

ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

МУНИЦИПАЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

«ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА ГОРОДА ЯРОСЛАВЛЯ»



***Во всем дойти
до совершенства ...***

Материалы

Одиннадцатых Лермонтовских чтений

ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
МУНИЦИПАЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ
«ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА ГОРОДА ЯРОСЛАВЛЯ»

***Во всем дойти до
совершенства ...***

*Материалы
Одиннадцатых Лермонтовских чтений*

**ЯРОСЛАВЛЬ
РИКО-ПРЕСС
2012**

83.3Р1

К 87

Во всем дойти до совершенства...: материалы
Одиннадцатых Лермонтовских чтений. 10-11 октября 2011 г./
МУК ЦБС города Ярославля, ЦБ им. М.Ю. Лермонтова.
Ярославль: Рико-Пресс, 2012. - 111 с.

*Сборник издан в рамках ведомственной целевой программы
Развития «Развитие культуры в городе Ярославле» на 2012-2014 годы*

Редколлегия:
Ахметдинова С. Ю.
Ундиренко Ю. В.

Верстка Ярославцевой И. В.

Материалы сборника издаются в авторской редакции

© Центральная библиотека имени М.Ю. Лермонтова
муниципального учреждения культуры
«Централизованная библиотечная система города
Ярославля»

© Текст – авторы статей

Содержание

«Во всем дойти до совершенства...» С. Ю. Ахметдиновой.....	4
Умаханов Х. С. Лермонтов и Дагестан.....	5
Нечай С. Д. Чокан Валиханов. Подражание Лермонтову.....	9
Недавняя А. С. Проза М. Ю. Лермонтова в поэтическом прочтении (на примере повести «Тамань» романа «Герой нашего времени»).....	13
Черная Т. К. «Дары Терека» М. Ю. Лермонтова как художественная онтологическая система.....	17
Кондратова Н. С. Формирование и функционирование образа судьбы в ранней лирике М. Ю. Лермонтова.....	27
Голобурдина О. Ю. Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».....	33
Сахарова О. В. Тема поэтического служения в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Пророк».....	37
Каганцов М. Я. Тайна одного известного стихотворения Генриха Гейне.....	52
Гращенкова Е. Н. Поэт и Поэт: Михаил Лермонтов – Николай Гумилев.....	78
Короткая М. Р. Роль сакрального мира в драматургическом сюжете У. Шекспира и М. Ю. Лермонтова («Гамлет» и «Маскарад»).....	87
Соснина Е. Л. Коллекция артиста Н. Д. Мордвинова в собрании Государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске.....	91
Шихваргер И. Х. «Из пламени и света...». Елена Борисовна Югова и зримый образ её любви к Лермонтову (Памяти ярославского скульптора).....	97
Левагина С. Н. «...Свой взор на мне останови...» (неизвестный ярославский «портрет» Лермонтова).....	100
Сведения об авторах	107

«Во всем дойти до совершенства...»

Лермонтов не бывал в Ярославле. Связан ли поэт с Ярославским краем? «Есть же в Ярославле улица и Центральная библиотека имени поэта – значит, связан», - ответит рядовой ярославец. А мы еще добавим, что Ярославль стал первым городом, который ведет традицию проведения ежегодных Лермонтовских чтений с 2000 года. Тогда организаторы чтений осмелились вопреки скептическим мнениям поднять неизученный пласт по теме «Лермонтов и ярославская земля». Благодаря поддержке ярославских краеведов, музейных и библиотечных специалистов Первые чтения не только успешно прошли, но и стали хорошим началом для последующих, теперь уже Одиннадцатых.

С тех пор накопился обширный материал, представленный в электронном сборнике «Лермонтовский свет на Ярославской земле» на сайте ЦБС, а география чтений перешагнула далеко за российские границы. Именно потому на чтениях 2011 года мы перелистали страницы хроники десяти прошедших Лермонтовских чтений. «Во всем дойти до совершенства...» - этой лермонтовской строкой мы задали тон Одиннадцатым чтениям, которые выполнили свою основную цель - сохранение памяти о творческом наследии русского классика и его популяризация.

Одиннадцатые чтения совпали с 55-летием со времени присвоения Лермонтовке имени великого русского поэта. Своих гостей встречал бюст Лермонтова работы ярославского скульптора и друга библиотеки Елены Борисовны Юговой, подаренный ею библиотеке в Старый Новый год. Об этом удивительном мастере и человеке прозвучал трогательный и теплый рассказ сотрудника нашей библиотеки Ирины Хоновны Шихваргер. На чтениях выступали с докладами ученые, краеведы Ярославля, Москвы, Санкт-Петербурга, республики Дагестан. Профессор кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета Татьяна Карповна Черная подготовила шесть молодых ученых, которые успешно представили свои доклады на чтениях. В связи со 175-летием выхода в свет драмы «Маскарад» на родине первого русского театра освещалась проблематика по теме «Лермонтов и драматургия». Молодые лермонтоведы Ставрополя представили сравнительные исследования «Гамлет» Шекспира и «Маскарад» Лермонтова», а также - лермонтовского героя через призму драматургии Н. Коляды.

Чтения 2011 года стали стартом Лермонтовских Дней в Ярославле с интересной и разнообразной программой, которые прошли уже в третий раз, подтвердив не только свою нужность и жизнестойкость, но и проекта «Читающий Ярославль».

Светлана Юрьевна Ахметдинова,
директор Центральной библиотеки имени М.Ю. Лермонтова и
ЦБС города Ярославля

Лермонтов и Дагестан

Сегодня Северный Кавказ привлекает внимание многих людей. Политики и ученые, писатели и бизнесмены пытаются понять сложные, противоречивые события, которые происходят на Северном Кавказе.

Но мало кому из них приходит в голову перечитать произведения Михаила Юрьевича Лермонтова. Почти двести лет назад великий поэт признался:

*Как я любил, Кавказ мой величавый,
Твоих сынов воинственные нравы,
Твоих небес прозрачную лазурь...*

Кавказская тема в творческом наследии Лермонтова вызывает ожесточенные споры, окружается легендами и домыслами, подвигает исследователей на новые поиски. Ученые сверяют и уточняют маршруты его путешествий, выявляют источники гениальных лермонтовских творений. Много тайн оставил нам поэт и офицер с огромными печально-взволнованными глазами, каким он предстает на портретах.

В своей творческой работе я поставил себе скромную задачу – обобщить то, что связано в личной судьбе и литературном наследии Лермонтова с моей родиной – Дагестаном. Думаю, что обращение к этой теме будет полезным для всех, кого интересует проблема взаимоотношений России и Кавказа.

Прежде всего, я хотел найти достоверные свидетельства пребывания Михаила Юрьевича Лермонтова в Дагестане. С этой целью я изучил труды известных дагестанских краеведов Булача Гаджиева и Дмитрия Трунова, а также публикации в местной периодической печати. Прочитанные материалы позволили мне реконструировать некоторые события в кавказской жизни поэта.

Булач Гаджиев ссылается на письмо Лермонтова А. А. Лопухину, датированное 17 июня 1840 года. В нем Лермонтов сообщил, что покидает Ставрополь и едет «в действующий отряд, на левый фланг, в Чечню брать пророка Шамиля». В книге Дмитрия Трунова я нашел официальное «Отношение из Штаба войск Кавказской линии и Черномории к командующему Тенгинским пехотным полком». Оно полностью удостоверяет этот факт: Лермонтов 18 июня «командирован на левый фланг Кавказской линии для участия в экспедиции, в отряде под началом генерал-лейтенанта Галафеева», стоявшем в крепости Грозной.

Как утверждает Булач Гаджиев, отряд Галафеева, минуя мирные селения кумыков и чеченцев-аккинцев, двинулся к дагестанской крепости Темирхан-Шура. Пребывание поэта в Темирхан-Шуре имеет подтверждение в виде рисунка карандашом в альбоме сослуживца по отряду князя П.А. Урусова. Беглый набросок изображает Ламберта, Долгорукого, Лермонтова, Урусова, Евреинова на привале по пути к Шуре в 1840 году.

Из статьи дагестанского литературоведа Гаджи Ханмурзаева я узнал, что в этом же походе однополчанин Лермонтова поручик Д. П. Пален нарисовал профильный портрет поэта: небритого, в помятой военной фуражке. У Лермонтова усталый вид, он сосредоточен и невесел на этом мастерски сделанном рисунке.

Свидетельством довольно длительного пребывания Лермонтова в Дагестане может служить чернильный рисунок поэта, на котором изображена сцена переправы через Сулак – одну из многоводных рек Дагестана.

Дмитрий Трунов предположил, что на этом рисунке так называемая Миатлинская переправа. Лермонтов настолько точно изобразил местность, что ее черты без труда можно обнаружить в современном ландшафте. Рядом с холмом, немой свидетелем пребывания великого поэта, сегодня высятся металлические опоры высоковольтной линии. Здесь, в тесном ущелье Сулака построена высокогорная Миатлинская ГЭС.

Другие два свидетельства пребывания Лермонтова в Дагестане я обнаружил в его литературных произведениях. Только человек, побывавший в Дагестане, мог написать такие строки:

*Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их жёлтые вершины,
И жгло меня...*

Впервые прочитав это знаменитое стихотворение «Сон», я, уроженец Дагестана, задумался. Пейзаж, нарисованный поэтом, мне очень знаком и совсем не кажется плодом поэтического воображения. Да ведь это же точное описание картины, что открывается взору между аулами Капчугай и Кумторкала!

У аула Кумторкала расположен гигантский песчаный бархан Сарыкум, величайший в Европе. Гора сложена из мелкого и среднезернистого песка и имеет высоту в среднем 262 метра над уровнем моря.

Сарыкум постоянно меняет форму, но вся масса бархана, занимающая площадь около 10 километров в длину и 3 километра в ширину, сохраняет местоположение. На юго-востоке Сарыкум замыкает тесное ущелье речки Шура-озень. В девятнадцатом столетии здесь проходила дорога, по которой шли оклады или переправлялись войска, идущие из Грозного в горы.

Мог ли видеть все это Лермонтов? Да, мог! Биограф поэта А. П. Висковатов сообщал, что отряд генерала Галафеева, простояв несколько дней у Миатлинской переправы, затем пошел в сторону аула Кумторкала. Будто мираж, перед людьми выросли песчаные холмы. Гора из песка источала жар. После этого похода и появился тот самый «Сон», который вот уже много лет чарует почитателей творчества неповторимого певца Кавказа.

Обратимся к следующему неоспоримому свидетельству пребывания Лермонтова в Дагестане – его роману «Герой нашего времени».

Один из персонажей повести «Бэла» штабс-капитан Максим Максимыч говорит своему собеседнику: «Да, я 10 лет стоял там, в крепости, с ротой, у Каменного брода, знаете?». А у дагестанского аула Аксай в те времена существовало укрепление Таш-Гечув. Таш – это камень, крепость, гечув – брод. Таким образом, получается, что лермонтовский герой, возможно, служил близ дагестанского аула.

Печорин, захвативший в плен Бэлу, говорит: «Я нанял нашу духанщицу: она знает по-татарски, будет ходить за нею и приучит к мысли, что она моя...». Отсюда вроде бы следует, что родным языком лермонтовской Бэлы был татарский. Однако здесь автором допущена некоторая неточность.

Как известно, на территории Кавказа татар при Лермонтове не было. А слова «татары», «татарский» применялись как собирательные ко всем дагестанским народам, в том числе и кумыкам. Кумыкский язык, так же как и татарский, относится к тюркской языковой группе. В «Герое нашего времени» мы встречаем такие кумыкские слова, как «яман» – плохо, «джаным» – душа, сердце, «урус» – русский, «йок» – нет, «якши» – хорошо, «карагез» – черный глаз и т. д. Поэтому, конечно, будет правильным утверждение лермонтоведа Б.С. Виноградова, что Бэла – «прекрасная кумычка».

В «Бэле» Лермонтов правдиво, художественно убедительно воспроизвел типичную кумыкскую свадьбу. Лермонтов настолько тонко и точно передал и обычай обручения, и особенности исполнения музыки на трехструнном агач-кумузе, и своеобразие танца, сопровождаемого пением, и другие нюансы быта, что не возникает никаких сомнений, о том, что все это он видел воочию в одном из дагестанских аулов.

Таким образом, приведенные в моем исследовании документальные факты и проанализированные литературные тексты доказывают факт пребывания великого русского поэта в Дагестане, причем неоднократно. Это обстоятельство может стать отправной точкой для проверки выдвинутых лермонтоведами различных версий малоизученных страниц биографии поэта, для определения путей поиска новых материалов о его жизни и творчестве.

Кавказ – поэтическая колыбель Лермонтова – стал для него впоследствии источником вдохновения. В своих произведениях Лермонтов с любовью описывает жизнь простых горцев, их многовековую культуру, воспевают свободолюбивый дух кавказских народов. В свою очередь, как показывают рассмотренные в работе первоисточники, творчество поэта оказало и продолжает оказывать огромное влияние на развитие художественной литературы народов Кавказа и, в частности, Дагестана.

«Нас, горцев, завоевал не Ермолов, нас «завоевали» Пушкин и Лермонтов», – сказал как-то народный поэт Дагестана Расул Гамзатов. Он

в своей поэтической практике оригинально интерпретировал лермонтовские образы. В известном стихотворении о родном языке Гамзатов мастерски использовал мотивы стихотворения «Сон»:

*Всегда во сне нелепо все и странно.
Приснилась мне сегодня смерть моя.
В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижно я...*

Переводить Лермонтова на языки народов Дагестана начали в начале прошлого века. Особенно интенсивной стала эта работа позднее. Правда, не всегда переводы были равноценны оригиналу. Расул Гамзатов как-то с присущим ему юмором заметил: «Когда Лермонтова перевели на аварский язык, соблюдая законы русского стиха, горцы говорили переводчику: для нас не Мартынов, а ты убил Лермонтова».

Нельзя не отметить и такое явление в дагестанской литературе, как посвящение стихотворений и поэм Лермонтову. В них авторы выражают свою непреходящую любовь к великому собрату – наставнику и учителю. Вот как пишет об этом народный поэт Дагестана Аткай:

*Крутая офицерская стезя
Пред нами открывается невольно.
А почему задумчивы глаза,—
Не потому ль, что сердце неспокойно?*

*Живет портрет и дышит горячо,
И сердце бьется праведно и гулко.
Под эполетом – правое плечо,
А левое – оно укрыто буркой.*

*Твой левый бок оружие холодит,
А левый – наша бурка согревает.
И это нам о многом говорит,
Твоя любовь к горам не остывает.*

*Воспел ты вольных горцев – узденей
Своею лирой звонкой и глубокой,
И стал Маиук в сиянии наших дней
Вершиною поэзии высокой.*

Продолжающийся процесс взаимообогащения различных культур имеет глубокие корни. Диалог культур является примиряющим фактором, предупреждает возникновение новых конфликтов. Он снимает напряженность в межнациональных отношениях, создает обстановку доверия и взаимного уважения. Потому так актуально обращение к богатому наследию русской культуры и культуры других народов, населяющих Россию.

Литература:

1. Асеков, И. Люблю я Кавказ [Текст]/ И. Асеков// Дагестанская правда.- 1989.- 14 мая.
2. Атаев, Б. Лермонтов в Кумыкии [Текст]/ Б. Атаев// Дагестанская правда.- 2000.- 12 февраля.
3. Гаджиев, Б. Рисунок из альбома [Текст]/Б. Гаджиев// Дагестанская правда.- 1986.- 7 июня.

4. Гаджиев, Б. М.Ю. Лермонтов [Текст]/ Б. Гаджиев// Гаджиев, Б. Они были в Дагестане/ Б. Гаджиев.- Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 1990.- С. 29-54.
5. Иванов, А. М.Ю. Лермонтов в Хасавюртовском районе [Текст]/ А. Иванов// Дружба.- 1990.- 16 сентября.
6. Трунов, Д. Дагестанские рисунки М.Ю. Лермонтова [Текст]/ Д. Трунов// Трунов, Д. Свет из России/ Д. Трунов.- Махачкала: Дагестанское книжное издательство.- 1956.- С. 112-115.
7. Трунов, Д. Лермонтов и Дагестан [Текст]/ Д. Трунов// Трунов, Д. Дорога к свету/ Д. Трунов.- Махачкала: Дагестанское книжное издательство.- 1962.- С. 191-197.
8. Трунов, Д. Лермонтов и Дагестан [Текст]/ Д. Трунов// Трунов, Д. Свет из России/ Д. Трунов.- Махачкала: Дагестанское книжное издательство.- 1956.- С. 95-101.
9. Ханмурзаев, Г. Лермонтов в Дагестане [Текст]/ Г. Ханмурзаев// Дагестанская правда.- 1984.- 25 октября.

Нечай С. Д.

Чокан Валиханов. Подражание Лермонтову

*«Я еду в страну чудес – Восток.
Говорят, что все великие имена
создаются на Востоке».
М. Ю. Лермонтов*

Знаменитый путешественник, выдающийся географ и этнограф Чокан Чингисович Валиханов был человеком яркой и своеобразной судьбы. Он навсегда вписал своё имя в историю географической науки, совершив тайное путешествие в Кашгарию, страну, о которой в то время ничего не было известно в Европе. (Сейчас это Уйгурский автономный округ на Северо-Западе Китая). Через Кашгарию проходил единственный в то время крупный караванный торговый путь из Средней Азии в Индию, и местные правители часто попирали священные права торговцев и караванщиков, устраивая пирамиды из их голов на обочинах караванных путей. Поэтому, понимая важность этого торгового пути и для России и для Англии, правительства обеих стран искали смельчаков, готовых отправиться в столь опасную экспедицию. Чокан Чингисович Валиханов, казах по национальности родился в 1835 году. Происходил он из знатного степного рода: отец его, султан Чингис Валиев, доводился внуком хану Аблаю, принявшему ещё в 1740 году русское подданство. В 18 веке казахский народ делился на три орды, - Младшую, Среднюю и Старшую. Став ханом Средней орды хан Аблай немало способствовал развитию экономических связей между казахами и русскими. Его сын и внук продолжили его дело.

После того как Чокан проучился три года в медресе в Семипалатинске, он в 1847 году отправился в Омский кадетский корпус, где проявил выдающиеся способности и свёл дружбу с Достоевским и будущим выдающимся исследователем Центральной Азии Григорием

Потаниным. Он был принят на службу адъютантом к генерал-губернатору Омска Гасфорту. Ведя светский образ жизни молодого повесы, он посещал омские салоны, где любил читать барышням романтические стихи Михаила Лермонтова. Да и характером отличался насмешливым, едким, мог высмеять собеседника. В Омске на него обратил внимание Пётр Петрович Семёнов-Тян-Шанский, только что посетивший Центральный Тянь-Шань. Он предложил Валиханову рискованное путешествие в Китай, так как сведения о соседних с Российской империей территориях интересовали не только сибирское военное ведомство, но и Петербург.

Так как ехать в Кашгарию, славившуюся своими кровожадными правителями, было очень опасно, то для экспедиции Чокана Валиханова был придуман настоящий маскарад. Один умный и богатый семипалатинский купец Букаш Аукпаев припомнил, что лет двадцать назад из Кашгара был вывезен мальчик по имени Алимбай. По его сведениям, этот кашгарец вместе со своими родителями так и не вернулся на родину и родственники, оставшиеся в Кашгаре, ничего не знали о его судьбе. Валиханову предложили принять имя Алимбая, обрить голову, заменить щегольский офицерский мундир на костюм богатого купца.

28 июня 1858 года Чокан Валиханов присоединился к торговому каравану в урочище Карамула. В составе каравана было семь приказчиков и тридцать четыре слуги, подчинялись они караван-баши. В количестве людей, которые приходилось посвящать в планы Валиханова, информировать о его «новом» происхождении и родственных отношениях с караван-баши и заключалась главная опасность: все они поклялись свято хранить тайну, но их было слишком много, чтобы она могла долго сохраниться. Караван шёл к возвышающимся горам Джунгарского Алатау. В караване было более ста верблюдов, шестьдесят пять лошадей, шесть юрт, а товару на 18 545 рублей серебром. Китайские власти разрешали всем среднеазиатским народам вести торговлю с городами Китая, так как торговлю почитали священным ремеслом. Купцов грабили, «стригли» как овец, но никогда не убивали. Поэтому строго выполняя план экспедиции, караван в котором ехал Чокан Валиханов занялся меновой торговлей: на русские товары, вывезенные из Семипалатинска, покупали баранов. За месяц было приобретено более трёх тысяч баранов, и караван отправился вглубь Азии к границам Китая. Теперь Валиханов ехал по тем местам, где до него не был ни один учёный в мире. Здесь караван подстерегала самая большая опасность - барантачи-разбойники из племени чон-багыш. Они запросили огромный выкуп, но караван спас отряд кокандских сипаев, посланных из Кашгара. На подступах к городу внимание Валиханова привлекла аллея из жердей, расставленных по обеим сторонам дороги. К каждой была прибита клетка с головами казненных повстанцев. Это был путь по аллее смерти, который заставлял путников морщиться.

Караван вступил в Кашгар в полдень 1 октября 1858 года. Валиханову вместе со спутниками был устроен допрос, так как караван

сопровождали слухи о том, что в нём едет русский офицер. В ближайшие дни он понял, почему Кашгар пользуется громкой славой на Востоке. Суровы законы ислама. Кораном запрещено пить вино, женщины заперты в гаремах и не имеют права с открытым лицом показываться мужчинам. В Бухаре и Коканде после призыва к молитве полиция загоняет всех в мечети. На улицах особые духовные чиновники имеют право остановить любого прохожего и проверить, знает ли он Коран, а в случае ошибки наказать его палками.

Иное дело Кашгария, этот своеобразный оазис в мусульманском мире. Никто не загоняет здесь правоверных в мечети, повсюду открыто продается вино, а женщины пользуются полной свободой. Существует в Кашгарии строгий, освящённый вековой традицией обычай: каждый иностранец, приехавший в город, обязан временно жениться на чаукен, молодой женщине, специально предназначенной для этих целей. Вечером караван-баши устроил машреб для многочисленных знакомых и родственников. Присутствовали и родичи Алимбая, которые не заподозрили подвоха и приняли Валиханова как своего и даже привезли ему подарки. Караван в котором приехал Валиханов занимал одиннадцать лавок в сарае «Кунак». Торговля шла успешно, и на первой же неделе товары были почти все проданы с большой выгодой. Так как перед возвращением домой требовалось откормить выучный скот, а на это уходило около двух месяцев, Валиханов под видом купца решил совершить поездку по стране.

