландшафты и элементы садово-паркового ансамбля усадьбы. В знаменитом стихотворении “Как часто, пестрою толпою окружен...” лирический герой в миг забытья улетает душой от светского общества не просто к природе, и не просто в детство, а в конкретную обстановку усадебного комплекса: *высокий барский дом, сад с разрушенной теплицей, пруд*, за ним *село дымится* и еще дальше *поля с туманами* над ними. Характерно, что в отличие от ранней лирики, здесь не только перечислены все те же известные и типовые объекты. Жизнь в усадьбе – это жизнь в гармонии с природой, с Божьим миром. “Когда ж, опомнившись, обман я узнаю...” Какой обман? В чем? Это реакция души, которая после жизни в “чудном мире” видит другую жизнь, построенную по чуждым, не природным законам, в другой системе ценностей, мучительной для нее. Здесь душа, действительно, “на праздник незваная гостя”. Да, безусловно, как указывается во всех учебниках, в стихотворении “обличается светское общество” и противопоставляется “природным началам”.*(8) Но это противопоставление не прямое, а опосредованное, через ауру русской дворянской усадьбы.

Укажем еще на один шедевр поздней лирики Лермонтова: “Когда волнуется желтеющая нива...”. Напомним объекты, упоминаемые поэтом: *желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива в саду, серебристый ландыш из-под куста, студень ключ в овраге*. Это не просто природные детали, встречающиеся в каждой местности. Это и не путевые заметки из кибитки. Это – взгляд из усадебного парка. Обратимся к характерным его чертам. Прежде всего, сады и парки в начале XIX в. уже не огораживались видимой изгородью. Отсутствие видимой границы позволяло включать сад в окружающее – поля и лес... Сад незаметно переходил в окружающую местность. По-своему осмысленным следствием такого устройства сада является обязательное наличие прямой, чаще всего центральной аллеи, уходящей в лес или в поля и туманы, в “таинственную даль”. Вокруг центральной аллеи располагались в прямоугольниках фруктовые деревья, цветники,

отдельные деревья. Такие аллеи были и в Кропотове, и в Середникове, и в других усадьбах. Судя по очередности перечисления объектов, возможно, с нее и ведется описание. Взгляд переходит с далекой перспективы, открывающейся из аллеи, к плодовому саду, примыкающему к ней, далее через кусты, обрамляющие аллею, спускается к оврагу с ручьем за садом. Причем, Лермонтов поразительно точен в деталях и эпитетах. Упоминаемые в обоих стихотворениях *кусты* в саду и в аллее (в одном случае сквозь них *глядит осенний луч*, в другом – из-под него *кивает ландыш серебристый*) “подтверждаются” обычаем не вырубать подлесок между аллеями темных лип. Этот подлесок – птичья защита, место обитания соловьев. Здесь росли лесные, а не культурные, садовые, цветы: ландыши, незабудки. Точен поэт и при описании темной аллеи. “Тесно посаженные сравнительно узкие аллеи, – пишет об этом Д. С. Лихачев, – были одной из самых характерных черт русских садов, особенно усадебных, и составляли их красоту. Нигде в Европе липы не сажались так, как они сажались в России”.*(9) Закономерен и итог восприятия русского усадебного сада в стихотворении Лермонтова: созерцание его примиряет поэта с миром, сотворенным людьми, он чувствует его гармонию с окружающей природой, которой не касались руки человека, и в небесах появляется Бог:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

(1, 33)

Скрытую связь с традициями устройства дворянских усадеб мы видим и в поэтической детали стихотворения “Выхожу один я на дорогу”, одной из вершин лермонтовской лирики, в котором “все лермонтовское” (В. Г. Белинский). Каждый объект природы, попадающий в поле зрения автора, сложно-трепетными узами связан с постоянно волнующими Лермонтова образами и мотивами. Основная мысль стихотворения – противопоставление торжественного покоя в небесах и природе мятущемуся, утомленному жизненной борьбой человеку, для которого чудесный покой недостижим. Символом возвышенной, идеальной гармонии бытия выступают звезды. К тому же ряду образов блаженства относят комментаторы и *темный дуб*, появляющийся в последней