Он выискивал старинные рукописные книги, истлевающие в лавках неграмотных купцов, скупал образцы ремесленных изделий, драгоценный камень вечности «нефрит», очень ценимый китайцами, образцы восточных тканей, собирал сведения по экономике края, его истории, и о политических событиях тех лет, о кровожадном правителе ходже Валихане, который правил Кашгаром незадолго до организации этой экспедиции. Жители рассказали, что к правителю во дворец пришёл лучший городской оружейник и принёс ему в подарок великолепные сабли. Были они так острые, что могли перерезать летящее перо. Но правитель – ходжа Валихан иначе испытал их качество: он отрубил голову сыну оружейника, а мастера пожаловал халатом за подарок. На берегу реки Кызылсу за городом выросла пирамида из отрубленных голов. Все жили в ожидании смерти и предупреждали друг друга: «Если вам не тяжело носить своих голов - молчите!».

Большую помощь в сборе устных материалов Валиханову оказала чаукен, которую он успел полюбить. Валиханов общался с беками (администрацией), ахунами (священниками) и алвонкашами (простым народом) и купцами из других караванов. «Все караванщики-отменные географы. Они знают на память множество дорог, рек с переправами, горных перевалов, расположение улиц в городах, где ещё не ступала нога европейца», - писал он в своих дневниках. Долгое нервное напряжение давало себя знать, и ему всё труднее становилось разыгрывать беззаботного молодого гуляку. Наконец, 7 марта 1859 года караван

выступил из Кашгара.

Немало испытаний выпало на обратном пути на долю Валиханова и его спутников. Вслед им о богатстве каравана распускались фантастические слухи и все любители лёгкой наживы с нетерпением ожидали, когда караван окажется в их владениях. Вскоре караван благополучно достиг русской военной крепости Верный (ныне г. Алмата), а затем вернулся в Омск.

Отчёт о поездке в Кашгарию был опубликован в «Ведомостях Русского Географического общества», и о нём узнал весь просвещённый Петербург. Глава Азиатского департамента Министерства иностранных дел Егор Петрович Ковалевский назвал его гениальным. В свете поручик султан Валиханов оказался самым оригинальным персонажем петербургского зимнего сезона 1860 года. Все заметили его внешнее сходство с Лермонтовым. Валиханов во всём старался ему подражать. Как оказалось позже, он даже вёл дневник подобно Печорину. Валиханова принял, как героя, с докладом президент Академии наук граф Блудов, его взяли на службу в Азиатский департамент Министерства иностранных дел.

И наконец, были изданы два важных документа

7 апреля 1860 г.

Приказ царя

Его императорское величество в присутствии своём в Санкт-Петербурге соизволил отдать следующий приказ:

Производится по кавалерии за отличие по службе состоящий по армейской кавалерии поручик султан Чокан Валиханов в штабс-ротмистры с оставлением по армейской кавалерии.

Апреля 1860 г. Санкт-Петербург

Указ Капитулы

Русских императорских и царских орденов

В воздаяние отлично-усердной и ревностной службы состоящего по армейской кавалерии поручика султана Валиханова, оказанной им при исполнении возложенного на него осмотра некоторых из пограничных среднеазиатских владений, сопряжённого с усиленными трудами, лишениями и опасностями, всемилоостивейшее пожаловал мы его кавалером императорского ордена нашего святого равноапостольного князя Владимира четвёртой степени. Вследствие чего повелеваем Капитулу выдать сему кавалеру орденские установленные для нехристиан знаки и грамоту на оные.

На подлинном собственною его императорского величества рукою написано: *Александр*.

Для принесения благодарности за пожалованный орден Валиханов был приглашён во дворец на аудиенцию императора Александра Второго

Месяцы, проведённые Чоканом Валихановым в Петербурге, были скорее всего, счастливейшими в его жизни. Он учился, работал, общался с выдающимися учёными, вновь встречался с Достоевским, познакомился с любимыми поэтами Полонским и Майковым, читал «Колокол» Герцена и «Современник» Чернышевского, стал героем светских салонов. Валиханов был настоящим «кладом» для науки. Сам казах, отлично знавший быт степняков, их фольклор, их религию он помог изучить неграмотных среднеазиатских кочевников, их быт и культуру. Насколько

запутанны в то время были дела этнографов-ориенталистов, видно из того, что Валиханову в своих работах пришлось доказывать, что казахи и киргизы – это два разных народа. Он написал несколько этнографических работ, в том числе «Записки о диких каменных тунгусах», «Очерки Джунгарии». Он познакомил ориенталистов с народными былинами «джирями», он первый записал и перевёл на русский язык ныне широко известное эпическое произведение киргизов «Манас»: он не только подробно пересказал содержание «Манаса», но и перевёл записанный им во время путешествий отрывок. Он стремился сблизить русских с казаками и киргизами, закладывал фундамент для культурного сотрудничества между ними.

К сожалению, туберкулёз подтачивала силы молодого учёного, и он был вынужден уехать из Петербурга в родные степи, увозя с собой эскизы, наброски, неоконченные рукописи. Он умер в возрасте тридцати лет, всего через семь лет после возвращения из Кашгарии.

Став зеркальным отражением Лермонтова, он сумел прожить на 3 года дольше. И как Печорин, Валиханов умер в Азии.

Литература:

1. Забелин И. М. Чокан Валиханов/ - Москва, Географгиз, 1956.
2. Стрелкова И. И. Друг мой, брат мой, Москва/ - Молодая гвардия, 1975.

Недавняя А. С.

Проза М. Ю. Лермонтова в поэтическом прочтении (на примере повести «Тамань» романа «Герой нашего времени»)

Повесть «Тамань» представляет собой самостоятельное художественное произведение и в то же время является частью романа.

Обнаружить схожие настроения, мотивы, образы, пейзажные зарисовки у Лермонтова в его лирических и эпических произведениях несложно. Влияние лирики на эпос чрезвычайно сильно и в романе. Большую роль в нём играет пейзаж. Важная особенность пейзажа - тесная связь с переживаниями героев, выражение их чувств и настроения. Отсюда и рождается страстная эмоциональность, взволнованность описаний природы, создающая ощущение музыкальности всего произведения[1, с. 500]. А именно эти черты чаще всего и присущи лирическим произведениям.

Раскрытию характера героев и идеи повести подчинен пейзаж. Вот, к примеру, первое встречающееся описание природы: «Полный месяц светил на камышовую крышу... [2, с. 250]» - позволяет сделать вывод, что пейзаж является не только реалистическим фоном действия, но и участвует в его развитии. Кроме того, пейзаж помогает ярче, глубже показать душевное состояние героя, его переживания, а также

раскрыть важные стороны его характера.

Так, картина взволнованного моря, на которое смотрит Печорин, оттеняет тревожное настроение героя и в то же время еще более волнует его: глядя на взволнованное море, он погружается в воспоминания. Пейзаж здесь не только гармонирует с настроением героя, но порождает его. Описание морской стихии подчеркивает отвагу, смелость, вольность Янко. Здесь картина природы способствует выявлению основных качеств характера человека.

Подчеркивая зарисовками природы психологическое состояние действующих лиц, Лермонтов не вводит в описание эмоциональных эпитетов или восклицаний, а отбирает и своеобразно показывает определенные, совершенно реальные предметы. Так, тревожное состояние Печорина, следующего ночью за слепым, подчеркивается пейзажной зарисовкой, в которой нет никаких упоминаний о переживаниях героя, но предметы показаны в состоянии, предвещающем бурю и непогоду: луна начала одеваться тучами, туман поднимался на море, валуны грозили потопить корабль, фонарь на корме едва светился.

Наконец, пейзаж в повести «Тамань» является для автора средством выражения отношения к происходящему и изображенному, он лиричен. Небольшие пейзажные зарисовки позволяют судить, что в природе Лермонтов видел подлинную красоту и совершенство, что вместе со своим героем он мечтал о жизни вольной и свободной, как море, возвышенной и чистой, как небо, светлой, и ясной, как звезды, сверкавшие «на темно-синем своде [2, с. 258]». Лиризм ощущается в подтексте, в «Тамани» он нигде не прорывается прямыми авторскими отступлениями и высказываниями, как в повестях «Бэла» или «Княжна Мери», но чувствуется и в незавершенности показа судеб героев, оставляющей место для раздумий читателя. И в контрасте вольной жизни контрабандистов с жизнью едущего «по казенной надобности» офицера, и в способе обрисовки контрабандистов.

В частности, можно показать ясность, простоту и лаконизм описаний. Наиболее целесообразно обратиться к описанию местоположения жилища контрабандистов:

«Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона. «Суда в пристани есть», подумал я: завтра отправлюсь в Геленджик» [2, с. 250].

Давая это описание, автор (Печорин), желая нарисовать место, где будет жить, и подчеркнуть временный характер своего поселения на квартире, не стремится высказать какое-нибудь чувство или вызвать его у читателя. Здесь нет ни одной лишней детали. Хата с камышовой крышей, обрыв к берегу моря, ограда из булыжника, взволнованное море, оттеняющее силуэты стоящих в пристани кораблей,- вот предметы, которые в той или иной степени нужны для показа дальнейших событий,

действий и размышлений героя. На камышовой крыше Печорин увидит девушку-контрабандистку. Возле забора («ограды из булыжника» [2, с. 250]) он притаится, наблюдая за слепым.

По крутой и узкой тропинке обрыва слепой будет спускаться к морю. Луна осветит силуэты кораблей, а, следовательно, покажет возможность скорого отъезда Печорина в Геленджик из Тамани. Все описание, рисуя реальную обстановку действия, подчеркивает случайность остановки героя в «гнезде честных контрабандистов» [2, с. 260].

Лаконизм и конкретность - отличительное свойство стиля большинства описаний в романе «Герой нашего времени» - выражается здесь в отказе Лермонтова от эмоциональных и метафорических эпитетов: эпитет превращается в конкретное красочное определение, либо характеризующее цвет предмета («белые стены»), «темно-синие волны», «черные снасти», «бледная черта небосклона»), либо указывающее иной материальный признак его («камышовая крыша», «ограда из булыжника»).

Другим важным аспектом поэтического прочтения прозы М.Ю. Лермонтова является ее ритмико-метрическая организация. В художественно-литературном творчестве ритмическая организация речи и выступает как одно из средств достижения максимальной выразительности, типизированной эмоциональной напряженности речи; паузы ритмической речи и их подчеркнутость, звуковая насыщенность и т. д. — все это делает ее одним из важнейших выразительных средств художественной речи [3, с. 15]. Эмоциональная насыщенность ритмической речи определяет связь ритма с лирическими и лиро-эпическими жанрами, которые как раз характеризуются наибольшей эмоциональностью, напряженностью. В этом смысле понятие ритмически организованной речи сливается с понятием речи стихотворной, одним из отличительных признаков которой ритм и является. В повести «Тамань» обнаруживается более 20 случаев метрической организации прозаического текста. Встречаются в ней все виды двусложных и трехсложных размеров практически на каждой странице этой повести: хорей, ямб (двусложные), дактиль, амфибрахий и анапест (трехсложные). В этом проявляется некий синтез прозы и поэзии. Со сменой темы или сменой описываемой обстановки меняется и ритм. Приведем несколько примеров:

Двусложные размеры:

Хорей: «Есть еще одна фатера» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '), «Я велел ему идти вперед» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '), «Он махнул рукою» [2, с. 253] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ').

Ямб – наиболее часто встречаемый размер в тексте повести «Тамань»: «Десятник нас повел по городу» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '), «Веди меня куда-нибудь» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '), «Хоть к черту, только к месту» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ').

Трехсложные размеры:

Из трехсложных размеров лишь только дактиль встречается в сочетании с хореем «Берег к обрыву спускался к морю» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ').

Амфибрахий: «Стояла другая лачужка» [2, с. 250] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '), «В татарской бараньей шапке» [2, с. 253] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ '), «Спросил я его наконец» [2, с. 251] (_ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ' _ ').

Анапест: «Часовой, черноморский казак» [2, с. 249] (_ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _), «На дворе, обведенном оградой» [2, с. 250] (_ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _), «Совершенно слепой от природы» [2, с. 250] (_ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _).

Также проследить взаимодействие поэзии и прозы мы можем и на примере создаваемых Лермонтовым художественных образов. Одним из таких образов является русалка. Вот как описывает Печорин ее первое появление: «Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье, с распущенными косами, настоящая русалка.» Этот образ уже устоявшийся в поэзии Лермонтова. Ему посвящено одноименное стихотворение 1832 года. На лиричность образа русалки, изображенной в Тамани, указывает и спетая ею песня, которую Печорин запомнил «от слова до слова». Ундина эта обладала магнетической властью, притягивала к себе. Волосы ее были длинные , распущенные , русые, кожа загорелая с золотистым отливом, даже внешностью девушка была как русалка. Но весь магнетизм девичьей особы пропадает, когда Печорин понимает, что девушка обычная контрабандистка.

В «Тамани» романтическая приподнятость повествования гармонически сочетается с реалистической обрисовкой характеров и быта вольных контрабандистов. К примеру, возьмем описание портрета Янко: «Из лодки вышел человек в татарской шапке, но стрижен он был по-казацки, и за ременным поясом его торчал большой нож» [2, с. 259]. И эта деталь (нож) напоминает об опасной профессии контрабандиста. Как-то очень просто говорится об удали Янко. «Что, слепой, - сказал женский глосс, - буря сильна. Янко не будет». «Янко не боится бури», - отвечал тот [2, с. 252]. Вслед за этим диалогом Лермонтов рисует бушующее море. «Медленно поднимаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу лодка» [2, с. 253]. Описание разбушевавшейся стихии служит средством раскрытия удали Янко, для которого «везде дорога, где только ветер дует и море шумит» [2, с. 256]. Не ради любви он идет на подвиг, а ради наживы. Его скупость поражает: слепой мальчик получает в качестве награды мелкую монету. А старухе Янко просит передать «что, дескать, пора умирать, зажила, надо знать и честь» [2, с. 259]. Судьба не сводит Печорина и этого «честного» контрабандиста напрямую, но тем не менее Янко вынужден именно из-за него покинуть «обжитые края». Герои повести занимаются опасным промыслом – контрабандой. Лермонтов сознательно не уточняет, что именно они провозят через пролив и что увозят за море. «Богатые товары», «груз был велик» - больше мы ничего не знаем. Лермонтову важно создать у читателя ощущение опасной, необычной жизни, полной тревог. Или в сцене разговора девушки и слепого мы узнаем, что буря сильна, туман густеет. Казалось бы, что из того? Но это важно для контрабандистов: не во всякую погоду можно отправляться «на дело». Эта мистическая обстановка нравится Печорину вначале повести, ему нравится эта загадка, тайна, окружающая его. Но бытие контрабандистов превращается в простой быт, их жизнь обычна, тайна их раскрыта. И Печорину совсем не интересен их образ жизни, он становится для него обычным, привычным.

Интересен в повести прием антитезы. Вот каким представляет себе образ Янко слепой мальчик: «Янко не боится не моря, ни ветра». Этаким сказочный герой, бесстрашный богатырь. А Печорин видит Янко иначе: из лодки «вышел человек среднего роста, в татарской бараньей шапке», обыкновенный человек, вовсе не героического вида.

Проза при этом начинает звучать почти как стихи, потому что в нее врывается повторяющаяся ритмика настроения, эмоции, переживания. Происходит постоянное колебание от повествования, обещающего что-то необыкновенное, к повествованию об обыкновенном. В связи с этим приходим к выводу о том, что в романном повествовании прослеживается два слоя: информативный, фактологический и другой, с эмоциональной базой, нацеленный на обогащение словесного образа.

Они задают некоторый ритм всему повествованию в повести и в романе. Романное повествование преобразует романтический смысл в трагический, сохраняя высокую степень поэтичности. И так во всех главах романа. Есть волна перехода от романтического горизонта ожидания к повествованию обычной, обыкновенной жизни. Композиционный принцип чередования очарованности и скуки как трагедии придает особую ритмику лермонтовскому повествованию. В романе «Герой нашего времени» поэт выступает уже как реалист и великий мастер словесного искусства. Его речь, приблизившись к пушкинской в отношении простоты, точности и гармонической уравновешенности, не утратила вместе с тем и специфической «лермонтовской» силы и выразительности.

Литература:

1. Большая литературная энциклопедия для школьников и студентов / Под ред. Красовского В. Е. - М., 2004.
2. Л е р м о н т о в М . Ю . Тамань // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954—1957. Т. 6. Проза, письма. — 1957. — С. 249—260.
3. Федотов О. И. Основы русского стихосложения: метрика и ритмика. Учебное пособие. - М.: Изд-во «Флинта», 1997.

Черная Т. К.

«Дары Терека» М. Ю. Лермонтова как художественная онтологическая система

По словам Белинского, Кавказу суждено было стать колыбелью русской поэзии. Бурная прекрасная кавказская река, Терек, – предмет поэтического вдохновения двух гениев – Пушкина и Лермонтова. Два разных взгляда создают две картины мира. В них есть общее, но внутренние законы движения свои, порождены неповторимой авторской индивидуальностью.

Сопоставление стихотворения «Дары Терека» с пушкинскими показывает, насколько, при видимом сходстве, развиваются концептуальные различия в системном художественном мышлении двух поэтов.

Центральным, определяющим произведением Пушкина можно считать стихотворение «Кавказ», охватившее все параметры представляемой автором картины. Это стихотворение обладает особым статусом художественного обобщения, т.к. авторская позиция и авторское пространство в нем идентифицируются как обзор полноты сотворенного мира и права на его оценку.

Лермонтовский Терек вошел в литературу уже после того, как о нем написал Пушкин. Лермонтов – старательный ученик. Однако настоящее ученичество предполагает прежде всего умение творчески применять традиции учителей. И тогда какие-то явные переклички, видные реминисценции получают собственную новую жизнь, как бывает, когда ребенок, похожий на отца или мать, все же одарен совершенно по-своему и уже идентифицируется не с родителями, а с самим собой.

«Дары Терека», как у Пушкина «Кавказ», занимают в лирике Лермонтова особое место по признаку художественного миротворчества. В этом стихотворении выстроен особый миф о мироздании, переплавивший мотивы и сюжеты древних фантастических и эпических сказаний, фольклорных легенд и песен.

Лермонтов часто переносит образы и мотивы своих стихотворений из ранних в более поздние. (Кстати, подобная творческая картина есть и у Пушкина, и прежде всего в произведениях на кавказскую тему). Заимствования Лермонтова у Пушкина – явление не исключительное в первые десятилетия XIX века. Была в литературном процессе поэтическая общность, объясняемая новым художественным мышлением, новым способом изображения жизни.

Юный Лермонтов в ранних поэмах «Кавказский пленник», «Черкесы», «Джюлио» прямо использует образы пушкинских произведений о Кавказе. Очевидно, они совпадали с его собственным восприятием: олени, высокий берег, пена, подмывающая берега, скалы, крутящийся Терек, – подражание ученика лишь помогало ему осмыслить это восприятие. В «Джюлио» слышны прямые реминисценции пушкинских стихов «Кавказ» и «Обвал»:

*Средь гор кавказских есть, слышал я, грот,
Откуда Терек молодой течет,
О скалы неприступные дробясь;
С Казбека в пропасть иногда скатясь,
Отверстие лавина завалит,
Как мертвый, он на время замолчит...
Но лишь враждебный снег промочит он,
Быстрей его не будет Аквилон...* [3, с. 76]

Все это служило почвой для самостоятельного

художественного мышления. Но уже в раннем лермонтоведении отмечалось, что содержательно близкие произведения Пушкина не удовлетворяли потребность Лермонтова в новых формах. «Хмель Пушкинского стиха уже казался слишком легким, слишком воздушным — явилась потребность в особого рода специях» [9, с.103], — пишет, например, Эйхенбаум .

Однако есть ряд явлений в творчестве уже сложившегося поэта Лермонтова, которые требуют дополнительного осмысления с точки зрения интертекстовых реминисценций и влияний, ибо они не ограничиваются стилевыми проблемами и мировоззренческими идеями. Д.Д. Благой считал, что «первые наброски «Демона» вообще почти полностью строятся на мотивах пушкинской лирики» [1, т. 3, с. 7]. Но обратим внимание, как неожиданно рождаются кавказские краски во взгляде Демона из поэмы — в них нет ничего пушкинского, хотя «Демон», как известно, писался уже с 1829 года.

*И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как **грань алмаза**,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял,
И Терек, прыгая, как лвица
С косматой гривой на хребте,
Ревел, — и горный зверь, и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вод его внимали;
И золотые облака
Из южных стран, издалека
Его на север провожали;
И скалы тесною толпой,
Таинственной дремоты полны,
Над ним склонялись головой,
Следя **мелькающие волны**;
И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы —
У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны! [3, т. 4, с. 184-185]*

«Грань алмаза», «излучистый Дарьял», «Терек, прыгая, как лвица», да еще «с косматой гривой на хребте», «в лазурной высоте», «золотые облака», «таинственная дремота», «грозный» взгляд «сквозь туманы» «сторожевых великанов», — это живописные и архетипически мистические образы, характерные именно для Лермонтова-художника с его максимализмом и стремлением к преодолению пространств. Это уже не ученичество, хотя, на первый взгляд, может показаться, что все это уже имело место в раннем романтизме. Но у Лермонтова эти образы помещены в свой контекст, который все меняет и насыщает глубокими смыслами — контекст конфликта демонической личности с создателем и его мирозданием.

На таком фоне развиваются художественные системы других стихов, в частности, «Даров Терека».

Стихотворение Пушкина «Кавказ» определяется в литературоведении как обобщающая картина мироздания, где целостность образа природы соседствует с точностью и зоркостью авторского взгляда [см. 7, 8, 6: работы А.Н. Соколова, А. В. Чичерина, Э.В. Слининой]. Особое место занимает статья А.В. Лужановского «Стихотворение А.С. Пушкина «Кавказ» (поэтика и онтология)», в которой автор акцентирует не просто образное единство картины мира, созданной Пушкиным, а ее онтологический смысл.

По мнению Лужановского, «в итоге философский смысл «Кавказа» можно трактовать следующим образом. Желание свободы – естественное желание и право человека, но не от нашего только желания, не от нашей только воли зависит мера свободы. Человек или мирится с условиями, приспосабливается к ним, или с неукротимой страстью добывается необходимой степени свободы.

Пушкин... пришел к пониманию диалектики свободы и несвободы как объективного свойства действительности.

Он признал мир, созданный богом, и признал волю и закон бога. Бог дает свободу, и дает всем: в вышине все равно свободны — герой, орел, потоки, обвалы, а тучи идут смиренно» [4, с. 24, 25].

Действительно, мир пушкинского стихотворения онтологичен – сверху донизу прослежено его сотворение. Он начинается в вышине, равнозначной бесконечности, где можно находиться только одному.

Один в вышине

Стою...

Рядом только владелец воздушной стихии орел. Онтология пушкинского стихотворения моделирует сюжет древнего кумулятивного процесса создания мира. Спуск по громадам гор и стремнинам к веселым долинам открывает замысел логично прекрасный, где все дополняет друг друга: рождение и первое движение создает разнообразие земного мира – шум водопадов, смиренный ход туч, нагие громады утесов, мох, кустарник, рощи, птицы, звери и, наконец, человек. Все это – стадияльная история мироздания, внутренне закономерно согласованная, отмеченная эволюцией от простого к сложному и в то же время собранная, сконцентрированная в синергетике временного и пространственного единства.

Но в картине мира, созданной по логике мифа, вдруг обнаруживается парадоксальный для мифа сдвиг, слом структуры, связанный с наличием субъекта повествования. Миф о создании мира наделен фигурой рассказчика – этического субъекта. Автор-повествователь, – «Я», «Я вижу», – создатель своей картины мира, охватывает взглядом мир, созданный независимо от него. И позволяет себе с высоты судейского права оценить его, заметить в нем и добро и

злом, пользуясь способностями, полученными от древа познания первыми людьми (архетип). «Кавказ подо мною» звучит как «мир подо мною», следовательно, создает эпическую грандиозность в восприятии, спокойную и величественную уверенность в незыблемости как видимого им пространства, так и собственного положения по отношению к нему. Все на месте, все спокойно, все как надо. Но вдруг взгляд, создающий эпическую кумуляцию, наталкивается на внутренне самостоятельное движение Терека, которое сдерживают грозные немые громады, охраняющие **status quo** Кавказа. Терек входит в поэтическое пространство Кавказа сразу и целиком.

Живое пространство субъекта реагирует драматично-лирическим «Вотще!», в котором трудно не заметить сочувствия Тереку, хотя и признается фатальная безнадежность его порывов. «Вотще!» намекает на бунт, мятеж и ворвавшуюся в этот мир дисгармонию. В таком контексте Терек вдруг выдвигается на общем фоне как знаковая фигура, переворачивающая «райское» описание предшествующей части стихотворения. Терек – деталь кавказского мира. Однако благая картина создания завершается буйной игрой Терека, в своем свирепом, голодном веселье свидетельствующем о том, что не все здесь благо: «Нет ни пищи ему, ни отрады, теснят его грозно немые громады». В описании Терека явно присутствуют признаки поведения демонической силы – «играет в свирепом веселье», «бьется о берег в вражде бесполезной», «как зверь молодой». В пушкинском «Кавказе» заложен потенциал лермонтовских противоречий, лермонтовского демонизма.

В «Кавказе» Пушкин-поэт, как демиург, любит свое создание, понимает его и оставляет жить своей жизнью. «Кавказ подо мною...», «Отселе я вижу...» – позиция могучего созерцателя, одновременно утвердившегося в своем независимом позиционном пространстве и духовно проникнувшего в пространство уже самостоятельно живущего созданного мира. Терек в этом мире – одна из самых живых единиц, метафорически олицетворенных с сильным и прекрасным зверем, рвущимся на волю.

Но автор-демиург спокоен, самостоятелен, самодостаточен и независим. Пушкин подчинил свойственный ему «экстаз бунта» [2, с. 222] мудрости мировой гармонии. Он сделал выбор и остался ответственным за созданный им мир, но не в нем (как это происходит и в других его произведениях).

Образ Терека у обоих поэтов рожден самым природным источником. Впечатления и чувства, вызванные капризной кавказской рекой, очень похожи у Пушкина и Лермонтова.

Сравним.

ПУШКИН	ЛЕРМОНТОВ
Терек играет в глубоком ущелье...	Он лукавый принял вид...
И Терек злой под ним бежал...	Терек воет, дик и злобен...
Терек... в глубоком ущелье...	Терек... меж утесистых громад...
Терек... бьется о берег в тоске безнадежной...	Буре плач его подобен, слезы брызгами летят...
Играет и воет, как зверь молодой	Терек воет, дик и злобен
Ты затопил, освирепев, свои берега.	Я, сынам твоим в забаву, разорил родной Дарьял
И шумной пеной орошал	Слезы брызгами летят

Пушкинская идея – кумуляция постепенного создания и обогащения мира и его дальнейшая самостоятельная жизнь. Пушкинская онтология выстраивается на культуре христианской эпохи.

Стихотворение Лермонтова соткано из фольклорных кавказских легенд, образная система его экзотически колоритна, ее «топос» чрезвычайно локален: Терек, Дарьял, Каспий, гребенское казачество. Лермонтов как автор полностью растворен в том мифологическом мироздании, которое он воспринимает из источников кавказского фольклора и которое сам создает на этом фоне. Лермонтов в «Дарах Терека» онтологичен язычески. Ряд: облака – река – море, означающий постоянное взаимодействие природных сил, олицетворяется и одухотворяется, как положено в мифе. Авторский художественный мир выстроен по всем правилам мифотворчества: субъект рассказа отсутствует, время и место действия не имеют границ, речевая картина мира принадлежит только персонажу. Географические названия не маркируют пространство, а являются лишь именами, определяющими суть сюжетного действия.

Так, Терек в качестве культурного героя, предназначенного для подвига объединения водной стихии, слияния верха и низа, рожден в облаках и растворяется в морском пространстве. Но на пути к цели он совершает ряд поступков, символизирующих сущностные этапы, знаки земного бытия, требующего искупления-жертвы – природные бедствия, религиозная вражда и гибельная любовь.

Другой герой «Даров Терека» Каспий обладает могучей силой судейства, это повелитель природных сил, от которого зависит

возможность мира, порядка и исполнения желаний. Он не проронит слова понапрасну, но его молчание – сильнее всяких слов. Он принимает или не принимает жертвы.

Пушкинский Терек именно олицетворен, а не явлен живым существом, он не обладает собственной речью, не инициативен. Он – как зверь, но не зверь и не герой-персонаж вообще. Он – предмет создания, предмет природы, живущий по логике, увиденной в нем автором.

У Лермонтова Терек живет самостоятельной жизнью. Он мифологически персонифицирован, живая единица природы. Кавказ – его стихия, но она не подчиняет его себе, у него свой характер. Это живое существо, со своими стремлениями, среди которых главное – желание властвовать над миром, изменить его: и тогда, когда он буйнит и играет, и тогда, когда он хочет покоя. Он сам хочет создавать.

Лермонтов вводит Терек наравне с Каспием в сюжетное миротворческое действие, придает им возможность речевого действия, тем самым делая их субъектами мифа о сотворении мира. Для Лермонтова такое сотворение мира связано с движением от вражды к любви, от смерти к страсти. Власть Каспия – это власть божественной силы, свободно играющей своей волей, обладающей правом судьи и творца. Лермонтовский эпический сюжет объективно развит в зависимости от сущностной и номинативной функции персонажей, реализованной в событии объединения.

Мифологический, архетипический культурный пласт питает у Лермонтова сам художественный принцип создания стихотворения (одушевление природы, мир с постоянным временем, миростроение в зависимости от принесения жертвы и т.д.), в то время как сюжет и композиция порождены авторским сознанием. Завязка нового, лермонтовского, мифа происходит тогда, когда древний мифологический сюжет мироздания уже завершен. Мир уже создан, живет достаточно долго, но что-то в нем устроено не так: он разъят и трагически смертоносен. Поэтому древние ритуалы начинают работать для создания нового сюжета. Терек устал от содеянного зла, хочет от него избавиться и успокоиться в глубинах водной стихии моря. Тогда мир преобразится, и смерть не будет итогом игры природных сил, итогом веры и итогом любви. Иначе говоря, лермонтовский мифологический сюжет мироздания – это сюжет, корректирующий готовое создание.

Волевое действие реки введено в ритуальное действие пожертвования, преподнесения даров, что приводит к восстановлению вечного, вневременного единства. Но внутри этого сюжета содержатся еще три, постепенно усиливающие эмоциональную напряженность и содержательность картины мира. Они могут жить сами по себе. Каждый – история определенного явления с характерной философской концепцией. Каждый представляет собой событие реальной жизни сегодняшнего дня, развитие векторно направленного действия и

осуществление конкретно-протяженного времени. И в то же время каждый – это вариант мифа.

Первый сюжет – разорение Дарьяльского ущелья. Однако это разорение было совершено Тереком не самоцельно, не ради посева зла, а «сынам твоим в забаву», как он говорит Каспию. Это сюжет игры, вариант одного из характерных мифологических архетипических сюжетов. У Терека это результат вольного гулянья на просторе. Здесь еще нет человеческой гибели, есть только «вечный спор» стихии с человеком, желавшим эту стихию обуздать своей «чуждой властью». Это дар, который можно определить как этнический, бытовой. И Терек, еще «приветливо ласкаясь», «лукаво», как бы шутя и хитря, заигрывает с Каспием, Каспий принимает эту игру, притворяясь «будто спит», и ожидая, очевидно, более значительного подарка. На уровне этно-социальном это сюжет стихийного бедствия в горном ущелье, столь частого в этих местах. На уровне мифа – спор человека с природой, богатырская забава, миф о камнях. На уровне авторской позиции, философского осмысления мира – еще не нарушение необходимой сопричастности явлений мира, а только угроза им, здесь нет вины. Поэтому ритуальный дар – еще не жертва. Языческий бог его не принимает.

Второй сюжет – религиозная вражда. Конфликт уже выведен за пределы чисто природного бытия. Антураж первого сюжета – простор, облака, ущелье, валуны. Здесь совсем другой антураж, другая ступень цивилизации, другое мироощущение. Здесь драгоценная кольчуга, стальные налокотники, золото и стих Корана. Это уже не забава, не игра природных сил. Это фанатизм («стих священный» – «чуб заветный» и угрюмо сдвинутые брови), который приводит к гибели. Но это один из самых распространенных в мире конфликтов, поэтому взор кабардинца «полон старою враждой». Преподнося этот дар, Терек еще ласкается, но уже приветливости нет. Напряженность этой части усилена ровно на четыре строчки эмоционального «разбега» Терека. Теперь его обращение к морю содержит, вместо первых двенадцати, шестнадцать строк стиха. И Каспий тоже уже не играет, он «дремлет и молчит», как будто готовится к чему-то главному, как будто уже почувствовал нешуточность конфликта, происходящего вне его могучей первозданности. В протяженном векторе времени-пространства это сюжет историко-религиозный, зерно исторического романа или повести. Мифологический уровень лишь намечен в сюжете служения богу, самоотдачи в этом служении, но до жертвенности этот сюжет не доводит – в большей степени это действие мести. Каспий отвергает этот дар. Очевидно, именно потому, что он не может быть жертвой. Гибель, смерть здесь является знаком враждебности, войны. Отвержение этого дара, во-первых, выражает вторую ступень в балладно-сказочном варианте тройного мистического действия, а во-вторых, авторское непризнание такой цены за акт единения.

Новый разбег Терека – еще четыре строчки. И ровно на

столько больше длится речь, заклинание – часть усиливающегося ритуального действия, сопровождающее новый дар, – двадцать строк. Композиционная ритмика лермонтовского стиха точно воспроизводит волнообразное движение водяной стихии. Форма стиха указывает на развитие конфликта, специфику всего художественного мира с его встречным стремлением стихий, превращающимся в нравственную силу. Далее начинаются стансы, ритмика которых своим постоянством говорит о закреплённости последней позиции в содержании всей концепции стиха.

Итак, третий сюжет приводит в ритмическом строении лермонтовского произведения к моменту, фиксирующему основную мысль. Этот сюжет не только ритуально итоговый, но и концептуальный. Теперь дар Терека – дар любви. Каспия мало волнуют дары, связанные с богатством и религиозными войнами. Но казачка – убитая женщина, убитая любовь, то, что выше богатства и без чего лишается смысла религиозное убеждение.

Любовь и смерть вообще становятся твердыми полюсами лермонтовской романтической антиномии. В особенности это проявляется в стихах мифологического содержания: «Русалка», «Морская царевна», «Сон», «Тамара».

Любовный сюжет в «Дарах Терека» не развернут. В толкованиях говорится о «затемненности», недосказанности стихотворения в этой его части. Как и в предыдущих сюжетах, задействован конкретно-этнический, даже в определенной степени конкретно-исторический хронотоп: гребенской казачина, злой чеченец, станица. Тем не менее смысл события – общечеловеческий. Не имеет существенного значения, как и по какой причине произошло убийство казачки. Главное, что любовь увенчана смертью, и очевидно, не последней. Любовь в этом стихотворении – причина раздоров, ведущих к смерти, и за это следует наказание, у людского мира отбирается погибшее тело. Либо любовь здесь возводится в высшую ценность, ради которой не жаль самой жизни. Но не жизнь является мерилом любви, а смерть, – и в этом трагизм мировой ситуации, несправедливость мирового устройства и нарушение мировой гармонии. Природа в «Дарах...» противостоит человеческой жизни, как и во всей поэзии Лермонтова. Договор о единении стихийных сил контрастен вечной вражде сил человеческих, вражде, которую не умиряет, а наоборот, усиливает даже любовь. Поэтому в жизни людей таится постоянная опасность, и чтобы от нее защититься, надо совершить жертвоприношение, что и делает Терек ради «отдыха», т.е. ради восстановления гармонии. Природа и человек в ритуальном действии здесь поменялись местами.

В фольклорной фантастике девушка-утопленница превращается в русалку, вживаясь в природную водяную стихию, породняясь с ней в чувстве общей гармонии. После этого она получает способность выходить в человеческий мир, чтобы в нем действовать

таинственными чарами. Но в «Дарах...» утопленница остается мертвой, ей отводится другая миротворческая функция. Этот образ приобретает черты иконной святости – «грустен лик ее» (не «лицо»), что определенным образом связано с мотивом жертвы (можно воспринимать эту деталь как реминисценцию христианского мировоззрения). Но эта жертва – не способ общения человека с потусторонней силой, а мост, объединяющий природные изначальные силы (реку с морем). Труп казачки стал ритуальным даром высшему природному существу – морю, имеющему право суда и приговора. Происходит торжество природы, стихии над человеческой жизнью, полной вражды. Любовь, погубившая казачку в мире людей (превратила жизнь в смерть), оживляет сонное море, пробуждает его мятежную красоту, т.е. действует жизнеутверждающе. Две мощные стихии – вода, направленная в сильном волевым действием (Терек), и вода бездонная, символ глубинной бесконечности, соединяются. Полярные точки мирового хронотопа оказались теперь крайними позициями общего мира, свидетельством возможности его объединения после многих (троекратно воплощенных) потрясений. Ритуальный характер общения Терека с Каспием перевел одноразовое действие в область бесконечного хронотопа, т.е. сблизил объективно изображенный мир с авторской философской позицией.

Произошло восстановление природной гармонии, море приняло воды реки. В пересечении стихий обретается покой (поиски «паруса»). Мифологический сюжет миротворения прошел по кругам своего разрушения: игровое действие, религиозное действие, война, разлагающее, безнравственное действие – гибель любви. Каждый этап дает свой результат, требующий жертвоприношения. Но только последняя жертва, включив, разумеется, в ритуал все предшествующие жертвы, имеет силу возрождающую. Новый миф творения обогащается опытом прежнего. «Мифическое прошлое, – как пишет Е.М. Мелетинский, – не только источник первообразов, но и магических и духовных сил, которые продолжают поддерживать установленный порядок в природе и обществе с помощью ритуалов, инсценирующих события мифической эпохи и включающих рецитацию мифов творения» [5, с. 173-174].

Изучив фольклорные источники и обладая талантом глобально масштабного, космического мышления, Лермонтов создал в «Дарах Терека» свой миф (комплекс мифов, включенных в один главный), но с достаточно четкими нравственными ориентирами.

В пушкинском «Кавказе» присутствует мудрая ясность. Стихотворение Лермонтова оставляет впечатление вечной загадки, непознаваемой тайны мира. Его мир уже готов, но недостаточен, несовершенен, разъярен, трагичен и требует доработки. Это отражается и в содержательной наполненности персонажей, и в постоянно меняющемся, движущемся хронотопе, и в поведенческих ситуациях, и в смене эмоций.

Философия Пушкина – философия примирения с существующей жизнью, как бы драматична она ни была. Поэтическая онтология Пушкина – онтология могучего в своей всеобъемлемости созерцания, обладающего точным знанием, что есть добро и что есть зло, понимающего возвышающую силу первого и неизбежность второго.

Философия Лермонтова – философия признания возможной, будущей жизни, проливающей свой свет на все достоинства и недостатки жизни настоящей, философия высокого и трагического духовного праздника, утверждающегося не в конкретном мире земного бытия, а в том мифологическом пространстве бесконечности и вечности, которое восходит к идее духовного синкретизма человека и природы. Лермонтовское «Там» – не очарованный идеальный мир, как у Жуковского, а мощное судейское всезнание, «грозный суд», выраженный не столько чисто онтологически, сколько художественно, образно и сюжетно.

Литература:

1. Благый Д. Д. Лермонтов и Пушкин: (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. — М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. — С. 356-421.
2. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 6 томах. — М., АН СССР, 1954-1957.
4. Лужановский А. В. Стихотворение А. С. Пушкина «Кавказ» (Поэтика и онтология) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: исследования и материалы). — Изд. «Иваново», Ивановский гос. ун-т, 1998. — С. 19.
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976.
6. Слинникова Э. В. Лирика Пушкина 1820 – 1830-х годов: Проблемы становления личности поэта. — Псков, 1990. С. 44.
7. Соколов А. Н. История русской литературы XIX века, I-я половина. 4-е изд. — М., 1976. С. 395.
8. Чичерин А. В. О стиле пушкинской лирики // В мире Пушкина. — М., 1974. С. 315.
9. Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. — Л., 1924.

Кондратова Н. С.

Формирование и функционирование образа судьбы в ранней лирике М. Ю. Лермонтова

Судьба – древнее понятие, которое в процессе развития человеческой культуры получило богатое эстетическое и философское наполнение. Лермонтов осмысливает его через образ и мотив судьбы.

Анализ стихотворений Лермонтова показал, что для его

художественной системы наиболее важными стали два значения судьбы, закрепленные в современном русском языке: судьба как закономерный ход течения событий и судьба как участь, доля, жребий (см. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 778). Данные значения не только функционируют в художественных текстах, но обогащаются дополнительными оттенками, а иногда полностью меняются.

Проанализируем группу стихотворений, где образ судьбы представлен в виде антропоморфного существа.

В 1829 году в стихотворении «К другу» появляется упоминание о судьбе («Навек мы с ней разлучены судьбою»).

*Навек мы с ней разлучены судьбою,
Я победить жестокость не сумел.
Но я ношу отказ и месть с собою,
Но я в любви моей закоренел* [3, т.1:59].

В данном стихотворении художественный образ судьбы выражен словами «судьба» и «рок». Анализ лирического сюжета показывает, что взаимоотношения образа лирического героя и образа судьбы являются отправной точкой его развития. Поэта занимают две сферы, обозначенные антитезой небесное – земное. Лирический герой не пленен «небесной красотой», а ищет «земного упоенья». К сфере небесного относятся упомянутые в стихотворении вдохновение, красота, любовь. К этой же сфере относится и судьба, только имеет отрицательную коннотацию, заключает в себе отрицательное проявление высшей сферы. Именно судьба является причиной отверженности лирического героя от сферы небесного.

В стихотворении «Кавказ» судьба также выступает в роли разлучницы:

*Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас...* [3, т.1:74]

Судьба производит действия, характерные для человека. Образ судьбы достаточно конкретизирован, чтобы выявить устойчивые черты, определяющие его семантику: судьба как некая высшая сила, порой обретающая черты человекоподобного существа, противопоставлена вдохновению, любви двух людей (стихотворение «К другу»), любви в месту, которое хранит любовь к матери и любовь к женщине («Кавказ»). Судьба противопоставлена любви в различных её проявлениях.

Функцию разлучницы выполняет судьба и в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына...»:

*Ужасная судьба отца и сына
Жить розно и в разлуке умереть* [3, т.1:234].

Образ судьбы получает дополнительное значение «участь, удел». Это же значение реализовано в слове «жребий»:

*И жребий чуждого изгнанника иметь
На родине с названьем гражданина!* [3, т.1:234].

Так пополняется семантическое поле понятия «судьба» в лирике Лермонтова. Поэт в своих стихах в одном художественном образе соединяет различные лексические значения. Необходимо отметить

наличие в стихотворении еще одного образа, имеющего отношение к судьбе: «вечность роковая».

Судьба не только разлучает, но и соединяет человеческие «судьбы», но по своему усмотрению, она играет жизнями людей, как ей вздумается:

*Мы случайно сведены судьбою,
Мы себя нашли один в другом,
И душа сдружилась с душою,
Хоть пути не кончить им вдвоём.
«К* («Мы случайно сведены судьбою»)» [3, т.2:38].*

Образ судьбы не является центральным, это персонажная деталь. Но она – отправная точка развития лирического сюжета. Судьба дарит человеку счастье, поэтому лирический герой в какой-то мере даже благодарен ей за предоставленную ему встречу. «Надежда найти счастье в любви несбыточна, отсюда и роковая невозможность общего пути: герой знает о другом исходе, уготованном ему судьбою» [5:206].

В стихотворении «Послушай, быть может, когда мы покинем...» создан образ частной судьбы-судьи, которая осуждает лирического героя на вечное изгнание из рая:

*Быть может в стране, где не знают обману,
Ты ангелом будешь, я демоном стану! –
Клянися тогда позабыть, дорогая,
Для прежнего друга всё счастье рая!
Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный,
Тебе будет раем, а ты мне – вселенной! [3, т.2:40]*

Время стихотворения – это время возможного будущего, мир фантазии. В мечте лирический герой становится демоном и за это принимает наказание судьбы – изгнание. В поэтике стихотворения образ судьбы играет важную роль: с его помощью читатель постигает всю глубину и силу исполненного стойкости и трагизма характера лирического героя. Образ судьбы, как и в других, уже рассмотренных стихотворениях, принадлежит «стране, где не знают обману», сфере небесного.