строфе стихотворения:

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

(1, 123)

Полагаем, содержание этого образа также связано с русской дворянской усадьбой. Дубу в дворянских парках отводилась особая роль. Уединенный дуб – символ размышления, философского самоуглубления или место раздумий над книгой. Такова его роль и в поэзии. Дуб – символ вечности, наводящий на размышления о бренности всего суетного и сиюминутного. Неслучайно и у В.А. Жуковского, и у А.С. Пушкина, и у М.Ю. Лермонтова дуб находится в контексте размышлений о жизни и смерти. Безусловно, на такое место в поэзии дуб “имеет право” в силу своего природного долголетия. Но это не единственное объяснение, по нашему мнению. Семантика образа многослойна. Дуб – символ памяти, передаваемой от поколения к поколению и через поколение, к далеким потомкам. Важно отметить, что именно в таком значении – памятного знака – дуб упоминается в Библии.*⁽¹⁰⁾

Деревья, особенно дубы (опять же, в силу своей долговечности), посаженные в память важного события, того или иного человека, – характерная особенность дворянских парков. Лермонтов о такой традиции знал. Правда, в юности у него не было “знакового” дуба, поэтому в качестве памятного дерева он избирает яблоню из усадебного парка в Кропотове. К стихотворению “К дереву” (1830) есть его запись: “Мое завещание. (Про дерево, где я сидел с А.С.). Похороните мои кости под этой сухою яблоней; положите камень...” (1У, 358). Попутно заметим очень важную для нас деталь: это завещание юноша пишет не в Кропотове, а в Середникове, когда читает биографию Байрона в аллеях усадебного парка*⁽¹¹⁾ и узнает из нее, что у Байрона был “памятный дуб”. В указанной выше записи некоторые лермонтоведы видят, и не без основания, вольный перевод одного из стихотворений английского романтика.*⁽¹²⁾ Таким образом, мы можем констатировать еще один пример того, как юноша-поэт ищет свои ассоциации, усваивая поэтику романтизма, в том числе и через реалии усадебного парка.

Возвратимся к образу *темного дуба*. Мотив памяти в потомках очень значим для Лермонтова: “послушай, вспомни обо мне...”; “толпой угрюмою и скоро позабытой, над миром мы пройдем без шума и следа” и т. п. Д.С. Лихачев отмечает и такую особенность: “Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он ”долгожитель” среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке, как липа; дуб – индивидуальность, которую в эпоху романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе”.*(13) Неслучайно в романе “Война и мир” князь Андрей привычным глазом находит и выделяет именно дуб и с ним ассоциирует свое настроение. (По нашему мнению, это еще и проявление “усадебного рефлекса”, о котором мы уже говорили).

Отметим, что знаковая роль дуба характерна, по-видимому, только для литературной, письменной традиции, в отличие от устного народного творчества; точно так же, как дуб – знак памяти – характерен только для культурно устроенных дворянских усадеб, а не для дикорастущих деревьев. Например, эта же *индивидуальность, особость* дуба, его свойство расти одному, отсутствие поросли рядом с ним – выступает в фольклорном осмыслении как *сиротство, обделенность*, покинутость. В русской народной песне об одинокой рябине*(14) есть строки и о дубе: “...также одиноко дуб стоит высокий. Но нельзя рябине к дубу перебраться, знать, ей, сиротине, век одной качаться”. Развернуто мотив сиротства присутствует в стихотворении А.Ф. Мерзлякова “Среди долины ровныя” (1810), ставшем народной песней.*(15)

Высокий дуб развесистый
Один у всех в глазах;
Один, один бедняжка,
Как рекрут на часах!
Взойдет ли красно солнышко:
Кого под тень принять?
Ударит ли погодушка:
Кто будет защищать?