Образ судьбы, наделенной человеческими чертами, представлен в стихотворении «Стансы» («Мне любить до могилы творцом суждено...»):

*Так точно и я под ударом судьбы,
Как утёс неподвижно стою,
Но не мысли никто перенести сей борьбы,
Если руку пожмёт он мою [3, т.1:296].*

Словосочетание «удар судьбы» в контексте данного и уже рассмотренных стихотворений формирует в сознании читателя образ судьбы-палача. Она теперь не только повелевает, указывает, судит, но и приводит приговор в исполнение. Образ судьбы в силу своей неизбежной философской наполненности становится жанрообразующим фактором для данного стихотворения, написанного в жанре стансов, что сам Лермонтов обозначает в заглавии, хотя и не выполняет все формальные требования этого жанра. В свою очередь жанр стансов,

отличительной чертой которого является абстрактное рассуждение об онтологических вопросах жизни, объясняет отвлеченность образа судьбы (не смотря на выявленные человеческие черты) от земной конкретики, его неопределенность во времени и пространстве.

В ряду стихотворений, где Лермонтов воплощает образ судьбы-антропоморфного существа, может быть рассмотрено программное для раннего периода творчества Лермонтова стихотворение «1831-го июня 11 дня»:

*Под ношей бытия не устаёт
И не хладеет гордая душа;
Судьба её так скоро не убьёт,
А лишь взбунтует; мщеньем дыша
Против непобедимой много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей...
(...)
Никто не получал чего хотел
И что любил, и если даже тот,
Кому счастливый небом дан удел
В уме своём минувшее пройдёт,
Увидит он, что мог счастливой быть,
Когда бы не умела отравить
Судьба его надежды [3, т.1:181].*

Судьба – это непобедимое существо, описанное словами, характерными для деятельности человека: пытается убить душу, отравить надежды. В данном стихотворении судьба провоцирует на поединок, как и в стихотворении «Унылый колокола звон...»:

*Я чувствую – судьба не умертвит
Во мне возросший деятельный гений [3, т.1: 254].*

Словами, которые характеризуют человека и его деятельность, образ судьбы включен в пространство лирического героя, что не исключает возможности равноправных отношений лирического героя и судьбы.

В стихотворении «Атаман» судьба выступает как некое высшее существо, которое распоряжается жизнью лирической героини, она определяет её участь:

*Мне жребий неволи
Судьбинушкой дан;
Не губи, не губи мою душу,
Лихой атаман [3, т.1:199].*

В данном стихотворении представлены два образа судьбы: судьба – антропоморфное существо, повелевающее жизнью человека, и судьба-участь, жребий человечества. Синонимичные в большинстве контекстов понятия «судьба» и «жребий» в «Атамане» выступают как пара повелитель-повеление или судья-приговор. В образе судьбы появляется новый оттенок, свидетельствующий о приобщении поэта к народному мироощущению. Поэт вводит фольклорную традицию на фоне авторской концепции творчества. Исследователи отмечают, что «в наибольшей мере Лермонтова привлекают в это время лирическая песня,

считавшаяся квинтэссенцией «народного духа». В собственных опытах «русской песни» Лермонтов стремится передать ее строфические, композиционные и стиховые особенности, вводя психологические параллелизмы, экспериментируя со строфикой и рифмой, обращая и к свободному стиху» [2: 507].

Судьба-жребий, в значении «участь» – это второй тип образа судьбы, представленный в стихотворениях Лермонтова. В стихотворении «Из Андрея Шенье»:

*Но ты не обвиняй страдальца молодого,
Молю, не говори насмешливого слова.
Ужасный жребий мой твоих достоин слёз,
Я много сделал зла, но больше перенёс.
(...)
Я не злодей, о нет, судьба губитель мой,
Я грудью шёл вперёд, я жертвовал собой... [3, т.1:313].*

В данном стихотворении Лермонтов конкретизирует в образе судьбы понятие жребия. Жребий – это не только участь, доля, то есть жизнь не по своей воле, от начала до конца детерминированная извне (как в «Атамане»). Здесь жребий – это прежде всего неестественный и нежелательный конец земной жизни человека. Это крайняя позиция семантического поля понятия «жребий», потому что по значению приближается к понятию «смерть».

В основной массе стихотворений образ судьбы-жребия обозначает участь подневольной жизни:

*И люди все к ничтожеству спешат, –
Но, хоть природа презирает их,
Любимцы есть у ней, как у царей других.
И тот, на ком лежит ее печать,
Пушай не ропщет на судьбу свою...
(«Блистая пробегают облака...» [3, т.1:196]).*

Повелителем и распорядителем жизни становится высшее существо (судьбынушка, судьба, бог, природа и т. д.), которое по своей свободной воле предопределяет события жизни человека.

В стихотворении «Смерть» образ судьбы-жребия получает дополнительное значение указания к жизни, повеления:

*Вдруг предо мной в пространстве бесконечном
С великим шумом развернулась книга
Под неизвестною рукой. И много
Написано в ней было, но лишь мой
Ужасный жребий ясно для меня
Начертан был кровавыми словами:
Бесплотный дух, иди и возвратись
На землю...
(...)
Я вздрогнул, прочитав свой жребий [3, т.1:293].*

В этом стихотворении интересны пространства, в которых происходит развертывание лирического сюжета. Герою снится пространство, куда душа человека попадает после смерти, там нет беспокойств, боли, вопросов. Это беспредметный мир, где герою всё известно, как будто он давно там жил. Но и в этом бесконечном пространстве властвует судьба. Образ судьбы-жребия,

участи в обобщенном виде выступает как воля высшего существа относительно жизни человека или духа. Это древнее понимание судьбы, закреплённое в мифологии разных народов. Данный образ присутствует ещё в ряде стихотворений, помимо рассмотренных, но их анализ приводить не целесообразно, потому что они не добавляют образу судьбы дополнительные существенные в контексте нашей темы оттенки значения.

Обратимся к анализу стихотворений, в которых воплощён третий тип образа судьбы: судьба-закономерность, общий ход течения событий. Это стихотворения с мрачным содержанием, передающие настроение безысходности:

*Один я здесь, как царь воздушный,
Страданья в сердце стеснены,
И вижу, как, судьбе послушно,
Года уходят, будто сны...*
(«Одиночество») [3, т.1:95].

Образ судьбы в рассмотренном стихотворении можно интерпретировать как воплощение общей закономерности жизненного процесса, на который ничто и никто не может повлиять. Трагичность человеческой жизни заключается в том, что независимо от веры в судьбу как высшее сакральное существо, Бога, предопределение, человек умирает по всеобщему жизненному закону. Каждого в конце жизни ждёт «гроб уединённый», поэтому слова «и вижу, как судьбе послушно, / Года уходят, будто сны» можно понимать как осознание и признание всеобщей закономерности течения жизни. Двойко можно интерпретировать образ судьбы в стихотворении «Желание»:

*Но тщетны мечты, бесполезны мольбы
Против строгих законов судьбы.
Меж мной и холмами отчизны моей
Растилаются волны морей* [3, т.1:192].

Судьба выступает как творец законов, этот образ достаточно конкретен, и одновременно как абстрактная закономерность.

О том, что рок есть закон Лермонтов прямо говорит в стихотворении «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...»):

*Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворён.
Мы сгинем, наш сойдёт след,
Таков наш рок, таков закон;
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам,
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам* [3, т.1:114].

«У романтиков с роком ассоциировалось представление о злых силах мироздания, ополчившихся против героя и лишивших его счастья. Со временем распространения шеллингианской философии истории под роком стали понимать и власть случая, который невольно разрушает счастье личности или обрекает её на гибель. Гегельянская философия истории рассматривает историческое развитие человечества как закономерный процесс. В торжестве закономерности, провозглашаемой этой теорией, мыслители лермонтовской эпохи видели нечто столь же

зловещее, как грозный рок древних» [4: 349].

«Лермонтов мужественно принимает как неотвратимый закон существования гибель всякого живущего и родившегося» [1: 96].

Анализ ранней лирики М. Ю. Лермонтова показал, что поэт создаёт разнообразные типы образа судьбы, которые можно объединить в три основные группы: судьба-антропоморфное существо (повелительница, разлучница, судья, палач и др.), судьба-жребий, участь и судьба-закономерность. Данные значения нередко переплетаются. Участь, доля нередко становится составной частью судьбы-закономерности. Личная судьба-антропоморфное существо есть выражение общего жизненного закона. Тем не менее мы можем видеть, что тот или иной образ введён поэтом именно в данное стихотворение неслучайно. Образ судьбы создаёт в стихотворении определённое настроение, влияет на лирический сюжет. Судьба-закономерность представлена в мрачных стихотворениях, исполненных настроением безысходности. Это связано с тем, всеобщий закон жизни непреложен, его никто не может изменить, но его возможно изучить. С судьбой-существом можно договориться, против неё можно восстать, её можно победить, поэтому такой образ в стихотворениях наделён антропоморфными чертами. Так Лермонтов приближает его к человеку, допускает соизмеримость возможностей человека и судьбы.

Литература:

1. Асмус. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т 43–44. Часть 1. М. Ю. Лермонтов. М., 1941
2. Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова. URL: <http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=247>
3. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. Н. Ф. Бельчиков, Б. П. 4. Городецкий, Б. В. Томашевский. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954—1957.
5. Усок И. Е. Общественно-историческая проблематика в творчестве Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981
6. Шикин В. Н. «К *» («Мы случайно сведены судьбою») // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981

Голобурдина О. Ю.

Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»

В современной теории литературы проблема лирического сюжета рассматривается очень многогранно. В нашей работе в качестве предмета исследования мы постараемся проанализировать лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».

Сначала обратимся к теории вопроса. Стоит отметить, что лирика в принципе не должна быть сюжетна, так как переживания, изображенные в стихотворении, не всегда выливаются в сюжет. Но и отрицать его

наличие, как это делают в своих трудах В. М. Жирмунский («лирика – «несюжетный жанр»), А. И. Ревякин («лирика не обращается к сюжету, либо обозначает его крайне сжато») или В.В.Одинцов, считающий лирику «принципиально бессюжетной», нельзя.

Согласно точке зрения, изложенной Б.В. Томашевским в «Теории литературы», в лирике «возможны действие, поступок, событие, но мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного напряжения» [Томашевский].

По мнению Т. И Сильман, «сюжет в лирике «развертывается» не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя, который с точки зрения перспективы изображения находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» [Сильман].

Однако большинство исследователей считают, что лирическое произведение не может быть бессюжетным. Но лирический сюжет весьма своеобразен. В лирике события воспроизводятся лишь в той мере, какая необходима для их эмоциональной оценки. Следствием подобной установки и является фрагментарность, «схематичность», «бессобытийность» и другие особенности лирического сюжета, резко отличающие его от сюжета в эпосе [Андреев].

В качестве рабочей точки зрения будем использовать определение, данное в учебнике «Теория литературы» под редакцией Н. Д. Тамарченко: «Развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), но и не рассказывание само по себе (которое ведется с «фиксированной точки»), а именно то самое «подвижное соотношение» между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексию. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и её закономерность» [Тамарченко 2004: 354].

Сюжет в лирике Лермонтова в литературоведении определяется как отражение процесса развития чувства и называется лирическим сюжетом; в этом смысле можно говорить и о лирическом сюжете лермонтовских стихов, не заключающих в себе фабульного события: в них сюжет — само движение души, эмоции, мысли, отклик на событие, оставшееся за пределами стихотворения. Лирический сюжет здесь представляет развертывание внутренней коллизии. Можно сказать, что сюжет лирики является самой формой общения: общения поэта с окружающим миром, автором и читателем. В лирике Лермонтова движение души поэта стремится обрести пластическое, образное выражение, но эта форма настолько прозрачна, что никого не может ввести в заблуждение [Лермонтовская энциклопедия].

Проблемой лирического сюжета в творчестве М. Ю. Лермонтова занимались такие ученые как В. А. Мануйлов, И. Л. Андроников, Б. Т. Удодов, В. Н. Турбин, Д. Е. Максимов, К. М. Черный, Л. М. Аринштейн, Е. М. Пульхритудова, К. А. Кедров, Л. М. Щемелева и многие другие

известные лермонтоведы.

В рамках нашей исследовательской работы нами была предложена классификация лирического сюжета в творчестве М. Ю. Лермонтова по двум основаниям: собственно источникам сюжета и нарративной системе. К группе стихотворений, классифицируемых по источникам лирического сюжета, нами так же отнесены и стихотворения с сюжетом событийно-космическим или просто космическим, такие как «Выхожу один я на дорогу», «Пророк», «Мой демон», «Небо и звёзды», «Я видел тень блаженства; но вполне...» и другие. Действие сюжета данных стихотворений происходит вне каких-либо рамок, в бесконечном пространстве, во вселенной. В моменты одиночества лермонтовский лирический герой общается с космосом, стараясь поведать его глубинные тайны. Чувства, испытываемые в такие минуты лирическим героем, также являются принадлежностью не земного существования, а космического, вселенского. Это и составляет основу формирования лирического события.

Проанализируем стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», отнесенное нами к стихотворениям с сюжетом событийно-космическим. Его художественное пространство многомерно и динамично. Открывается стихотворение описанием горизонтальной плоскости – дороги, пустыни. Далее мы перемещаемся в пространство небесно – космическое, где, вопреки привычным канонам, вселенский хаос находится в состоянии гармонии («пустыня внемлет богу», «звезда с звездой говорит», «спит земля в сиянье голубом», «в небесах – торжественно и чудно»). Все в мире, окружающем лирического героя, находится в диалоге друг с другом, и только он сам пребывает в состоянии одиночества, что подчеркивается в начале стихотворения. Но именно это состояние и помогает герою более остро ощутить родство вселенского хаоса и его внутренних переживаний. В 1 строфе мы видим как происходит элемент одушевления и переживания, родственного герою. То, что «ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездой говорит» является для лирического героя объективным положением вещей, но картина мира идеально-эмоциональная, мир гармоничен, что создается живым действием, диалогом звезд. Космическое пространство манит и вдохновляет героя, притягивает его своей торжественностью, легкостью и свободой, он восклицает: «В небесах торжественно и чудно!», происходит эмоциональное событие приобщения души к большому прекрасному миру.

Но в то же время это совершенное пространство неба пробуждает в нем осознание несовершенства мира земного, что приводит к тому, что топос стихотворения начинает сужаться до состояния, ограниченного могилой. Слова «Я ищу свободы и покоя!», открывающие кульминацию стихотворения, говорят о внутреннем конфликте лирического героя, так как, обрета посмертный покой, человек погружает своё тело в узкое пространство, а свободной может остаться только душа, отделившаяся от тела. Но поэт говорит скорее о летаргическом сне нежели смерти («Я б

желал навеки так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь»). Стоит отметить, что событие эпическое (герой выходит на дорогу и наблюдает за устройством мира космического) после кульминации переходит в событие лирическое: душа и тело героя, погружившись в вечный сон, несмотря на то узкое пространство гроба, о котором мы говорили, прекращают ощущать себя одинокими в этом мире, обретя двух вечных спутников – «сладкий голос», поющий о любви и «темный дуб», выбранного героем в качестве стража вечного покоя, к которому он так стремится, образ которого представляет каданс и одновременно рождается как библейский мотив вечного древа, приобщения к вечности.

Эта рефлексия лирического героя о приобщении к высшему космическому миру после перехода от жизни земной (из космического пространства в могильное) и составляет основное лирическое событие, рождающее лирический сюжет стихотворения. Постигая свойства высшего мира, герой приходит к постижению мира своей собственной души через диалог души с миром и с собой.

Согласно точке зрения Соколова А., изложенной в работе «Художественный образ в лирике М.Ю. Лермонтова», в стихотворении «Выхожу один я на дорогу» Лермонтов широко анализирует свое душевное состояние, и перед нами возникает яркий облик человека, «больно» и «трудно» переживающего несовершенство жизни, ищущего «свободы и покоя» [Соколов 1964: 197].

Как подчеркивал Андреевский С. А., М. Ю. Лермонтов не мистик, он именно – «чистокровнейший» поэт, «человек не от мира сего», забросивший откуда-то с недостижимой высоты свои чарующие песни. «Смелое, вполне усвоенное Лермонтовым, родство с небом дает ключ к пониманию и его жизни, и его произведений», – пишет философ [Андреевский 2002: 299]. Без вечности души вселенная, по словам Андреевского, была для Лермонтова «комком грязи»: «Никто так прямо не говорил с небесным сводом, как Лермонтов, никто с таким величием не созерцал эту голубую бездну. «Прилежным взором» он чуял, как «пустыня внемлет Богу и звезда с звездой говорит». В такую ночь ему хотелось «забыться и заснуть», но ни в каком случае не «холодным сном могилы». Совершенного уничтожения он не переносил» [Андреевский 2002: 300].

По мнению Роднянской И. Б., в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» «прежние смысловые моменты лермонтовской лирики вступают в новое трепетно-сложное соотношение — тончайшую душевную вибрацию, совмещающую восторг перед мирозданием с отчужденностью от него, печальную безнадежность с надеждой на сладостное чудо» [ФЭБ: <http://www.feb-web.ru/>]. Именно в этом и состоит рождение лирического события.

Схема сюжета: «событие космическое – лирическое переживание – итог».

Мы приходим к выводу, что лирический сюжет, как и сюжет

эпический, событийный, является функциональным, семантическим. То, как происходит рефлексия лирического героя над окружающими его событиями, как они влияют на лирические переживания героя, насыщает и обогащает и сам лирический сюжет.

Литература:

- 1 Андреев А. И снова о сюжете <http://zhurnal.lib.ru/>
- 2 Андреевский С. А. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. – СПб: РХГИ. – 2002
- 3 Лермонтов М. Ю. Сочинения в 2 т. Т.1/сост. И. С. Чистовой. – М.: изд. «Правда». – 1988. – 720с.
- 4 Лермонтовская энциклопедия под редакцией В.А. Мануйлова. – М.: изд. «Советская энциклопедия». – 1981.
- 5 Роднянская И. Б. (электронный ресурс): ФЭБ: <http://www.feb-web.ru/>
- 6 Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Ленинград: изд. «Советский писатель». – 1977. – 223с.
- 7 Соколов А. Художественный образ в лирике Лермонтова. — М.: изд. «Наука» – 1964. – 324с.
- 8 Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. В 2 т. Т.1// под ред. Тамарченко Н. Д. – М. – 2004. – 510с.
- 9 Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: уч. пос. – М. – 1999. – 334с.

Сахарова О. В.

Тема поэтического служения в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Пророк»

Русская поэтическая традиция закрепила за художником слова особую мессианскую «функцию». Русский поэт во все века видел себя одновременно тайнозрителем двух миров: горнего и дольного, Божьим избранником, который призван возвещать волю Творца людям. Именно традиция определяет нравственно – аксиологическую основу творческого призвания поэта, его пророческую миссию. Художник слова, оторгнутый от бытовых реалий, непонятый и осмеянный бездарной толпой, вынужден переживать глубоко личностную трагедию одиночества. Поэт в русской традиции есть посланник Бога, который несет людям энергию созидания, и потому ему неведомо чувство богооставленности. Талант художника слова – это бесценный дар Божий, который благодатен для поэта: «все откровения он как бы получает сверху, с небес, поэтому творчество поэта направлено к небесам как ответ на дар». [1,с.59] Раскрывая сущность пророческого служения как духовного подвига, С. Н. Булгаков писал: «Те, которые приняли этот дар, производили на окружающих впечатление находящихся в состоянии безумия или одержания...Дар пророчества делал человека как бы иным самого себя, живущем в себе не своей жизнью, которая, однако, воспринимается как своя собственная» [2, с.7] Приравнивание деятельности поэта к пророческому служению Отчизне в масштабах истории всей русской литературы опирается на давнюю

литературную традицию Поэт, принимая из рук Создателя творческий дар слова, становится зримым проводником божественного Глагола. Смысл творчества по Н.А.Бердяеву, состоит во встречном движении к Богу – Творцу, который, по мнению автора, нуждается в нашем творческом акте. Как показали многочисленные исследования, взгляд на природу творчества амбивалентен. С одной стороны, согласно христианским представлениям, человек, получив от Создателя способность творить, является соделателем, соработником Бога, а с другой он наделен свободой воли, которую он может направить на благие дела или на греховное служение собственным страстям. VI Вселенский собор принял догмат о совершенном соединении во Христе двух волей (энергий) Божественной и человеческой, трактуемый в православии как прямое утверждение синергии. Синергия, согласно святоотеческому учению – это соработничество человека и Бога. Апостол Павел говорил людям: «Мы работники Бога»(1Кор., 3,9) Поэты, по мысли исследователя, являются избранными, теми людьми, к кому непосредственно обращается Всемогущий Творец. В Православии понимается все евангельское учение о жизни как «служение человека Богу и другому человеку в Правде Божией». [3, с. 97] Справедливо мнение исследователя о том, что «и творческое вдохновение, и божественная благодать – те энергии, которые могут быть восприняты и художником, и подвижником. Источник у них один, и цель одна - преображение». [4, с. 206] По святоотеческой мысли, Дух Божий с особо благодатной силой проявляет свое действие в тех людях, которые через определенный духовидческий опыт становятся причастниками Божественной его славы. Только людям духовно одаренным, богоизбранным доступно быть сопричастником, почувствовать душевно пламя божественного Глагола. Дух Божий проявляется в талантах очень таинственно и иногда даже весьма причудливо.

Как свидетельствует история человечества, Дух Божий является отдельным людям, чтобы свидетельствовать о славе Господней. А. Мень писал о том, что когда пророки выступали под воздействием духа, они поражались сами, что им открывается такое, что не только непостижимо им самим, но даже и противоречило их задушевным мыслям и чувствам. И потому происходили трагические противостояния между волей пророка и Волей Духа Божия. По мнению богослова, в библейском Откровении личность пророка никогда не подавлялась, что не позволяло личности провидца раствориться в океане абсолютного. Провидец предстоял пред Богом как личность перед Сверхличностью, и потому он был глаголавший пророк. Вот почему библейские пророки имели дар богоданного творчества. Согласно утверждению русского философа и мыслителя И.А. Ильина, «каждый человек должен отыскать в себе тлеющий уголь (или же целое пламя) этого [творческого дара.- О. С.] и предаться ему: из этого огня и должен звучать его голос, подобно тому голосу, который слышал некогда Моисей из Неопалимой Купины». [5, с. 349]. Все видимое и слышимое воспринимается художником слова «как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся». [6, с.68]

Святоотеческое учение о тварной природе человека утверждает, что поэтическое творчество насыщено Божественной энергией созидания, источник которой - Господь. В Священном Писании Бог говорит людям: «Без Меня не можете творить ничего». В догматике Православия принято считать, что «человек призван любить Бога и служить любви и истине Божией среди всех преходящих явлений, испытаний, экзаменов земли, готова себя к высшей эре бытия». [3, с. 97].

На протяжении многовековой истории человечества миру являлись провидцы. В христианской религии пророки – «просвещенные духом Божиим Святые мужи, ...предсказывали будущее, приготавливали людей к Царству Христову, совершали чудеса, писали священные книги». [7, с. 208] Пророки во все времена были отчуждены от простых людей, так как были богодухновенны. «Пророки – это праведники Ветхого Завета, получившие от Бога дар прозрения будущего. Они говорят от имени Бога, доводят до людей Божьи слова, выражают тем самым Божью Волю. Их святость, как и святость праотцов, удостоверена Священным писанием и не требует иного подтверждения». [8, с.114] Согласно рассуждениям С.Н. Булгакова, пророчество: «есть то, что мы называем вдохновением, более того, оно тождественно с ним, как радость и восторг этого вдохновения». [2, с.8]. По утверждению архимандрита Никифора, пророками в иудейском ветхозаветном этосе называли «лиц, возвещающих людям слово назидания, увещания, по особому внушению Святого Духа». [9, с.583]. Пророческий дар сопрягается с поэтическим, потому что творчество есть такой же Божественный дар, как и пророчество. Поэт в русской традиции идет тернистым путем, пробуждая в людях совесть, «глаголом жжет сердца людей». По утверждению русского философа И. А. Ильина, совесть есть не только «начало духовной любви», но и «начало духовной свободы и самостоятельности в человеческой душе, начало божественного освобождения от всех земных корыстей и страхов». [10, с.156] Во все времена были отринуты от толпы, погружены в собственное одиночество. Толпа считала их безумными, не от мира сего, однако, как ни парадоксально, именно кажущееся безумие и считалось верным признаком богоизбранности. В соотношении с национальными православными традициями, пророчество соотносится с русским феноменом юродства как особого вида благочестия, утверждаемое Апостолом. Павлом. (1Кор., 4;10)

Согласно рассуждениям русского философа С. Л. Франка, боговдохновение есть такое состояние «когда сам Бог говорит нам чрез глубины нашего духа, можно только либо смолкать в трепете покаяния, либо пророчествовать, но не рассуждать». [11, с.17] Протоиерей С. Н. Булгаков писал: «пророчество есть и соединение человеческого духа с иным, божественным началом (причем возможно и лжепророчество, или встреча с ложным духом, но все же встреча)». [2, с.7] Именно такая встреча становится вектором богоизбранного пути пушкинского пророка. Пророк познает мир в поисках справедливости, правды и добра. Поэзия М. Ю. Лермонтова являет собой художественно совершенное свидетельство пророческого служения. Современные лермонтоведы

отмечают, что данная тема стала определяющей в формировании православных основ всего лермонтовского творчества, в которое посредством чтения и поэтического переосмысления библейских текстов, «переносились традиционные религиозные представления». [12, с.130]. Л. Я. Ходанен заключает: «глубинной моделью темы творчества остается «пророк». Сближение поэтического и пророческого дара изначально. Творчество всегда раскрывается как состояние особого напряжения, проникновения за пределы границ земного пространства и времени. Пророческий дар подчеркнуто интеллектуален, связан с аналитической работой сознания, сопровождается одиночеством, бунтарством». [13, с. 28 - 29]. Современные исследователи оспорили тезис известного ученого, утверждавшего, что «между «Пророком» Лермонтова и предшествующим ему стихотворением Пушкина диалогических отношений нет». [14, с. 57] Напротив, лермонтоведы считают, что «Пророк» - лермонтовский ответ А. С. Пушкину. Лермонтовского «Пророка» следует рассматривать в рамках литературной традиции, в частности творчества А. С. Пушкина и его предшественников. Пушкинский «Пророк» стал образцом, он задал «парадигму», сгруппировав вокруг себя «словарь» библейских мотивов и образов, необходимых для дальнейшего постижения темы поэта и природы творческого слова. Таким образом, можно сказать, что «Пророк» – маркированная линия творческой преемственности.

Мотив общественного служения – призвание пророка – выступает как служение Господу. Лермонтовский пророк, в отличие от ветхозаветных библейских праведников и героя пушкинского стихотворения, получил Божье Откровение неким тайным путем: в произведении не сказано, как Бог отверз его очи, что отличает его от пушкинского, напрямую апеллирующего к видению пророка Исаии в Ветхом Завете. Сон в Ветхом Завете выступает посредником между Богом и земным сознанием, и потому пророки часто видят богооткровенные сны, тогда как в Новом Завете Господь является бодрствующим праведникам, непосредственно минуя сновидения. По мнению авторитетного исследователя, «Пророк» Пушкина восходит к поэтической стихии православной литургии. [15, с. 92] Пророк Лермонтова – это его видение и восприятие роли поэта в современном ему обществе.

Как считают богословы, «людям невозможно узнать столь высокие и божественные истины ни по естеству, ни через деятельность ума, но только посредством дара, который исходит свыше на святых мужей». [16, с.19] Таким даром обладает лермонтовский пророк. Будучи гениальным преемником Пушкина, М. Ю. Лермонтов понимал творчество не столько как «самовыражение», сколько личностное служение Богу и людям. Стихотворение «Пророк»(1841) - поэтическое завещание русского гения. Следуя пушкинской традиции, поэт продолжает рассказ о провозвестнике Истины. Следует отметить, что, опираясь на многовековой духовный опыт отечественной культуры, поэт в соответствии с национальным

православным мировидением раскрывает тему пророческого служения, расширяется до служения не только земной, но и небесной Отчизне. Соборная любовь, объединяющая людей, апеллирует к «тем формам национального самосознания, которые послужили источником славных дел и которые могут дать богатые всходы в будущем». [16,с.34] Тема пророческого служения, проходит через всю историю, через гениальные художественные прозрения поэтов 18 века, поток Боговдохновенных речей, Божественный Глагол, приходит к Пушкину и Лермонтову. По мысли современного литературоведа, «именно после Пушкина возникает центральная идея классической русской литературы: идея мессианского назначения писательства», которую позднее сформулирует и всеохватно реализует в поэтическом контексте гениальный ум М. Ю. Лермонтова. [17,с. 346]

Воскресением к новой, пророческой, миссии завершается стихотворение А. С. Пушкина. О дальнейшей судьбе провидца расскажет миру Лермонтов. Через осознание своего духовного несовершенства и греховности Лермонтов приходит к пониманию своего земного бытия как духовного подвижничества. Современный исследователь Ю. В. Лебедев отмечает: «Русский писатель не кичился своим талантом, ибо видел в нем не личное достоинство, а Божий Дар, данный ему свыше. По отношению к этому дару он, как и всякий смертный человек, испытывал высокое, почти религиозное благоговение». [18, с. 169] Посредством чтения и поэтического переосмысления библейских текстов в творчество Лермонтова, как и большинства русских поэтов, «переносились традиционные религиозные представления». [19, с.130]

Хрестоматийно известно, что творчество М. Ю. Лермонтова пронизано неугасимой тоской по иному миру. Его поэзия поражает своей мистической устремленностью к высшим мирам, глубиной и многомерностью освоения религиозно – философских проблем. Лермонтов, будучи православным художником слова становится «создателем нового способа существования. Он, по утверждению В. Н. Топорова автор «основного» мифа», и его герой - жертва, и герой – победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвуемый (жертва), вина и ее искупление, одним словом – Творец и тварь». [21, с.23]. Пророк выступает хранителем и глашатаем заветов Предвечного, Союзное словосочетание «с тех пор как» аккумулирует в себе продолжением того сакрального диалога с Богом, начатого А. С. Пушкиным. Однако, если «Пушкин пишет о самом пророке, о его феноменальной сущности», то Лермонтов – о его положении в мире, среди людей, собственно о его жизни, поскольку у первого пророк общается с Богом, а у второго – с людьми». [22, с.7] Как известно, оба произведения связаны между собой не только тематически, но и ритмически (четырёхстопный ямб с усеченной пятой стопой в четных строках).

Лермонтовский провидец смиряется перед страстями суетного мира, потому что знает: «земное бытие - лишь миг вечности, и вечным будет его дар пророка, возглашающий любовь и правду». [23] Обладая даром

предвидения, божий избранник, читает в глазах людей как в раскрытой книге «страницы злобы и порока». Пророчество, по мысли И. А. Ильина, есть пробуждение «живого и глубокого чувства совести», «острого чувства правды и кривды», «добра и зла». [24,с. 54].Такое «святое вечности зерно» зримо присутствует в душе лермонтовского героя. Лермонтовский пророк, как и пушкинский, существует в пределах библейского контекста. В лермонтовском герое явлено гениальное творческое осмысление религиозно – духовной сути поэтического дара. В пророчестве – суровая правда, обжигающая ярким пламенем истина Божия. Исследователь верно отметил: «Лермонтов, подобно Пушкину, и вслед за Пушкиным, сознавал свое пророческое служение. Даже тоску свою он именовал порою именно пророческой...»,и потому поэт «делает своего «Пророка» как бы продолжением того рассказа, который начал и не завершен Пушкиным» [25, с.6] «Четырехстопный ямб обоих произведений в сочетании с маркированной лексикой, одинаковостью темы и названия выглядят неслучайными и позволяет говорить об аллюзиях и реминисценциях». [22, с.7]

Согласно одному из утверждений, «Пророк» является ответом на пушкинское стихотворение, свидетельствующее о пессимизме автора, о крушении его высоких надежд на роль поэта – пророка (Б. М. Эйхенбаум) Согласно другой мнению, два «Пророка» - это две главы в истории общественного самосознания, между которыми мрачное пятнадцатилетие николаевского правления (Д. Д. Благой). Согласно третьей позиции, в лермонтовском стихотворении развиваются идеи пушкинского, главным образом, идея гражданской деятельности поэта (У.Р. Фохт). Согласно четвертой позиции, Лермонтов в образной форме рисует доведенный до трагизма конфликт поэта и толпы: толпа гнала поэта, торжествуя победу. В верности поэта своей пророческой миссии наиболее отчетливо выразилось пушкинское начало (Г. П. Макогоненко). В. Афанасьев считает, что последнее стихотворение «Пророк» родилось из Второго послания Ап. Павла к коринфянам, где автор рассказывает о своих трудах и ранах [26, с.9] Ап. Павел писал: «Я...был в трудах, безмерно в ранах, более в темницах и многократно при смерти три раза меня били палками, однажды камнями побивали, три раза я терпел кораблекрушение, много раз я был в путешествиях, в опасностях на реках, в опасностях от разбойников ...В труде и в изнурении... в голоде и жажде, часть в посте, на стуже и в наготе....»(2 Кор.11, 23 - 27). В фонде близкого друга поэта декабриста В. Ф. Одоевского имеется записная книжка с двенадцатью последними стихами Лермонтова, среди которых и «Пророк». Книжка эта была дана Лермонтову Одоевским перед последним отъездом поэта на Кавказ. Одоевский просил поэта заполнить ее стихами и, передавая книжку, вписал в нее напутственные слова, среди которых есть изречения из первого послания Иоанна Богослова и первого послания Апостола Павла к коринфянам. Р. Б. Заборова считает, что «полемическая связь стихов Лермонтова с напутственными записями Одоевского несомненна». [27,с. 188]

Мы считаем, что лермонтовский пророк – это еще и послание Императору, как бы напоминание о том, что нет пророка в отечестве своем: как известно из Библии, Царь Манасия казнил пророка Исайю лютой казнью. Поэт, как и пророк, выступает как помазанник Божий, а переживаемое пророком одиночество ведет к глубокому постижению мира, становясь восхождением к духу. Одиночество поэта – пророка есть одиночество богоизбранности, приводящее к утверждению вечных ценностей. По мнению современного лермонтоведа, центральный образ лермонтовского «Пророка» восходит «к библейскому пророку Илии». [28, с. 30] Ветхозаветная мотивика покаяния как великого сокрушения сердца и души аккумулируется во фразе «посыпал пеплом я главу». А. А. Дякина обнаруживает в данном контексте библейский источник подобного деяния – Священное Предание. Автор отмечает: «После проповеди Ионы слушавшая его Ниневия покаялась во вретнице (грубой одежде, причиняющей боль телу) и пепле (посыпав пеплом главу и севши на пепел в знак глубокого сокрушения) ». [28, с.31] Возможно также, что «посыпал пеплом я главу» – библейская аллюзия из книги Иова: «...Я слышал о тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя; поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле». (Иов,42, 5)

Мы согласны с утверждением исследователя о том, что «в лирическом хронотопе стихотворения противостоят «шумный град» и «пустыня» как безлюдное место. Они включены в поток времени, в котором выделены как этапы духовного пути пророка – обличение, проповедь «чистого учения» и молчание». [28, с. 31] Пустыня «в христианской и иудейской культуре. это место откровения, беседы с Богом, но одновременно и безлюдная дикая местность, в которой Христа искушал сатана и из которой пребывали как лже-, так и истинные пророки».[29, с. 296-297] Вслед за логикой ученого, заметим, что Пустыня пророка в духовном локусе стихотворения сближается с Пустынью. Пустыня в данном контекстуальном окружении вызывает три круга ассоциации: первый- представление о безлюдности, заброшенности, одиночестве, это место, где практически ничего не растет, (пустыня от слова пусто), второй – мысль об отсутствии живого, враждебного жизни, мысль о бесплодности (пустыня – место чистое, не заполненное человеческой скверной и страстями, место первозданной Божьей красоты), третий – новозаветный символ искушения, испытания и духовного очищения, в этом смысле, пустыня – место, где человек может, отъединившись от мирского «шума», вести молитвенный диалог с Господом (в Священном Писании – один из главных символических образов, трактуемых как освобождение от греха и искушения злом. Пример тому – молитвенный пост Иисуса Христа, святых пророков и подвижников веры). С. Е. Никитина верно отмечает, что пустыня «связывает мир и рай, являясь между ними посредником. Пустыня расположена на земле. Если в пространстве земля и небо, рай и ад противопоставлены по вертикали, то мир и пустыня по горизонтали» [30, с. 118] В «Пророке», как отмечает исследователь, «пустыня – это место,

противопоставленное людям, ...это место единения с Богом». [31, с. 144]

Л.А. Ходанен справедливо замечает: «Трансцендентальный романтический миф о поэте-гении у Лермонтова обогащен ветхозаветными и новозаветными мотивами в комплексе с освоением шеллингианских идей, воспринятых в контексте русской общественной жизни 1830 - х годов». По верному замечанию Л. А. Ходанен, в разработке Лермонтовым «поэтического мифа» доминирует евангельская символика, отсылающая к сценам изгнания Христа, побивания камнями, насмешек, глумления». [31, с. 29] А. А. Дякина, анализируя круг образных ассоциаций стихотворения, подчеркивает, что «лермонтовский пророк покидает людей, уединяется в пустыне (момент аскетизма особо подчеркнут поэтом) и молится о спасении грешного мира, символизированного «шумным градом», который в гордыне своей остался непреклонен. Самодовольная улыбка возникает на устах тех, кто не способен поверить в его божественное призвание». [32, с. 179] Однако существует и другая точка зрения.

Так, М. М. Дунаев в бегстве пророка от суетного мира видит отказ Лермонтова от пророческой миссии, который становится, по словам исследователя «безумием перед Богом». Нельзя не согласиться с утверждением, что пророк именно в пустыне «оказывается услышанным и понятым». [33, с.465] Мнение автора представляется спорным: «Лермонтов погиб вскоре после написания своего «Пророка», громко объявленного отказа от пророческого служения». [34, с. 10] По нашему мнению, выводы Л. А. Ходанен вполне оправданы: «Переход к одиночеству и молчанию является не только бегством изгнанного пророка, но и связан с погружением в себя, на его слово в пустыне «радостно» откликается природа и небо. Слово «пустыня» при таком подходе сближается с пустыней, топосом одинокого существования в духовных заботах». [34, с. 29] Стихотворение насыщено библейской топикой. Уединение пророка – существенный момент христианской этики. Уединение от людей и сближение с Богом, прямой диалог с Ним, не есть одиночество богооставленности.

Как считает современный исследователь, пустыня «это не место испытания, не место выбора, это приют душевного спокойствия». [35, с. 22] Трудно с этим согласиться, ведь лермонтовский пророк не ищет отдохновения в пустыне, он проводит свои дни в посте и молитве. Его молитвенный подвиг становится подобным молитвенному подвигу Спасителя мира. Лермонтовский провидец смиряется перед земной жизнью, ибо «он знает: земное бытие – лишь миг вечности, и вечным будет его дар пророка, возглашающий любовь и правду». [36, с.137] Примечателен библейский контекст «пустыни» В словаре указывается два значения: «Пустыня и Пустынь. Устар. 1. уединенное, безлюдное место, где живет пустынный, отшельник... 2. небольшой монастырь в незаселенной местности...»[37, с.202] Таким образом, образ пустыни выступает не столько местом испытания, а приютом душевного спокойствия. Именно там, по словам М. М. Дунаева, мир оказывается

доступен пророческому постижению: от потаенного земного до горнего.

Лермонтовский пророк – провозвестник идеи жертвенного служения Правде Божией, идеи, требующей стойкости и мужества, служению ближнему, народу и родной земле. Пророк, проповедуя «любви и правды чистые ученья» не находит отклика в душах людей. Его благовестническая деятельность становится ненавистна людям, погрязшим во греховности. Герой лермонтовского стихотворения использует свой дар «всеведения», то есть всеобщего метафизического знания обо всем, чтобы читать в «очах» людей, как в книге судеб человеческих, «страницы злобы и порока». Здесь слово высокого стиля «очи» в аксиологическом контексте произведения расширяет библейскую метафору «человек как раскрытая книга». Согласно библейским представлениям, ангелы записывают благие и неблаговидные поступки в книгу, которую раскроют в момент частного суда, когда после смерти Бог будет решать дальнейшую судьбу души: где ей пребывать до Страшного суда в райских обителях или в адской бездне. Пророк страдает и сокрушается сердцем, видя бесчисленное множество людские пороков и грехов. Порок в христианстве считается последней стадией греха. «В этом случае грех настолько владеет человеком, что сковывает волю его как бы цепями. Человек здесь уже почти бессилён бороться с собой, и является рабом греха». [38, с. 9]

Пророка в мире встречает сатанинская злоба и непонимание. Бездушные и бессердечные люди пророк воспринимает как личную трагедию. Он говорит людям об истине, а они его не слышат и не понимают. Согласно евангельским словам Христа, «будете ненавидимы всеми за имя Мое» (Мф., 10; 22). В ответ на свою проповедь оказывается побиваем камнями. По мнению исследователя, «обычно, этот вид казни применялся иудеями, чтобы покарать за кощунство». [8, с.60] Думается, что здесь аккумулируется библейская топика, в частности, эпизод побивания камнями Христа. Фразеологизм «бросать камни», имеющий значение «осуждать, обвинять, порочить кого - либо» вместе со словом «бешено» приобретает весьма трагическое значение. Наречие «бешено» (как известно, производное от слова «бес») пунктирно обозначает духовное состояние - одержимость толпы, учинившей гневную и жестокую расправу над слугой Господа. По словам Апостола Павла, «...худые сообщества развращают добрые нравы». (1Кор., 17-33). Несмотря на непонимание толпы, Пророк, трепетно хранит в душе «завет Предвечного». Показательно, что это одно из «имен» Бога в святоотеческих трудах, к примеру у Иоанна Лествичника, Бог «Предвечный и Невидимый» [38, с. 4]), который, как говорит псалмопевец Давид, «покоит меня на златных пажитях и водит меня к водам тихим, подкрепляет душу мою, направляет меня на стези правды ради Имени Своего». (Пс. 22, 1-31). Пророк стремится следовать призыву Апостола Павла - «побеждай зло добром». (Рим., 12, 21). Жертвенное горение и готовность к личной жертве пророка означает, что жизнь его на грани страстотерпчества: «Ибо будет время, когда здравого учения принимать не будут, но по прихотям будут избирать себе учителей, которые льстили бы

слуху; от истины отвратят слух и обратятся к басням».(2Тим.4, 3-5) Пророк «бежит» в пустыню, чтобы вдали от «шумного града», от его суеты и торопливом беге времени отмолить свой грех нетерпимости к ближним., ибо не выдержал пророк Божьего испытания, пожелал удалиться в тихую «гавань», презираемый людьми, но не оставленный Богом. Пророка люди не принимают, оскорбляют и побивают камнями, как изгоя общества: «Блаженны вы, когда будут поносить вас». (Мф.,5,11) «Пророк Лермонтова поругаем и не принят миром. Вместо сердечного отклика на свои огненные глаголы он получает от людей ненависть и презрение». [39, с.2] Таким образом, намерение пророка следовать Божьей воле разбивается о камень людского непонимания и самолюбия. Отторжение лирического героя от окружающего мира становится для него не клеймом изгоя, а знаком богоизбранности.

Осознав свою греховность, Божий избранник, отъединился от всего суетного, греховного мира, чтобы очистить свою душу, а по том вновь вернуться к людям с обличающими пороки речами. Он выбирает пост и молитву, которую слушают звезды, «лучами радостно играя». Именно постом и молитвой пророк желает повесить свой «уровень» святости, очистившись и душой, и телом. Живая, одушевленная вселенная пустыни внимает его святой молитве и трепетно откликается на нее. Пустыня становится местом крайнего одиночества героя, но отнюдь не отъединенности от Бога. Показательно в данном контексте сравнение с птицей («И вот в пустыне я живу,/ Как птицы даром Божьей пищи»). По нашему мнению, сравнение с птицей выступает в символическом значении, отсылая нас к библейской образности: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; Отец наш небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» - говорит Христос, обращаясь к пастве. (Мф., 6, 26) Следуя завету Христа, пророк не заботится о хлебе насущном, живет «даром божьей пищи», то есть манной небесной. Можно вполне согласиться с утверждением И. Роднянской о том, что упоминание птиц «побуждает вспомнить не только евангельских «птиц небесных», но и о воронах, по повелению свыше кормивших пророка Илию»(3Цар.17, 2- 6)[33, с. 60] Отрешившись от всего мирского, пророк таким образом, обретает высокодуховную стезю. Он выбирает не проповедь, а богодухновенный путь аскезы молчаливчества, уподобляясь ангелам небесным.

Об отличиях пушкинского всевидца от лермонтовского говорит опыт богословской интерпретации отца. А. Меня, который писал, что между ними «разница глубокая: у Пушкина было ясновидение Бога и мира, мгновение, которое переживал пророк; У Лермонтова другая тема: ясновидение человеческого греха. Горький дар, который отравляет пророку жизнь на земле. Это тоже соответствует библейской модели, потому что пророки видели зло мира и обличали его беспощадно». [40,с. 294 -295]Спорным в этой связи представляется утверждение «Попытки отказа от исполнения долга мы замечали как у Пушкина, («Поэт и толпа»), так и у Лермонтова, как ему свойственно, доводит отказ до крайности.