Не дуб *уединенный*, а дуб *одинокий*, не благодатные размышления о *прошлом и будущем*, а тяжкое одиночество в *настоящем* – таков образ дуба в народной поэзии.

Возвратимся к стихотворению “Выхожу один я на дорогу”. Природа в нем осмысляется как прибежище уставшего от жизни

человека. В этом же значении – места обретения вечного покоя – изображается она и в стихотворении этого же периода “Горные вершины” (1840): “Подожди немного, отдохнешь и ты”. Но здесь говорится о покое и безмолвии, о постепенной утрате связи с жизнью: “Не пылит дорога, не дрожат листья”. В стихотворении “Выхожу один я на дорогу” – “чтоб... темный дуб склонялся и шумел”. Более того, это перекликается с состоянием лирического героя: “чтоб дыша, вздымалась тихо грудь”. Следовательно, в отличие от *равнодушной природы* Пушкина, сияющей вечной красотой у гробового входа, дуб Лермонтова *живет в унисон* с лирическим героем.

Таким образом, *темный дуб* в этом стихотворении осмысливается не только как часть благодатной природы, но и как символ вечности, как знак памяти, передаваемой от предков к далеким потомкам. Однако эти семантические оттенки можно найти не только в творчестве Лермонтова. Очевидно, это культурно-литературная традиция, общая для словесного и садово-паркового искусства, общий символ, знак для вербальной и материальной форм текста культуры. Но только Лермонтов доверяет усадебному дубу предстоять от своего имени, от имени конкретной личности, перед Богом и миром. Через дуб соединяются, то есть сливаются в единство вечный мир и мятежная душа человека. Дуб здесь не только соединяет и примиряет. Он залог того, что память о человеке не забыта и не затеряна в огромном мироздании, пока, *вечно зеленея, склоняется и шумит над ним темный дуб*.

Примечания:

1. Известно, что, родившись в Москве, будущий поэт был “полугоду” (весной 1815 г.) привезен в Тарханы, имение бабушки в Пензенской губернии, где прожил, с краткими выездами, до лета 1827 г., то есть, почти половину жизни. Бывал здесь наездами в 1828 и 1836 гг. Во время учебы в Благородном пансионе летние месяцы 1829-1831 гг. проводил в подмосковном имении родственников Середникове, где, собственно, началось его поэтическое творчество. Кроме того, в детстве и юности он бывал в имении отца Кропотово Тульской губ., в усадьбе родственников Арсеньевых Васильевском той же губернии, в имении брата бабушки А.А. Столыпина Лесной Нееловке Саратовской губ., в имении сестры бабушки Е.А. Хастатовой Шелкозаводском на

Кавказе. Во время самостоятельных поездок на Кавказ он заезжал в усадьбы друзей и знакомых Семидубравное Воронежской губ., имение А. Л. Потапова, возможно, в Мишково, имение М.П. Глебова, и др.

2. Здесь М.Ю. Лермонтов провел три лета, учась в Московском Благородном пансионе. Исследователи творчества поэта сходятся на важности этого периода в становлении его личности. Здесь написано множество лирических стихотворений, проходила работа над трагедией “Испанцы”, создавались замыслы поэм о молодом монахе, томящемся в монастыре, о Демоне. Возможно, Лермонтов работал здесь над другими поэмами и романом “Вадим”. Многие впечатления этого времени отразились в поздних произведениях.

3. Усадьба известна с двадцатых годов ХУ11 в. Однако подлинный ее расцвет связан с периодом владения ею В.А. Всеволожским (1775-1806). Родственники поэта, Столыпина приобрели ее как подмосковную, для летнего отдыха в октябре 1825 г. и владели ею до 1869 г. Архитектурное ядро усадьбы, в проектировании которой принимал участие знаменитый русский архитектор И.Е. Старов, сохранилось до сих пор

4. “...В окрестностях Москвы”: из истории русской усадебной культуры ХУ11-Х1Х вв. М.: Искусство, 1979. С. 165.