Пророк изменяет себе. Хуже: он отвергает волю Творца. Вот «безумие перед Богом». [34, с.317] Думается, что пророк не отвергает волю Творца, а именно, как кораблик по безбрежным волнам, следует за ней. Если бы было отвержение Воли Создателя, пророк бы не бежал бы в пустыню, а остался в городе, примирившись со старейшинами, мирно поживал бы там, ассимилировался. Мы же видим иное. Пророк остается верен своему духовному пути, своему «завету», даже под угрозой смерти, он не изменяет своей богоизбранности. Пророк воплощает своим ритуальным поведением власть духовную, противопоставленную власти земной.

Т. П. Буслакова отмечает полную противоположность лермонтовского образа пушкинскому, последний, по мнению исследователя, стремится «одушевить слово внутренним огнем, обжигающим, трогающим сердца людей». У Лермонтова иное: пророк «пытается торопливо пробраться сквозь земную жизнь. Его «ученья», дар «всеведения», «чистые» порывы остаются втуне. Он не в силах победить «злобу и порок», значительность его личности проявляется в том, чтобы остаться гордым, непобежденным среди враждебного мира». [41, 197]. Почему у старцев самолюбивая улыбка? Обратимся к значению слова. В словаре «самолюбивый» имеет значение «обладающий обостренным самолюбием», которое, в свою очередь, есть «чувство собственного достоинства, самоуважения, самоутверждения» [42, с. 694] У Лермонтова в данном контексте «самолюбие» означает эгоизм, себялюбие и употреблено в устаревшем значении: «Самолюбие – самострастие, пристрастие к себе, суетность и тщеславие, ...желание первенства, почета, отличия». [43 с. 134] Люди считают пророка гордым, потому что он ушел от них в среду пустынного обитания. А, между тем, горд не самый пророк, а его гонители в гордыне своей презирают провидца, не зная, что «гордость есть отвержение Бога, бесовское изобретение, презрение человеков». [44, с.3]

У Пушкина пророк отгорожен от бессмысленной толпы, пророк Лермонтова – пастырь, замкнутый в духовных заботах, отрешенный от земного бытия и от толпы, не понимающей его высоких устремлений и не разделяющей православных убеждений божественного провидца. Он бежит в пустыню «из городов» не столько нищий в материальном плане, сколько в плане духовном, истощив не только свое красноречие, но и душевные силы. «Радостно» играют звезды, слушая молитвенные возношения пророка. Пророка не принял мир людей, он «сбежал» от него в пустыню, однако он не отринул свою богоизбранническую миссию. Он просто оставил временно свою паству, следуя завету Христа «не мечите бисер перед свиньями» Вот почему «старцы» то есть главные в роду, говорят «детям» о гордости провидца с «улыбкою самолюбивой». Одержимая толпа, прогоняющая пророка за то, что «Бог гласит его устами», несомненно, служит «ангелам сатаны» (Апок.,12,9) Справедливо замечает И. Е.Каплан: «Старцы не простили проповеднику его независимости, неподчинения их авторитету». [45.С. 23]Добавим, что не только независимости, но и правдолюбия, утверждения основ православной веры.

М. М. Дунаев несомненно прав в своем утверждении: пророк Лермонтова отказывается в пользу духовной аскезы служить ближним, убегает в страхе за свою жизнь, когда в него бросают «бешено камня» и потом сокрушенно кается в этом, посыпая пеплом главу. Пророка не принимают в своем отечестве, и этот факт говорит в пользу библейской истины, которая застывает на устах провидца. В Библии сказано Христом: «Господу Богу твоему поклоняйся и ему одному служи» (Мф. 4,10) По словам Святых Отцов, если не хочешь страдания, не хочешь и венца. Пророк, отрекаясь от мученического венца, (он мог бы пострадать за веру - его могли забить камнями до смерти) отрекается от духовной миссии «глаголом жечь сердца людей». Его «пустынное» одиночество становится путем аскезы, но никак не проповедью миру. Он становится молчаливником – отшельником, исихастом, которому доступны язык природы, но не людской «глагол». Отказавшись от служения людям, он становится пустынноником, как некогда Христос, думается и пророк терпит искушения от врага рода человеческого.

Стилистический уровень произведения закономерно насыщен церковнославянской лексикой, которая в целом вложена в уста проповедника: «Вечный Судия», «всеведение пророка», «ближние мои », «глава», «очи», «град», «тварь» (в значении «живое существо»), «завет Предвечного храня», «гласит». Трудно не согласиться с исследователем в том, что «в речи старцев нет образности, присущей пророку. Убогая мудрость старцев к этому не располагает. Для них характерны простота лексики, присущие разговорной речи интонации, повторения слов: «Смотрите, вот пример для вас!», «Смотрите ж, дети на него...», «Смотрите, как он наг и беден...» [46, с. 25] И. Е.Каплан верно отметил, что слово «старцы» употреблено в значении «родоначальники племени», а слово «дети» как «обращение к младшему, подчиненному». [46, с. 26] Действительно, собирательный образ гонителей пророка обезличен, лишен духовной индивидуальности. Напротив, индивидуальность пророка подчеркнута личным местоимением «я» и его падежными формами. В его душе мы видим «гордыню презрительного к миру одиночества» [34, с. 10]. И вместе с тем, сокрушенный плач о себе и ближних своих, в душах которых он тщетно пытается отыскать Искру Божию. Несмотря ни на какие испытания, провидец любит Бога и каждую былинку, созданную Им. Он идет к Творцу своим путем от бездны грехов к «бездне жизни, святости и света». [45, с. 114] Можно полноправно отметить, что композиция «Пророка» крестообразна: вертикаль духовного возрождения героя пересекается с горизонталью его земного служения. Венгеров С.А. пишет: «Пророк Лермонтова знает, во что обходится «гордость», он строит себе никаких иллюзий насчет успеха стремления глаголом жечь сердца людей, как пушкинский Пророк». [47,с. 10] Итак, пророк Лермонтова проходит путь испытаний, гонений и неприятия людьми. Он страдает за то, что «Бог гласит его устами». Святитель Николай Сербский

(Велимирович) пишет о схождении благодати на человека: «Из Деяний Апостольских и житий святых мы знаем, что бывает с человеком, на

которого снизошел Бог. Путиами его управляет Бог; слова, которые произносит, говорит не он, но Бог; дела, которые творит, делает не он, но Бог. Случилось по слову Божию: «Не вы будете говорить, но Дух Отца вашего будет говорить в вас» (Мф.,10,20) ...» [48,с. 25 - 26] Всеведение пророка не ограничивает его духовной свободы: «Всеведение в таком ограниченном существе, как человек, было бы для него несчастьем: предвидение убивало бы в нас свободную волю и энергию, связывало бы нашу свободу. При всеведении не оставалось бы никакого места для индивидуального творчества личности, отсутствовала бы возможность выбора для воли, деятельность человека утратила бы свой нравственный характер. Только в абсолютно совершенном существе всеведение не ограничивает свободы». [49, с. 140] Таким образом, можно сказать: лермонтовский пророк отличается от пушкинского тем, что умудрен горьким опытом общения с жестокой и атеистически настроенной толпой. Согласно учению Василия Великого, праведников на небесах ожидает награда – они наследуют Царство Божие, а грешники в свою очередь пойдут во тьму, в которой они не смогут видеть и ощущать Божественный Свет.

«Пророк» является итоговой декларацией темы поэта, отторгнутого от мира и толпы. По этому поводу В. О. Ключевский замечает: «...ряд надменных и себялюбивых героев, все переживших и передумавших, безглагольных носителей скуки и презрения к людям и жизни, ...завершается спокойно грустным библейским образом пророка, с беззлобною скорбью ушедшего от людей, которым он напрасно проповедовал любви и правды чистые ученья».[50, с. 139]. Пророк посвящен «горестной судьбе поэта в неустроенном, лживом, лишенном духовности мире...» [51, с.135] В 1838 году Лермонтов пишет стихотворение «Поэт», где тема поэта и толпы решается реалистически. Л. Я. Гинзбург, анализируя это стихотворение пришла к выводу о том, что «зрелый Лермонтов не захотел остаться при романтическом противоречии. Он снимает его, решая задачу необычайно смело. Традиционное противопоставление поэта и толпы он заменяет уподоблением поэта и толпы». [52, с. 177] Как замечает исследователь, «понятие толпы у Лермонтова деромантизируется», но не остается одинаковым и «авторское отношение и к поэту, и к толпе». [51, с.134]

С православной точки зрения всеведение – Божий дар и одновременно грех и «немоществование». Лермонтовский пророк наделен чертами юродивого. Это и отчужденность от мира, дар всеведения, а также крайняя аскеза и самоуничтожение. [53, с. 338]. Лермонтов создает свою вертикаль пророческого служения, вертикаль богочентричную, вектором которой является Бог как трансцендентная сущность высшего порядка. Вслед за В. А. Котельниковым, под вертикалью мы будем понимать «пространственный синоним движения от природного к сверхприродному. От земного к небесному, от человека к Богу». [54, с. 14]. Концепция поэтического служения как предстояния Богу отчетливо выражена и в «Смерти Поэта». Показателен в этой связи образ венца, который восходит к Ветхозаветной Первой книге Царств (14-23). Анализ конкретного художественного материала показал, что стихотворение М. Ю. Лермонтова

«Пророк» очерчивает маркированную линию творческой преемственности. Данное произведение следует рассматривать с учетом национальной православной традиции, воспринимающей творчество как мессианское «служение любви и Истине Божией» (Арх. Иоанн Сан – Францисский (Шаховской)).

Лермонтов, будучи православным художником слова, отождествляет деятельность поэта с пророческим служением Отчизне. Поэт, принимая из рук Создателя творческий дар слова, становится зримым проводником божественного Глагола. М.Ю. Лермонтов изображает, наряду с пушкинским, духовно – нравственное становление поэта – пророка, боговдохновение которого и есть неперемнное условие его «всведения» как способа познания мира. Поэтический пророческий дар выводится из ряда обычных явлений. «Пророк» очень близок суровому лаконизму библейских текстов, насыщенных духовной энергией. Современные исследователи утверждают, что стихотворение насыщено библейской топикой на всех уровнях интерпретации. В стихотворении передана не только библейская лексика, но и поэтическая метафорика, скупой библейский синтаксис. Лермонтовский пророк далек от позы самоуверенного глашатая истины, которую он несет грешному миру.

Таким образом, при рассмотрении темы поэтического служения в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Пророк», следует говорить о православно-аксиологической интенции автора, которая органично вписывается в общехристианскую концепцию пути М. Ю. Лермонтова к Богу.

Литература:

1. Фатеева Н. А. Автокоммуникация как способ развертывания лирического текста. [Текст]/ Н.А Фатеева // Филологические науки .- 1995.
2. Булгаков С. Н. Пророчество (тезисы к докладу) // Вестник РХД. Париж - Нью – Йорк-Москва.-1993.-№167.
3. Арх. Иоанн Сан – Францисский (Шаховской) Беседы с русским народом [Текст]/ Арх. Иоанн Сан - Францисский (Шаховской) - М.,1998.
4. Николаева О. Поэзия как энергия // Знамя.- 2001.- № 2.
5. Ильин И. А. Собр. Соч. в 10 т. Т.6.- кн. 2 [Текст] - М., 1996.
6. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго [Текст] / Б. Л Пастернак. - Вильнюс, 1988.- Кн.1.
7. Церковно-исторический словарь. [Текст] - М.,1990.
8. Опрышко Н. Православные Святые: почитание и прославление - М.: Олма-пресс, 2002.
9. Архимандрит Никифор. Библейская энциклопедия / Репринт.- М., 1990.
10. Ильин И. А. За национальную Россию// Слово.-1991.- № 4.
11. Франк С. Л. Свет во тьме.- М., 1998
12. Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избранные статьи -Т. 3/ - Таллинн, 1993.
13. Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков: Автореф. Дис.д-ра филол. Наук. [Текст]/ Л. А Ходанен /- Томск, 2000.- с. 28 -29.
14. Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов (Об изучении литературных жанров) [Текст]/ В. Турбин.- М.: Просвещение, 1978.
15. Кожин В. В. Размышления о русской литературе. - М.: Современник, 1991.
16. Дьяченко Т. Уроки и примеры христианской веры: опыт катехизической хрестоматии. [Текст]/ Т. Дьяченко.- СПб., 1890.
17. Коровин В. И. Лирический голос поколения // Лермонтов в школе [Текст] /сост.А. А. Шагалов.- М.: Просвещение, 1976.

- 18 Виролайнен М.Н. Культурный герой нового времени [Текст]/ М. Н. Виролайнен // Легенды и мифы о Пушкине. СПб, 1999.
19. Лебедев Ю. В. Русская классическая литература XIX века и Православие. [Текст]/ Ю. В. Лебедев //Духовный собеседник. – 2000.- №2.
- 20 Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избранные статьи Т. 3 Таллинн, 1993.
- 21 [Топоров В. Н.Первобытные представления о мире. [Текст]/ В. Н. Топоров //Очерки истории естественных наук в древности.- М., 1982.
- 22 Мотеюнае И. Русская лирика о поэте и назначении поэзии. [Текст]/ И. Мотеюнае//Литература. Ежегод. Прилож. К «Первое сентября».- 2000.- №17.
- 23 Митрополит Антоний (Храповицкий) Пушкин как нравственная личность и православный христианин // А.С. Пушкин: путь к Православию [Текст] - М.,1996.
- 24 Ильин И. А. За национальную Россию// Слово.-1991.- №4.
- 25 Дунаев М. М. Михаил Юрьевич Лермонтов (1814- 1841)//Православие и русская литература. - ч. 2.- гл. 5 [Текст]/ М. М. Дунаев - М., 1997.
- 26 Афанасьев В. «Меня терзает дух лукавый...» Размышления над поэмой М. Ю. Лермонтова «Демон»/ В. Афанасьев //Воскресная школа. Ежед. Приложение к газете «Первое сентября».- 1999.- № 35.
- 27 Заборова Р. Б. Материалы о М. Ю. Лермонтове в фонде В. Ф. Одоевского// Труды Гос. Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова – Щедрина. Т. 5 (8)Л., 1958.
- 28 Дякина А. А. Природа и человек в поэтической картине мира М. Ю. Лермонтова и В. В. Хлебникова/ А. А. Дякина [Текст]. - Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2001.
- 29 Трессидер Дж Словарь символов М., 1999.- с. 296-297.
- 30 Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание - М.: Наука, 1993.
- 31 Федосеев Н. Г. Локус пустыни в русской литературе начала XIX века// Известия российского государственного университета им И. А. Герцена.-2009.-№ 104.
- 32 Дякина А. А. Наследие М. Ю. Лермонтова в поэзии Серебряного века: Дис. ...д -ра филол. наук [Текст]/ А. А. Дякина.- Елец, 2004.
- 33 Лермонтовская энциклопедия. - М.,1981.
- 34 Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. 2[Текст]/ М. М. Дунаев.- М.,1997.
- 35 Селиванова Т. Тема пророческого служения в русской лирике: А. С. Пушкин «Пророк», Ф. И. Тютчев «Безумие», М. Ю. Лермонтов «Пророк»: Сравнительный анализ// Литература. Приложение к газете «Первое сентября».- 2005.- №5(1 – 15 марта).
- 36 Митрополит Антоний (Храповицкий) Пушкин как нравственная личность и православный христианин. [Текст]/ Митрополит Антоний (Храповицкий) //А. С. Пушкин: Путь к Православию - М.: Отчий дом, 1996.
- 37 Макаров В. И., Матвеева Н. П.Русская художественная литература: лексические трудности. [Словарь]/ В. И., Макаров, Н. П. Матвеева - М.: Современник, 1998.- С.202.
- 38 Греховные страсти и борьба с ними по учению преподобного Иоанна Лествичника. [Текст] - М., 1997.
- 39 Лебедев Ю. В. «Звезды и небо! А я человек...» [Текст]/ Ю. В. Лебедев //Литература в школе.- 2004.- №3.
- 40 Протоиерей А. Мень Библия и русская литература XIX века Беседа первая [Текст]/А. Мень // протоиерей А. Мень Мировая духовная культура. Христианство и церковь. Лекции и беседы. - М., 1997.
- 41 Буслакова Т. П. Русская литература XIX века [Текст]/ Т. П. Буслакова.- М., 2001.
- 42 Ожегов С. И., Шведова Н. Ю Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова.- М., 1998.
- 43 Ожегов С. И., Шведова Н. Ю Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова.- М., 1998.
- 44 Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. - Т.4 [Текст] - М.,1956.
- 45 Св. прав. Иоанн Кронштадтский Живой колос. - М.-СПб,1998 .
- 46 Каплан И. Е. Анализ произведений русской классики. Школьный курс. [Текст]/ И. Е. Каплан - М: Новая школа, 1997.
- 47 Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы [Текст] // Литература.- Приложение к «Первое сентября».- 1999.- №46.
- 48 Святитель Николай Сербский (Велимирович) Сто слов о вере. (Слово 57) - М., 2002.

- 49 Проф. Протоиерей П. Светлов Афоризмы и мысли верующего [Текст]/П. Светлов //Журнал Московской патриархии.- 1994.- №9- 10.
- 50 Ключевский В. О. Грусть[Текст]/ В. О. Ключевский // Ключевский В. О. Литературные портреты М.: Современник, 1991.
- 51 Маймин Е. А. О русском романтизме [Текст]/Е. А. Маймин.- М.: Просвещение, 1975.
- 52 Гинзбург Л. Я. О лирике [Текст]/ Л. Я. Гинзбург. - М.-Л., 1964.
- 53 Панченко А. Юродивые на Руси [Текст] /А. Панченко // Панченко А. О. русской истории и культуре. - СПб., 2000.
- 54 Котельников В. А. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. - М.: Прогресс- Плеяда, 2002.

Каганцов М. Я.

Тайна одного известного стихотворения Генриха Гейне

Речь пойдет об одном известном каждому со школьной скамьи стихотворении в переводе М. Ю. Лермонтова «На севере диком...».

Однажды я обнаружил в Интернете любопытный шуточный перевод знаменитого стихотворения Генриха Гейне: «*Даниэль Коган. Генрих Гейне. Фихтенбаум (вольный перевод)*». Это, собственно, мой самый первый перевод, если его вообще можно назвать переводом. Выполнен около 15 лет назад. Я тогда начал учить немецкий.

Для совсем незнающих немецкий поясню: "Fichtenbaum" - это по-немецки "сосна", причём слово это мужского рода. Так что Михаил Юрьевич со своей "Сосной" изрядно ошибался. Вот я и решил ему помочь.

*Стоит Фихтенбаум печален
На северной дикой вершине.
Он молод, красив и нахален,
А что ещё нужно мужчине?
Он грезит о Пальме прекрасной
Под бешеным солнцем Синая,
Что так же печально и страстно
На север глядит, увядая.*

Именно так я прочёл Гейне, именно так я и понял это стихотворение. Вот это самое моё прочтение я и перевёл, по-моему, получилось забавно. По крайней мере, более-менее логично. Видите, по крайней мере, до вас я смог донести это своё понимание, значит - не зря старался.

Что имел в виду Гейне - трудно сказать, но, по-моему, примерно то же самое, что и я. А вот что имел в виду Лермонтов - до сих пор не понимаю. Почему сосна мечтает о пальме? О сексуальных меньшевиках у Гейне речь вроде не шла.

Далее. Где, собственно, растёт Пальма? У Гейне - в стране под названием Morgenland. Это слово переводится с немецкого однозначно: Ближний Восток. Ближний, понимаете ли, а вовсе не дальний, никакая не Страна Восходящего Солнца, как у Лермонтова. А куда по-вашему

должен был стремиться человек с фамилией Фихтенбаум и с такой родословной, как у Гейне, о какой стране должен он мечтать? Не о Японии же, как Лермонтов.

А как вам этот пассаж: "И дремлет качаясь, и снегом сыпучим одета как ризой она"? Извините, одно из трёх: либо сосна дремлет не качаясь, либо снег не сыпучий, а липучий, либо она таки не одета снегом как ризой.

Нет, что ни говорите, а Лермонтов был таки никудышный переводчик. Или, скажем так, этот перевод у него не получился.

Собственно, Лермонтову просто не надо было ничего переводить, поскольку давным-давно существует великолепный народный перевод этого стихотворения - песни "Что стоишь качаясь, тонкая рябина"».

Как известно, в каждой шутке есть доля истины. Попробуем разобраться в этом вопросе.

Именно Генриху Гейне принадлежит афоризм о том, что

*Чьи б переводы ни прочли вы,
Они – подобие жены:
Коли верны, то некрасивы,
Коли красивы – неверны.*
(перевод мой М.К.)

Для начала вспомним биографию Г. Гейне.

Гейне Генрих (первоначально Хаим, также Гарри; Heine, Christian Johann Heinrich; 1797, Дюссельдорф, – 1856, Париж), немецкий поэт, прозаик, публицист. Рос в семье, проникнутой свободомыслием и деизмом, но соблюдавшей еврейские традиции, и в городе, где действовали законы о равноправии евреев, принятые в ходе Великой французской революции. Отец Гейне Самсон (1764–1828), неудачливый купец, мало влиял на воспитание детей, которым руководила их мать, образованная и властная Бетти (Пейра, урожденная ван Гельдерн; 1771–1859). Она забрала Гейне из частной еврейской школы и определила в школу при монастыре францисканцев, а в 1808 г. — в французский лицей. Вольнолюбивый характер и оппозиционные настроения поэта формировались под знаком преклонения перед идеалами французской революции и перед Наполеоном, которого Гейне долгие годы считал распространителем ее идей («Книга Лэгран», 1827). С бесправием евреев Гейне впервые столкнулся во Франкфурте, куда в 1815 г. его отправил отец, пытаясь приобщить к коммерческой деятельности.

Попытка оказалась безуспешной, как и последующие, предпринятые в 1816–19 гг. дядей Гейне — Соломоном (1767–1844), богатым гамбургским банкиром. В эти годы Гейне создает первые циклы лирических стихотворений. Решив сделать племянника адвокатом, дядя субсидировал обучение Гейне на юридических факультетах университетов Бонна, Берлина и Геттингена (в 1819–25 гг.), где поэт даже получил степень доктора права. Однако лекции А. В. Шлегеля по истории литературы в Боннском университете (1819–20) и курсы философии Г. В. Ф. Гегеля в Берлинском (1821–23) больше занимали Гейне, чем юриспруденция. В Берлине, в салоне Рахели Фарнхаген фон Энзе

(урожденная Левин; 1771–1833), Гейне сблизился с Л. Бёрне и другими будущими лидерами литературного движения Молодая Германия. В 1821 г. поэт издал первый сборник лирики. Тогда же стал членом Общества культуры и науки евреев (основано в 1819 г. Э. Гансом /1798–1839/, Л. Цунцем и другими), которое преследовало просветительские и реформистские цели. Однако в путевых заметках о Польше в 1822 г. Гейне утверждал, что ортодоксальные евреи Восточной Европы более достойны уважения, чем их увлеченные реформизмом западные соплеменники. В эти годы он начал писать повесть «Бахарахский раввин» (окончил в 1840 г.) о жизни еврейской общины в 13 в., борющейся с кровавым наветом.