5. Удивительно, но эту же особенность середниковского парка в 30-е годы уже нашего века разглядел в полуразрушенной усадьбе А.Н. Греч: “Вид на этот извилистый пруд с чистой, хрустально-прозрачной водой, куда с высокий берегов смотрятся высокие липы, березы и ели, - лучшее украшение Средникова. По краю воды пробегают капризно и причудливо дорожки, проходя по мостам, великолепным монументальным сооружениям из тесаного камня. То здесь, то там опрокидывается в воду арка моста чудесных изысканных пропорций, какие попадаются еще разве в Гатчине и в Царском Селе. Обилие хвои, всегда придающей некоторую с у м р а ч н о с т ь ландшафту, к о н т р а с т ы лиственных деревьев в их осенних расцветках - все это создает, пожалуй, и в Средникове налет своеобразной р о м а н т и к и”. [Разрядка наша - Р.Л.] (Греч А.Н. Венки усадебам).

6. Лихачев Д.С. Поэзия садов. Изд. 2. СПб.: Наука, 1991. С. 217.

- ба. Цитаты из произведений Лермонтова даются по изданию: Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х томах. М.: Худож. лит., 1975-1976. В скобках римская цифра указывает том, арабские – страницу.
7. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб статей. Л.: Худож. лит., 1986. С. 125.
8. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 215.
9. Лихачев Д.С. Указ. изд. С. 349.
10. См. подробнее: Большой путеводитель по Библии. М., 1993. С. 126.
11. См. об этом в «Записках» Е.А. Сушковой.// М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 88.
12. См., напр.: Глассе А. Лермонтов и Е.А. Сушкова.// М.Ю. Лермонтов. Материалы и исследования. Л., 1979. С. 95.
13. Лихачев Д.С. Указ. изд. С. 298.
14. У этой песни есть автор – Иван Суриков, что не отменяет ее фольклорной поэтики.
15. Мерзляков А.Ф. Песни и романсы. М., 1830. С. 1.

*Мargarита Георгиевна Ваняшова,
профессор, доктор филологических наук, академик РАЕН,
зав. кафедрой литературы и искусствоведения
Ярославского театрального института*

«Луч света». Margarита Михайловна Уманская

Margarита Михайловна Уманская, ученый-филолог, заведующая кафедрой литературы Ярославского государственного педагогического института имени К.Д. Ушинского в 60-70-е годы.

Уманская приехала в Ярославль из Саратова по приглашению руководства вуза.

Судьба Маргариты Михайловны была сложной, трудной, во многом трагической. Она родилась 17 ноября 1913 года. Ее мать Мария Николаевна Архангельская происходила из семьи священников. Отец – Федор Карлович Дотцауэр – из обрусевших немцев, и в графе национальность значилось – «немка». Это определило судьбу дочери. Ей было отказано в приеме на филологический факультет университета. Она поступила в Лесотехническую академию, но вскоре оставила ее, и убедила университетскую комиссию в не случайности выбора. Талантливая ученица выдающегося ученого-литературоведа, профессора Александра Павловича Скафтымова, под руководством которого М.М. Уманская защитила кандидатскую диссертацию, высокая собеседница У. Фохта, Ю. Оксмана, Г. Гуковского, она окончила докторантуру под руководством Д.Д. Благого, и посвятила свои исследования русской литературе и культуре, наследию М.Ю. Лермонтова, А.Н. Островского, Л. Н. Толстого.

Студенты Ярославского пединститута были мгновенно покорены обаянием и фундаментальными знаниями нового педагога. Маргариту Михайловну Уманскую назвали «лучом света». Она входила в аудиторию, объявляла тему лекции, студенты ждали и жаждали стихов, которые она умела читать артистически сильно и эмоционально. Русские классики – Пушкин, Лермонтов, поэты пушкинской плеяды – Вяземский, Баратынский, поэт-декабрист Рылеев оживали в ее исполнении. Главы «Евгения Онегина» она читала с упоением, и упоение пушкинской мелодией, мелодией любви передавалось ученикам. Областью интересов Маргариты Михайловны было творчество Михаила Юрьевича Лермонтова. Жизнь Поэта, его наследие становятся частью судьбы Маргариты Михайловны.

Кафедра, которую она возглавляет – одна из самых сильных среди тогдашних литературных кафедр. Самоотверженность, искренняя преданность любимым занятиям, глубокое ощущение своего призвания характеризует ее как руководителя кафедры. Она возглавила кафедру в начале 60-х годов, вместе с ней работали замечательные педагоги Н.Г. Зеленев, М.Л. Сурпин, А.А. Семенов, М.Н. Прозоров, Г.П. Верховский, благодаря которым ярославская кафедра русской литературы стала широко известна. Кафедра для Маргариты Михайловны – совершенно особый мир. Ее коллеги читали лекции и самозабвенно

занимались наукой, но это был многосторонний и сложный мир человеческих отношений. Уманская обладала счастливым свойством объединять людей на добрые дела.

Научная активность М.М. Уманской поражает. Она не только умела жить в ногу со временем – верный признак молодости души, но значительно опережала время, чему свидетельством основной труд ее жизни, книга «Проблемы романтизма в творчестве М.Ю. Лермонтова». С любовью и энтузиазмом Маргарита Михайловна воспитывала младшее поколение филологов. Маргариту Михайловну как преподавателя отличал глубокий профессионализм, в ее лекторской манере жило искреннее воодушевление, которое заражало слушателей, пробуждало в них работу мысли, зарождало подлинный интерес к литературе и культуре. Она учила воспринимать богатство и разнообразие мира, восхищаться сложностью и многогранностью культуры, испытывать радость познания.

Маргариту Михайловну следует назвать талантливым организатором научной деятельности. Она явилась инициатором проведения в институте ряда научных конференций «Проблемы изучения русской литературы». О высоком уровне проведенных конференций свидетельствовал состав ученых, чьи имена были широко известны и признаны в мире: В. Мануйлов, И. Груздев, И. Соллертинский, Б. Удодов, В. Гура, Л. Вольпе. Ее завет – любить окружающий мир, восхищаться его красотой и приближать его к гармоническому совершенству.

Дочь Маргариты Михайловны – *Людмила Александровна Скафтымова*, профессор Петербургской консерватории, доктор искусствоведения не столь давно стала гостем Центральной библиотеки имени М.Ю. Лермонтова в Ярославле, приняла участие в Лермонтовских чтениях 2004 года, а также в вечере, посвященном памяти ее матери.

*Виктор Дмитриевич Минаков,
преподаватель хоровой школы «Канцона»
(г. Ярославль)*

«Я на земле был только странник...»

Поэтическое творчество Лермонтова всегда поражало и восхищало меня своей многогранностью и загадочностью. Думается, что в своих поисках истины он так и остался где-то между небом и землей, между счастьями и несчастьями, между бурей и покоем. По большому счету его мало интересовали земные проблемы. А если и интересовали, то только потому, что он волей судьбы был рожден на этой земле. Внимательно читая Лермонтова, замечаешь, что он не очень-то вглядывался в лица людей, женщин, а сразу проникал умом и сердцем их сущность. Природа ему интереснее, он может полюбоваться ее красотами, но быстро отводит свой взгляд. Увидел и прошел. В этом мире он был одиноким странником... Не искал счастья, потому что был счастлив сам по себе – самодостаточному человеку никто не нужен. Он стал предвестником Надсона и Полонского. Завидовал земной славе Пушкина, хотел прожить жизнь, как Пушкин, даже умереть, как Пушкин.

Музыка стиха поэта теряется из-за высокой скорости соединения образов. Его стихи рассчитаны на быстрый ум. Калейдоскоп образов трудно сразу удержать в памяти и быстро пережить их. Едва коснувшись своими мыслями, он увлекает дальше. Эта «езда в царство небесное» требует большого напряжения. В этом – Лермонтов – философ.