В 1825 г. Гейне принял лютеранство в надежде получить доступ к государственной или университетской службе. Отступничество стало для Гейне на всю жизнь источником угрызений совести и огорчений; сразу после крещения он писал: «Желаю всем ренегатам настроения, подобного моему». Став христианином, Гейне продолжал оставаться для немецких властей прежде всего радикалом и к занятию какой-либо должности так и не был допущен. С 1826 г. Гейне всецело посвящает себя литературному творчеству. Его новаторские «Книга песен» (1827) и «Путевые картины» (тт. 1–4, 1826–31) вызвали восхищение читателей и оказали заметное влияние на европейскую литературу. Стихи Гейне утверждали в поэзии глубокое чувство вместо модной чувствительности эпигонов романтизма. Романтическая ирония, порой даже издевка, направленные на собственные чувства и переживания, лишали их ореола, делали их еще более человечески понятными. Немецкому стиху Гейне придал напевность народной песни, ритмическую энергию и эпиграмматичность, ввел в него интонации и обороты обыденной речи. В прозе «Путевых картин» легкость и непринужденность языка сочеталась со значительностью мысли, импровизационность описаний — с язвительной меткостью характеристик политической жизни Германии, Италии, Англии и с широтой социальных обобщений. Свою личную обездоленность поэт отождествляет с царящей в мире общественной несправедливостью («мир раскололся надвое, и трещина прошла через сердце поэта»), а путь к равноправию и свободе видит в борьбе с любой формой политического, экономического и духовного угнетения.

Разгул немецкой реакции после июльской революции 1830 г. во Франции, гонения цензуры и угроза личной свободе заставили Гейне в 1831 г. эмигрировать. До конца дней он прожил в Париже, откуда лишь дважды (в 1843 г. и 1844 г.) ненадолго выезжал в Гамбург. Гейне сблизается с виднейшими французскими писателями, вдохновляет борьбу немецких радикалов за демократическую свободу, увлекается социалистическими учениями, в особенности сенсимонизмом. Его дружиб ищут Ф. Лассаль, К. Маркс и другие. Своими выступлениями в немецкой и французской прессе Гейне приобрел славу публициста европейского масштаба и создателя, наряду с Л. Бёрне, жанра немецкого фельетона. Из статей и очерков Гейне сложились книги, сыгравшие огромную роль в культурном и идейном обмене между Францией и

Германией, несмотря на запрет всех сочинений Гейне общенемецким союзным собранием (сеймом) в 1835 г. Политические стихи Гейне этих лет («Современные стихотворения», 1843–44, поэмы «Атта Троль»,

1843, и «Германия, зимняя сказка», 1844) — едкая сатира, клеймющая филистерство, прусскую военщину, немецкий национализм, эгоистические устремления лжереволюционеров. В памфлете «Людвиг Бёрне» (1840) Гейне обличает ограниченность взглядов вождя Молодой Германии (что стало причиной разрыва большей части ее представителей с поэтом). В эти годы окончательно формируется характерная для Гейне антитеза «эллинов» и «назареев», художественное обобщение сил, противоборствующих, по мнению поэта, в мировой истории. Яркий враг всяких догм, религиозных и партийных, Гейне относит к «назарейству» иудаизм и христианство, политическое сектанство и уравнильские идеалы, а свое непредвзятое и широкое восприятие жизни приписывает «эллинизму», присущему его натуре. Вместе с тем Гейне признает важную историческую роль иудаизма в выработке принципов справедливости и свободы. Он утверждает: «Греки — лишь красивые юноши. Евреи же всегда были мужи, могучие, непреклонные...»

Гейне противоречив не только в этом. Он защитник обездоленных, «вооруженный барабанщик революции» — и аристократ духа, эстетически оценивающий жизнь и избегающий соприкосновения с грубой повседневностью; он приверженец социалистических учений и революционных движений — и мыслитель, провидящий в победе коммунизма «неволю всей нашей новой цивилизации» и гибель после революции лучших из ее участников-евреев. Столь же сложно отношение Гейне к иудаизму и к своему еврейству. Убежденный атеист, затем пантеист, он ненавидел всякую религию, отвергал иудаизм, в особенности за то, что из недр его вышло христианство, к которому поэт относился с отвращением. Но полны гордости его афоризмы: «Библия — это портативное отечество еврея»; «Евреи сделаны из того теста, из которого делают богов». Гейне также писал: «Если бы гордость происхождением подобала воину революции и не противоречила моим демократическим убеждениям, я гордился бы тем, что предки мои происходили из благородного дома Израиля...»

Свою борьбу он своеобразно связывал с судьбой евреев: «Меня одновременно преследуют христиане и евреи; последние злы на меня за то, что я не вступаю в бой за их равноправие в Бадене, Нассау и других дырах. О, близорукие! Лишь у ворот Рима можно защищать Карфаген». Дамасское дело побудило Гейне прямо выступить в защиту прав евреев. В «Лютении» (1840–47) он разоблачает французские интриги в Сирии и осуждает евреев Франции за безразличие к судьбе своих собратьев. А к концу жизни признает в Моисее «великого художника», который «не из базальта или гранита, как египтяне, а из людей сооружал пирамиды, возводил обелиски; он взял убогий росток и создал из него... великий, вечный, святой народ... способный служить прототипом всему человечеству...»

В 1848 г. тяжелая болезнь приковала Гейне к постели — «матрачной могиле». Но творческий дух его не был сломлен. В эти годы он от адогматичного пантеизма обращается к вере в «действительного личного Бога, сущего вне природы и духа человеческого». И хотя пишет он об этом с усмешкой, равно как и о своем переходе из «эллинства» в «назарейство» («Признания», 1853–54), эти перемены отражают не только огорчение Гейне малыми плодами революций, но и его поиски более прочной духовной опоры. Среди стихов этих лет непривычной для Гейне серьезностью и теплотой тона выделяются «Еврейские мелодии» (название заимствовано у Байрона). Этот цикл стихотворений, вошедший в книгу «Романсеро» (1851), включает, наряду с трагикомическим «Диспутом», такие глубоко лиричные произведения, как «Принцесса Шаббат» и «Иехуда бен Халеви», в которых еврейство воспевается как высокое благо и источник нравственной силы. В одном из стихотворений Гейне с горечью пишет о том, что в день его смерти не прозвучит каддиш.

Еврейство Гейне, которое он, в отличие от Л. Бёрне, всегда остро ощущал, может служить объяснением многих черт его творчества. Его скепсис открывал путь смелой мысли и независимому суждению; нигилистическое отрицание общепризнанных ценностей и язвительный сарказм разрушали расхожие представления. Проникнув, как никто из современников, в самую суть немецкой общественной, политической, духовной жизни, искренне болея за судьбу Германии, Гейне все же воспринимал немецкие события с позиций универсального гуманизма и мерил их общечеловеческой мерой. Это, возможно, одна из причин огромного влияния его творчества на мировую поэзию, тогда как собственно немецкая литература усвоила главным образом открытия Гейне в области формы. И хотя некоторые его стихи стали народными песнями («Лорелея» и другие), его произведения меньше всего представляют собой воплощение немецкого национального характера или духа. Это понимали антисемиты всех времен: от поэта-либерала А. фон Платена, называвшего Гейне «этот еврейчик», до нацистов, изымавших из библиотек и сжигавших книги Гейне, чтобы вытравить даже воспоминание о нем. Все они видели в нем прежде всего еврея, а уж затем поэта.

Произведения Гейне переведены почти на все языки мира. На русском языке вышел ряд изданий полных собраний его сочинений. Среди переводчиков стихов Гейне — М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Блок, П. Вейнберг, Л. Гинзбург, Ю. Тынянов, С. Маршак. На иврит стихи Гейне переводили Д. Фришман и И. Каценельсон, прозу — Ш. Перльман (1887–1958). На стихи Гейне писали музыку крупнейшие композиторы мира (Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон-Бартольди, Э. Григ, А. Рубинштейн и многие другие).

Далее познакомимся с мнением ученых об интересующем нас стихотворении.

Щерба Л. В.

Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Сосна»

Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом (Советское языкознание, Т II, Ленинградский научно-исслед. институт языкознания, 1936).

...Лермонтовское стихотворение, поставленное в подзаголовке, выбрано мною потому, что оно является переводом стихотворения Heine «Ein Fichtenbaum stellt einsam». Благодаря наличию термина для сравнения выразительные средства обоих языков обнаруживаются таким образом гораздо легче, что и подтверждает другую мою, тоже неоднократно высказывавшуюся мысль о значении знания иностранных языков для лучшего понимания родного. Только, конечно, не интуитивного знания, получавшегося от гувернанток, а сознательного знания, получающегося в результате упорного чтения текстов под руководством опытного и умного преподавателя.

Дюшен называет перевод Лермонтова точным, и, действительно, он может быть назван с формальной точки зрения довольно точным. В дальнейшем, путем подробного лингвистического анализа, я постараюсь показать, что лермонтовское стихотворение является хотя и прекрасной, но совершенно самостоятельной пьесой, очень далекой от своего quasi-оригинала.

Ein Fichtenbaum steht einsam	На севере диком стоит одиноко
Im Norden auf kahler Höh!	На голой вершине сосна
Ihn schläfert, mit weisser Decke	И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Umhüllen ihn Eis und Schnee.	Одета, как ризой, она.
Er träumt von einer Palme,	И снится ей сон, что в пустыне далекой,
Die fern im Morgenland	В том крае, где солнца восход,
Einsam und schwelgend trauert	Одна и грустна на утесе горячем
Auf brennender Felsenwand.	Прекрасная пальма растет.

Fichtenbaum, что значит «пихта», Лермонтов передал словом сосна. В этом нет ничего удивительного, так как в русско-немецкой словарной традиции Fichte и до сих пор переводится через сосна, так же как и слово Kiefer и обратно – пихта и сосна переводятся через Fichte, Fichtenbaum (ср. «Российский с немецким и французским переводами, словарь» Нордстета, 1780–82 гг.). В самой Германии слово Fichte во многих местностях употребляется в смысле «сосна», и, по всей вероятности, Гейне под Fichtenbaum понимал именно «сосну». Для образа, созданного Лермонтовым, сосна, как мы увидим дальше, не совсем годится, между тем как для Гейне ботаническая порода дерева совершенно неважна, что доказывается, между прочим, тем, что другие русские переводчики перевели Fichtenbaum кедром (Тютчев, Фет, Майков), а другие даже дубом (Вейнберг). Зато совершенно очевидно уже из этих переводов, что мужеский род (Fichtenbaum, а не Fichte) не случаен и что в своем противоположении женскому роду Palme он создаст образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной

женщине, Лермонтов женским родом сосны отнял у образа всю его любовную устремленность и превратил сильную мужскую любовь в прекраснодушные мечты. В связи с этим стоят и почти все прочие отступления русского перевода.

По-немецки психологическим и грамматическим подлежащим является стоящее на первом месте *Fichtenbaum*, которое, таким образом, и является героем пьесы. По-русски сосна сделана психологическим сказуемым и, стоя на конце фразы, как бы отвечает на вопрос: «Кто стоит одиноко?» Ответ мало содержательный, так как ничего не разъясняет нам; но сейчас для нас это и неважно – важно только подчеркнуть, что у Лермонтова сосна лишена той действенной индивидуальности, которую она имеет в немецком оригинале как подлежащее.

Далее, по-русски, в противоположность немецкому, обстоятельные слова **на севере диком** вынесены вперед, благодаря чему получается вместо сдержанного делового тона немецкого оригинала тон эпический, тон благодушного рассказа.

В лексическом отношении ничего существенного нельзя возразить против лермонтовского перевода. Прибавка эпитета дикий вполне приемлема, так как раскрывает слово север именно с нужной стороны, подчеркивая одиночество. Передача *auf kahler Nöh* через на голой вершине вполне законна, вопреки Дюшену, который думал, что надо перевести на лысой вершине. Ведь мы говорим голый череп, голое дерево, голые скалы, голая местность и т. д. (ср. «Словарь русского языка АН» 1895 года),

Steht einsam было бы, может быть, лучше и точнее перевести стоит одинокая или стоит в одиночестве, чтобы больше подчеркнуть формальный характер глагола *stehen* и выдвинуть идею одиночества как основной признак; однако и лермонтовский перевод все же никак не искажает оригинала.

И дремлет качаясь, как перевод *ihn schläfert* на первый взгляд, тоже не является чересчур большим отступлением, ибо качаясь вводится естественными ассоциациями с дремлет: что же касается материальной стороны образа, то *auf kahler Nöh* предположить ветер более чем естественно. Дремлет вместо дословно ей спится не придает состоянию чересчур активного характера, так как самое понятие «дремлет» лишено этой активности. Однако все же в русском тексте исчезает идея внешних сил, обуславливающих сонливость, сил, на которые указывает немецкая безличная форма; и это в связи с прибавкой слова качаясь, направляющего мысль на образ баюкания, сладостной дремоты, чего уже в оригинале абсолютно нет: *ihn schläfert* лучше было бы перевести его морит сон, причем этот сон вовсе не обязательно сладкий. Любопытно отметить, что Тютчев еще более, чем Лермонтов, развил идею сладкого сна и идею ветра (эту последнюю он без некоторого внутреннего противоречия, на что указал еще Шаров):

И сладко заснул он в инистой мгле,

И сон его вьюга лелеет.
Зато Фет был сдержаннее и ближе к оригиналу:
Он дремлет сурово покрытый
И снежным и лдяным покровом.

Также и Овсянко-Куликовский («Вопросы психологии творчества» 1902, стр. 142):

И дремлет, и белым покровом
Одели ее снег и лед.

Любопытно отметить и то, что в обоих известных черновых набросках интересующего нас стихотворения фигурирует слово качаясь: очевидно, оно очень подходило к идее Лермонтова (см. ниже).

Следующая фраза представляет собой едва ли не центральное место для понимания немецкого стихотворения, место, которое Лермонтов коренным образом изменил в связи со своими умонастроениями. По-немецки покров (Decke) сосны образуют лед и снег; по-русски – снег сыпучий. Очевидно, что первое сковывает, а второе лежит мягко и может лишь содействовать впечатлению волшебной сказки, вводимому словами и дремлет качаясь и усугубляемому сверкающей очевидно на солнце ризой, в которую превратилось Decke . Лермонтова не смущают ни ветер, который предполагается его же вставкой слова качаясь и от которого снег должен был бы облетать, ни сосна, на которой сыпучий снег никак не держится, – ему нужен красивый поэтический образ, уничтожающий трагедию немецкого оригинала, и он рисует всем нам знакомый восхитительный, хотя и несколько меланхоличный, облик ели, густо обсыпанной легким снегом, который сверкает на солнце

Что для Гейне образы Eis und Schnee были более важны, чем weisse Decke, явствует из порядка слов, из того, что грамматическое подлежащее Eis und Schnee он сделал психологическим сказуемым (ср. Der neue Direktor kommt heute и Heute kommt der neue Direktor): «белым покровом облегают ее лед и снег» звучит точный, более или менее угаданный Фетом и Овсянко-Куликовским (см. выше) перевод, который показывает недвусмысленно, что Fichtenbaum находится не только в одиночестве, но и в суровом заточении, лишаясь его возможности действовать (ср. безличную форму – ihn schläfert).

Во второй строфе почти все известные мне переводчики понимают er träumt как «ей снится» или «видится во сне» (только Майков переводит дремлет и видит), т. е. переводят личную конструкцию – безличной и не хотят понимать träumen как «мечтать». Между тем наличие этого значения в немецком несомненно (ср. у Goethe, W. Meist., 6; Mein geschäftiger Geist konnte weder schlafen noch träumen; у Schiller, HofEnung: Es reden and träumen die Menschen viel von besseren künftiger Tagen (Heyne, Deutsches Wörterbuch). При этом надо отметить, что значение это выражается исключительно личной формой, тогда как значение «сниться» может выражаться и лично и безлично (примеры см. у Heyne, Deutsches Wörterbuch). Я полагаю, что личное употребление

глагола träumen в смысле «видеть во сне», а в связи с этим и самое значение «мечтать» развились не без влияния французского rêver: и то и другое, по-видимому, датируется XVIII в. Во французском rêver tr между значением «voit en rêve pendant le sommeil» и значением «imaginer comme dans un rêve» (см. Hatzfeld, Darmesteter, Thomas, Dictionnaire Général) нет такой пропасти, как в русском между «видеть во сне» и «мечтать». Я полагаю, что ее нет и в немецком (см. Heyne, Deutsches Wörterbuch; «In freierer Bed. von Gedanken und Einbildung, wie im Traume: «ich träume nicht, ich wähne nicht», Goethe, Werther, II») и что поэтому личное träumen, в противоположность безличному, не всегда можно переводить видеть во сне; оно имеет на самом деле более общее недифференцированное значение «мечтать, воображать (во сне или наяву) », реализуясь по-разному, в зависимости от контекста. В данном случае ввиду ihn schläfert предшествующей строфы er träumt, по-видимому, реализуется в смысле «мечтает в полусне, в забытьи» или «грезит», как и переводит Шаров.

Во всяком случае перевод снится ей своей безличной формой, подчеркивающей независимость действия от личной воли, является неправильным и искажает образ Гейне в том же направлении, в каком он искажен заменой Fichtenbaum сосной, т. е. лишая его волевой направленности. Это продолжается и дальше тем, что точное указание оригинала на непосредственный объект мечтаний (von einer Palme) заменено длинным придаточным предложением о нахождении где-то «прекрасной пальмы». Точнее было бы в данном случае, если не правильное он мечтает об одной пальме, то по крайней мере ей снится одна пальма, почти как и находим в одном из черновых вариантов, но от чего Лермонтов, по-видимому, сознательно отступил в окончательной редакции.

Fern переведено **в пустыне далекой**. Так как пальма вообще связана для нас с пустыней, и так как auf brennender Felsenwand действительно дает повод говорить о какой-то знойной грозной пустыне, то прибавка эта в общем вполне законна. Однако Лермонтов все сделал, чтобы не только обезвредить эту пустыню, но даже обратить ее на службу своей идее: он снабдил ее эпитетом далекая, превратив таким образом реальную пустыню в легендарную сказочную и желанную страну, и развил еще целым выражением в том крае, где солнца восход, выражением, которое переводит лаконичное немецкое im Morgenland и которое тоже в своем многословии напоминает сказочный стиль. Поэтому перевод в одном из черновых вариантов далекой восточной земле несомненно не только дословнее, но и точнее передает сухое и небогатое ассоциациями fern im Morgenland оригинала, хотя и в этом варианте превращение самостоятельного немецкого fern в эпитет далекая к восточной земле ослабляет впечатление. Дело в том, что немецкое наречие fern, по-видимому, не имеет того романтического ореола, не вызывает тех сладких ощущений, которые связаны с русским далекий (а может быть, и с немецким прилагательным fern, ср. примеры у Heyne, Deutsches Wörterbuch). Что касается окончательной лермонтовской

редакции, то она, несомненно, сделана в эпическом, сказочном тоне и, по-видимому, совершенно сознательно создает благодушное настроение.

Что в последних двух стихах *trauert* передано через описательное глагольное выражение *грустна растет*, в этом нет, конечно, решительно ничего неправильного; но грустить – плохой перевод для *trauern*: в русской грусти много сладости, которой вовсе нет в немецком *trauern*. Heyne («*Deutsches Wörterbuch*») так объясняет слово *Traner*: «*tiefe Betrübniß um ein Unglück, niedergedrückte Gemüthsstimmung*», а глагол *trauern*: «*Trauer tragen, niedergedrückt sein*». Следовательно, опять мы видим ослабление впечатления, уничтожение трагической концепции оригинала.

Далее, хотя *schweigend* осталось без перевода не без некоторого основания (так как в *einsam und schweigend* нельзя не видеть *hen dia duoin* и так как одиночество, конечно, подразумевает молчание), однако в этом обеднении выражения опять-таки приходится видеть ослабление трагического, присущего немецкому оригиналу. В том же направлении действует и произвольная прибавка эпитета прекрасная к пальме, ничем не обоснованная в немецком тексте и усиливающая, как и сверкающая снегом ель, сказочность и поэтичность лермонтовских образов.

Перевод *auf brennender Felsenwani* через *на утесе горячем* вызывает, с одной стороны, сказочное впечатление этим фольклорным горячий, а с другой стороны, на много градусов ослабляет немецкое *brennend* – «пылающий». Дело в том, что живое значение слова горячий – это «способный к горению, легко воспламеняющийся». Употребляемое нами сочетание горячие слезы истолковывается иногда как горькие слезы (см. «Словарь русского языка АН» 1895 г.), и лишь филологическое образование дает нам понимание слова горячий как «горячий, жаркий». Наше естественное этимологическое чутье ведет нас скорее к глаголу горевать, горяющий, что, конечно, является лишь намечающейся *Volksethymologie* что, однако, отнимает у слова всякую действительность. Едва ли это было иначе во времена Лермонтова. Во всяком случае ни «Русский словарь АН» 1848 г., ни Даль не дают значения «горячий, жаркий», которое появляется лишь у Грота в «Русском словаре АН» 1895 г., но, очевидно, не как живое слово.

Далее, утес, как в общем, конечно, верный перевод немецкого *Felsenwand*, на самом деле уничтожает внутреннюю форму немецкого слова: *Wand*, как вторая часть сложного слова, применяется к абсолютно отвесным скалам (ср. *Eigerwand* в Швейцарии, недалеко от Интерлакена). Таким образом, Гейне говорит о неприступной, накаляемой солнцем скале, и весь образ *Palme, die auf brennender Felsenwand trauert* выясняется, как образ удрученной женщины, находящейся в тяжелом заточении, в тяжелой неволе. Что в немецком тексте центр тяжести лежит именно в словах *auf brennender Felsenwand*, явствует из того, что эти слова поставлены после глагола вопреки формальному правилу, которое требовало бы следующего порядка слов; *die auf brennender Felsenwand einsam und schweigend trauert*. Но еще больше явствует это из ритмики:

дело в том, что синтаксически тесно связанные *trauert* и *auf brennender Felsenwand* разорваны стихоразделом и что получившееся таким образом *enjambement* выделяет оба элемента, особенно последний, который заключает и все стихотворение. А что Лермонтову не подходила внутренняя форма оригинала, видно из того, что на жаркой скале и на дикой и знойной стене своих черновых набросков он заменил на утесе горючем в окончательной редакции.