Есть мотивы, темы в творчестве Лермонтова, которые лишь намечены как бы контуром, но представляются самыми важными для понимания и осмысления всего творчества поэта. Его влекли иные миры, не очень ясные предчувствия, мысли. Он даже не знает, как к ним относиться: смотрит со стороны, не показывает степень и глубину переживания их. Очевидно, что он опередил свое время, и не было ещё доступных человеческому мышлению способов выражения такого мировосприятия. Мир просто не был готов к его приходу.

Вслед за другими он попытался поднять тему демонизма. Предчувствовал появление целых полчищ демонов в 20-м веке. Это предчувствие Апокалипсиса, где добро и зло не абстрактные категории, а вполне реальные, осязаемые явления.

Лермонтов-философ попытался отделить зло от добра; не воспевая зло, потому что это безнравственно. Удалось ли это? Да и возможно ли это в нашей жизни, на этой земле? Лермонтов – это Сфинкс, крепко сидящий на земле и устремляющий свой взор в небо или парящий Ангел, которому «скучны песни земли».

*Геннадий Адрианович Милков,
художник
(г. Любим Ярославской области)*

Лермонтовские места в Пятигорске глазами художника

Как появились работы, которые представлены на выставке? Вместе с женой случилось мне отдыхать в санатории в Пятигорске. Нас сразу поразила природа этого горного края. В декабре месяце там разразилась сильная гроза, чего у нас не бывает. Для архитектуры тоже характерно необычное сочетание: наряду с красивейшими старинными зданиями классического стиля построены многоэтажные современные коробки санаториев.

Мне удалось там написать несколько этюдов и сделать наброски, по которым и написаны эти работы.

Лазаревская церковь у подножия горы Машук. На кладбище этой церкви был похоронен Лермонтов после дуэли. Потом бабушка поэта перевезла прах Михаила Юрьевича в Тарханы, но могила эта сохраняется.

Лермонтовская галерея, где имеется несколько подлинных картин поэта.

Грот Дианы. Диана – покровительница животных и охоты. Здесь любили собираться офицеры тех времен.

Ротонда Эолы, которая не только при ветре, но и при слабом колебании воздуха издает мелодичные звуки.

Подкумок – горная речка в Пятигорске.

Михаил Юрьевич был отважным офицером. Он не боялся смерти. Он даже бросал ей вызов. В то время шла настоящая война с горцами. Давайте поразмышляем. Горцы – очень гостеприимный народ. «Заходи, душа лубезны!», – так они приглашают друзей. Но если их обидеть, если будет убит кто-нибудь из родственников, у них существует кровная месть. Они мстят не одно поколение. Очень беспокойно сейчас в Чечне. Вспоминая военные события времен М.Ю. Лермонтова, может быть, стоит подумать, как избежать неразумного кровопролития.

31 августа 2006 года

50 лет

со дня присвоения

нашей библиотеке имени

МИХАИЛА ЮРЬЕВИЧА ЛЕРМОНТОВА

*Дорогие читатели,
ярославцы и гости города!
Всегда рады видеть Вас в*

**Центральной библиотеке имени
М.Ю. Лермонтова
муниципальном учреждении
«Централизованной библиотечной системы
г. Ярославля»**

*Приглашаем всех желающих к творческому
сотрудничеству*

«Я ЖИЛ ВЕКА...»

Материалы пятых Лермонтовских чтений

15-16 октября 2004 года

Статьи печатаются в авторской редакции

Тираж 100 экз.

Центральная библиотека им. М.Ю. Лермонтова

150049. г. Ярославль, проспект Толбухина, 11

Тел.: 21-07-34

45-77-86

45-75-17

Е-mail foton@clib.yar.ru

© Ярославская Центральная библиотека
имени М.Ю. Лермонтова