Из проделанного лингвистического анализа следует совершенно недвусмысленно, что сущность стихотворения Гейне сводится к тому, что некий мужчина, скованный по рукам и по ногам внешними обстоятельствами, стремится к недоступной для него и тоже находящейся в тяжелом заточении женщине, а сущность стихотворения Лермонтова – к тому, что некое одинокое существо благодушно мечтает о каком-то далеком, прекрасном и тоже одиноком существе.

Как не специалист, я не буду углубляться в историко-литературный анализ идей обоих стихотворений, однако не могу не высказать некоторых соображений. Пьеса Гейне обыкновенно относится вместе со всеми стихотворениями «*Lyrisches Intermezzo*», куда оно входит, к любовной лирике, навеянной несчастной любовью Гейне к его кузине Амалии. Однако в отличие от более раннего цикла «*Junge Leiden*», где эта любовь отражается в более личной форме, «*Lyrisches Intermezzo*» можно характеризовать как художественное претворение личного в более общее и объективное (см. Jules Legras, *Henri Heine poete*, 1897, p. 34–35). Особенно справедливо это по отношению к нашему стихотворению, так как в нем пальма изображена страдающей, что никак не отвечало реальному положению вещей. Следовательно, его идею никак нельзя рассматривать просто как мотив несчастной любви вообще, а скорее надо видеть в нем трагическую идею роковой скованности, не дающей возможности соединиться любящим сердцам, «*expression très générale et très vague de l'amour linpossible et lointain*» как говорит Jules Legras.

Остается для меня неясным, на чем лежит акцент – на идее ли рока, принципиально осуждающего человека на одиночество, или на идее скованности, допускающей в конце концов и освобождение от оков. Первая является одним из мотивов романтизма, которому Гейне отдал дань в своей молодости. По-видимому, так и воспринималось это стихотворение современниками и ближайшим потомством, и, вероятно, в связи с этим стоит тот любопытный факт, что до 1885 г. оно 77 раз положено на музыку. На русский язык оно было переведено 39 раз, даже если не считать пародий. Сам Гейне, однако, несомненно резко осмелял эту идею в своем «*Der weisse Elephant*», а в более мягкой форме, может быть, и в «*Lotosblume*», где, впрочем, доминируют иные мотивы.

Идея скованности несомненно налицо в нашем стихотворении, но насколько с ней связывается социальный протест, остается для меня также неясным. Увлеченный контрастом с Лермонтовым, который тщательно, как мы видели, вытравливал в своем переводе все трагическое, я долгое время видел в пьесе Гейне настоящий революционный пафос. Но само

собой разумеется, что контраст, убедительный для Лермонтова, ничего не говорит о Гейне: «Сосну» Гейне нельзя рассматривать, как противоположение «Сосне» Лермонтова, и самое большее, что можно увидеть у Гейне, – это потенциальную революционность, потенциальный протест против социального строя, не до конца осознанный, не получивший поэтому ясного выражения, однако обусловивший определенное восприятие вещей.

Возвращаясь к Лермонтову, мы видим, таким образом, что мотив скованности человека отсутствует у него совершенно. Мотив одиночества, столь свойственный лермонтовской поэзии, несомненно налицо, но и он не развит и во всяком случае не стоит на первом плане; зато появляется совершенно новый мотив: мечтания о чем-то далеком и прекрасном, но абсолютно и принципиально недоступном, мечтания, которые в силу этого лишены всякой действительности. Мотив этот широко распространен в поэзии Лермонтова. Достаточно указать на стихотворение «Ангел», где он выступает в чистом виде. Но он постоянно звучит в разных вариациях в самых разнообразных вещах: он доминирует в стихотворении «Небо и звезды», он слышится во фразе «Лепечет мне таинственную сагу про мирный край, откуда мчится он» из знаменитого стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива» и т. д. Различные следствия из этого же мотива разворачиваются по-разному и в «И скучно и грустно...», и в «Парусе», и в «Тучах».

Как бы то ни было, сознательный отход Лермонтова от оригинала в идеологическом отношении представляется мне на основании сравнительного лингвистического анализа обеих пьес несомненным; в частности, замена трагического тона оригинала красивой романтикой кажется мне тоже совершенно очевидной. В связи с этим я хочу еще обратить внимание на некоторые стилистические черты обеих вещей и на их ритмику. Стихотворение Гейне отличается крайней сдержанностью языка: ни одного лишнего слова, отчего каждое слово приобретает удивительную значительность, с чем стоят в связи и некоторые данные ритмики (о чем см. ниже).

У Лермонтова, наоборот, мы видим накопление эпитетов, которые отсутствуют в оригинале: дикой, качаясь, сыпучий, далекий, горячий. Хотя слову далекий и отвечает в оригинале слово fern, однако, у Гейне оно не эпитет. Слову горячий отвечает немецкое brennend; однако это последнее опять-таки не эпитет, а очень важное определение, тогда как Лермонтов сделал из него традиционный фольклорный эпитет. Наконец, немецкое Morgenland Лермонтов развернул в целую строку в том крае, где солнца восход, в которой, конечно, слова где солнца восход не эпитет, но дают то же впечатление, что и накопление эпитетов, подчеркивая в едином представлении целый ряд его признаков. Дюшен видел недостаток в этом накоплении эпитетов, и это верно с точки зрения перевода, но зато совершенно неверно с точки зрения оригинального стихотворения Лермонтова, каковым надо считать его «Сосну». Действительно, именно эти эпитеты и создают то сказочное очарование, которое пленяет нас в

стихотворении в связи с его основной темой о сказочной прекрасном «далеко».

Обратим внимание в статье академика Щербы на то, что Дюшен считал, что правильно следует перевести не «голая», а «лысая» (Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. №6. 2006. С. 42-55.)

Хазиев В. С.

Герменевтические упражнения над стихотворением Гейне «Fichtenbaum»

Изучение зарубежной литературы сталкивается с двумя основными трудностями — с точностью перевода текста и с адекватностью его понимания. Знакомство с родной литературой автоматически снимает первую трудность, но оставляет место для второй, тем более что можно долго спорить о том, возможна ли вообще однозначная трактовка содержания (смыслов, идеи) художественного произведения. Вероятно, правильным будет стремление узнать и рассмотреть все возможные версии перевода, из которых читатель может выбрать тот, который ему ближе по духу.

Если перевод сделан гениальными поэтами и писателями, то это уже и не перевод в буквальном смысле, а самостоятельное произведение на ту же тему и сюжет, только написанное на другом языке.

Например, таковы, на мой взгляд, переводы М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева стихотворения Г. Гейне «Fichtenbaum» («Ель»). Сразу отметим, что перевод допускает также вариант любого хвойного дерева — сосны, кедра, пихты, арчи и т.д., — что создает возможность маневра с грамматическими родами при переводах, чем воспользовались Лермонтов и Тютчев, обращаясь соответственно к понятиям «сосна» и «кедр». У Михаила Юрьевича стихотворение называется «На севере диком», а у Федора Ивановича «С чужой стороны». В иных подборках стихотворений Тютчева его название дается по началу первой строки: «На севере мрачном...». Даже из переводов названий понятно, что у двух поэтов получается нечто совсем разное. И как любые истинно художественные произведения, эти «дикий север» и «мрачный север» навевают чисто российские ассоциации и темы.

Конечно, точность перевода зависит и от переводимого произведения. Перевод указанного стихотворения труден из-за его глубокого, многообразного, символического и метафорического философского смысла, требующего изощренного герменевтического искусства, философской подготовки и житейской зрелости переводчика. Если произведение носит описательный и эмпирический характер, то близкая к подлиннику передача идеи, формы и содержания переводимого материала возможна. В этом смысле показателен перевод В. Левиным, А. Блоком и С. Маршаком другого произведения Гейне — «Lorelei» («Лорелея»), где художественные различия не искажают сущности и содержания стихотворения.

Рассмотрим, как прочувствовали и перевели два гениальных русских поэта известное стихотворение Гейне.

Рассмотрим первоисточник.

Обратите внимание на отсутствие названия. Никакого севера — ни «дикого», ни «мрачного». Если название дать, как принято, по первой строчке стихотворения, то речь идет об одном-единственном персонаже. Неопределенный «ein» еще более подчеркивает указание на единственный предмет. Как увидим, этот момент для точности понимания текста Гейне значим. Речь об одном персонаже, а не о двух, как традиционно считают в русских вариантах перевода, хотя формально в тексте есть и сосна (кедр) и пальма, т.е. две вещи, но ведь может оказаться, что речь идет не о двух отдельных предметах, а например, о двух состояниях одного и того же.

Рассмотрим вариант М. Ю. Лермонтова.

И слова и чувства немецкого и русского поэтов очень близки. На первый взгляд это стихотворение, как и у Гейне, о любви северной сосны к южной пальме, которая тоже томится любовной грустью. На такое

размышление наводит и то, что в немецком языке слово «Fichtenbaum» мужского рода, а «Palma» женского. Но в лермонтовском варианте, если оставаться при этом мнении, получилась неувязка: сосна и пальма — существительные женского рода. Если придавать этому стихотворению смысл любовного флирта в мечтах, то приходится лесбийский оттенок отнести к некоторой словесной шероховатости и к несовершенству текста М.Ю. Лермонтова. Но это наивность! Лермонтов, думается, прекрасно видел этот «недостаток» русского перевода. И если бы он захотел, то мог бы легко найти русский словесный эквивалент мужскому роду немецкого «Fichtenbaum». Мы полагаем, что русский поэт специально сохранил это несоответствие, чтобы подчеркнуть иной, более глубокий смысл стихотворения Г. Гейне, более точный, но сокрытый за метафоричной внешней формой.

Если отказаться от этого внешне простого смысла сюжета, то у Лермонтова речь идет о грустных думах одинокой северной сосны о печальной восточной пальме, о родстве одиноких душ, разбросанных по миру, кто на диком севере, кто в пустыне. «Голая вершина» и «далекая пустыня» одинаково безлюдны. Боль и трагедия одиночества — вот идея Гейне, которую почувствовал М.Ю. Лермонтов, что, видимо, и привлекло его внимание к этому произведению. Тогда для него то, что «сосна» и «пальма» обе женского рода, лишь подчеркивает, что речь идет не о лирической любовной грусти, а об одинаковости судьбы «лишних людей» общества. Каков бы ни был их пол, они одинаково отвержены, обречены на одиночество в толпе черни. Эта вторая версия, на наш взгляд, более адекватно отражает содержание немецкого оригинала. Но для понимания этого необходимо четко выделить в тексте два пласта — внешний, поверхностный, обычный, бытовой, и внутренний, смысловой, идейный, философский, которые не совпадают.

Метафоричность текста создает единое поэтическое поле из двух совершенно самостоятельных смысловых сюжетов.

Ф.И. Тютчев решил исправить недостаток в любовной (первой) версии перевода и заменил «сосну» на «кедр». Получился такой перевод еще более убедительным.

С чужой стороны

На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его व्यюга лелеет.
Про юную пальму все снится ему,
Что в дальних пределах Востока,
Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и цветет одинока...

Тоже прекрасные стихи. Но перевод формального текста также не однозначный, хотя создается ощущение, что Тютчев стремился именно к тому, чтобы ограничить содержание стихотворения Гейне только

внешней любовной версией.

Теперь получилось очень хорошо. Стихи Тютчева можно было бы принять за уточненный перевод стихотворения Лермонтова, если бы оба произведения не были написаны на русском языке, или можно было бы подумать, что Тютчев не знал подлинника и исходил из лермонтовской версии. Но при всем при том есть нюанс. Северный романтический рыцарь грезит о юной восточной красавице. «Мрачный» воспринимается как темная звездно-лунная ночь, а «дикая скала» полна романтизма. Где еще, как не на скале, да темной ночью при звездах и Луне могут мечтать романтики с Севера о южных знойных красавицах Востока, которые тоже грезят о романтических рыцарях из далеких северных стран? Грусть ожидания романтической любви — идея стихотворения Ф.И. Тютчева. Вчитайтесь, и сами почувствуете, что вариант Тютчева получился мягче, теплее, светлее, нежнее, душевнее. Эта версия удовлетворяет самому взыскательному требованию любовной лирики. Всмотритесь в красоту строк, вслушайтесь в мелодию слов, и станет понятно, что у Федора Ивановича речь идет о молодости, о молодом человеке, который мечтает о своем прекрасном будущем — о сказочной принцессе. У него еще все впереди, его жизнь пока белоснежна, как чистый лист. Жизнь еще не нацарапала на нем свои жестокие истины будней, не успела навеять апатию, безверие и пессимизм. В этих снах еще нет места отчаянию и безволию. Он еще чувствует себя героем, способным найти и спасти свою пальму от одиночества бытия, а человечество — от несправедливости и бед. Молодость всегда права, ибо еще нет доказательств ее неправоты. Они накопятся позднее. Молодость прекрасна и сильна надеждами, верой, что все сбудется рано или поздно.

Но перевод оказался удаленным от глубинного смысла в сторону внешнего пласта, бытового толкования и восприятия текста. Явно усилился буквальный смысл, но ослабло чувство боли, навешаемое какими-то неясными предчувствиями. Но и в стихотворении Тютчева есть какое-то несоответствие, что-то не так, о чем говорит не устраненный до конца элемент трагизма. У Лермонтова «шероховатости» были с передачей буквального смысла текста, а у Тютчева «шероховатости» возникают в связи с внутренним, скрытым смыслом. Прежде всего это несочетаемость тяжеловесных слов с елейно-слащавыми. В первом ряду «мрачный», «дикая», «одинок». Надо бы их пригладить под «сладкий сон», «инистую мглу», «юную пальму», «дальние пределы», «пламенное небо», «знойный холм» и «цветет». Получилось бы очень-очень слащаво, но логично. А так появляется, как у Гейне и Лермонтова, еще один, вторичный подстрочный смысл, от которого невозможно избавиться. Так же как и в оригинале, и у Михаила Юрьевича, у Федора Ивановича сквозь внешнюю любовную оболочку просвечивает некий трагизм. Этот момент Лермонтов подчеркивал «неудачным» подбором рода существительных, а у Тютчева он возникает из-за «конфликта» светлых и мрачных эпитетов.

На наш взгляд, в этом проявляется в данном случае «упрямство» метафоричности текста оригинала, прямо подсказывающего

необходимость видеть под внешним сюжетом еще и явно не высказанные чувства.

Еще один нюанс, который говорит о том, что Ф.И. Тютчев не занимался совершенствованием лермонтовского варианта перевода стихотворения Гейне, а переводил с оригинала. При этом, как и М. Ю. Лермонтов, он точно знал истинный смысл оригинала, но сознательно более симпатизировал любовной версии, а не трагической, как Лермонтов. Это видно из названия «С чужой стороны», которое никак не вяжется с эротико-лирической версией. Кто или что с чужой стороны? Тютчев дал понять, что он знает суть текста Гейне, но ему, русскому поэту, нравится версия о любви, а не об одиночестве, о разлуке. Это станет ясно, когда мы попытаемся реконструировать содержание, которое вкладывал в это стихотворение сам Гейне.

Мечтают люди всегда о том, что им недоступно. Им свойственна романтическая грусть о красивой несбывшейся жизни, о том, что не сложилось, не сбылось, не состоялось, не удалось, не случилось, не пришло или прошло мимо. Тоска по идеалу, которого нет в реальном потоке будней, который остается навсегда красивой, но неосуществимой и призрачной мечтой, остается уже в прошлом, ушедшем. Пальмы, может, где-то и есть, но не про нашу честь. Есть мечты, а есть и пустые безнадежные прожекты. Они не навевают грусть, а вызывают жгучую изжогу, как и желания невозможного. Гейне не мог вернуться на Родину физически, Лермонтов — в светское придворное общество духовно.

В обоих русских переводах мне больше всего не нравится местоимение «все». Не знаю почему, но это «все» раздражает. Нет там никакого «все», как нет и никакой «прекрасной» пальмы, что «цветет». Она одна и молча «trauert». Какое уж тут «цветет» и «прекрасна!» Пальма в трауре! Кто в печали и горе выглядит прекрасно и цветет? Да, все не так!

Давайте посмотрим на текст. На севере на холодной вершине дереву спится («ihn schläfert»), именно так: в пассивно-страдательной форме, а не «оно спит» или «оно засыпает». Оно уже не бодрствует, оно начинает засыпать, размываются контуры действительности, реальные очертания окутываются матовым туманом дремоты, куда-то уплывают и размываются очертания вещей и людей, нет четкости, внешняя конкретность начинает путаться с видениями, воображаемыми образами. Постепенно мир действительный перемешивается с миром иллюзорным. Объективное смешивается с субъективным, сознательное — с бессознательным. «Ihn schläfert» означает уход из этого мира, погружение в мир нереальностей, иллюзий, воображаемых образов, сновидений, может быть, бреда.

И «север» пишется не с прописной буквы, ибо по контексту речь идет не о пространственной стороне света. В немецком языке все существительные пишутся с прописной буквы, тогда как на русском языке «север» может быть и не «Севером».

«Ihn schläfert». С ним что-то делается, возможно, помимо его воли, возможно, по необходимости, что-то происходит неотвратимое,

неумолимое, безжалостное. Внешне (символически) это выглядит как оборачивание льдом и снегом кедра в белое покрывало, укутывание и замораживание его в прозрачной коре. Немецкий язык позволяет Гейне писать, что виновники беды кедра — Лед (Eis) и Снег (Schnee). То есть те, чьи имена обычно не только пишут, но и произносят «с большой буквы», т.е. с особой интонацией и подчеркиванием значимости. По меньшей мере это имена собственные, а возможно, и имена владык сей холодной вершины, где на свою беду, возможно, на гибель и смерть, оказался этот Fichtenbaum.

Лед и Снег заворачивают замученного, теряющего сознание Fichtenbaum в белый саван, а он при этом «traumt», что можно было бы перевести или как «мечтает», или как «видит сон». Но сны бывают разные: и пророческие, как озарение, и мучительно-бредовые.

Во-первых, уж точно не как «снится ей» (у Лермонтова) и не как «снится ему» (у Тютчева). Здесь у Гейне как раз активная форма — «er träumt». С персонажем происходит нечто не по внешней чьей-то воле, силе и необходимости. Здесь происходящее обусловлено внутренними причинами собственного состояния. Во-вторых, посмотрите, как у Гейне сбалансировано: «Er traumt», и в это же время синхронно «Palme... trauert». Вряд ли сны и мечтания могут породить событие для траурного настроения пальмы. Этот «träumt» и не мечта и не сон, а предсмертный бред умирающего (кедра ли, сосны ли или кого-то другого). Персонаж здесь — объект мужского рода. Есть в немецком языке прекрасное соответствие «man» как частицы, обозначающей неопределенно-личностное существительное, и «Man» — человека. (Почему «фихтенбаум», а не дуб, например, и не клен, а еще лучше бы «man» — в немецком языке тоже можно найти название других деревьев мужского рода, но это тема отдельного разговора.) Здесь важно то, что Fichtenbaum попал в чужой мир («Im Norden auf kähler Höh»), властелины которого Лед и Снег оковали его («umhüllen inn»). Здесь в настоящее время в чужих холодных краях он (может, человек по фамилии Фихтенбаум? Ведь у нас что ни странный человек, что ни консультант, что ни историк, то непременно почему-то чаще всего или немец, или еврей) попал в смертельную беду, пленен непривычно жесткой или даже жестокой силой, окружен и схвачен.

Вот в этот момент анализа немецкого текста начинается где-то в глубине сознания зарождаться какая-то мысль. Неясные догадки превращаются в смутные подозрения по поводу того, что здесь присутствуют два персонажа властителей — лед и снег. Не старость ли это со смертью? Такая же нерасторжимая пара. В сложившееся представление начинает влетаться какая-то пока неясная другая тема. Она пока находится на втором плане и едва слышима. Скорее, это даже не мысль, а какое-то предчувствие неожиданного поворота мысли. Кольнув в сердце, оно уходит, и ум возвращается в прежнюю колею.

Фихтенбаум окован снегом и льдом. Что произошло — мы не знаем. Перед нами последний акт происходящей трагедии. Вероятно,

приговор уже оглашен и приведен в исполнение. Мы застали самую малость концовки — финал исполнения приговора. И можем лишь догадываться, что не следовало бы этому Фихтенбауму стремиться к холодным вершинам («kähler Höh»)... Чужакам не везде рады, точнее, нигде не рады. Трудно пришлым делать карьеру, особенно на вершинах. Чужой всегда рискует свернуть себе шею, оказаться в одиночной камере под сумрачными или белесыми сводами («weißer Decke» — ледяной потолок, понятно, вовсе не белые своды) — весьма реальная перспектива для фихтенбаумов, ищущих счастье в чужих краях. Вместо горячих объятий на вершинах, куда все стремятся, можно встретить весьма холодный прием, вас могут даже завернуть («umhüllen ihn») в саванное покрывало («weißer Decke») холодного неприятия и непонимания. Можно даже безвинно пострадать из-за судебной ошибки или оказаться жертвой тирании и деспотизма, и некому будет заступиться за иностранца, неизвестно чего ищущего в неродных краях, среди чужих людей.

Первые четыре строки описывают событийную, внешнюю сторону происходящего. Следующие четыре посвящены внутреннему состоянию умирающего, завернутого в ледяной белоснежный саван. Снова два пласта — внешний и внутренний, которые опять-таки подсказывают читателю истинную смысловую конструкцию произведения, сокрытую за метафоричным противопоставлением того, что происходит с сосной и что он при этом думает.

Что станет последним желанием умирающего — нетрудно догадаться. Видимо, как у нормальных людей желание хоть на миг увидеть родную землю на заре, когда солнце восходит, когда свет прогоняет тьму, желание хотя бы на миг вернуться туда, где все знакомо, близко и тепло, хотя бы на миг прикоснуться к самому родному и дорогому человеку, к тому, кому будет больно, кто почувствует такое же смертельное одиночество, когда придет весть о твоей смерти, к тому, кто в трауре босиком и в слезах побежит за околицу, не замечая ни раскаленного под ногами песка родной земли, ни слепящего знойного солнца на безбрежном голубом своде неба. Раскаяние, запоздалые сожаления, чувство непоправимой беды, последнее «прости»...

Этот смысловой пласт работы Гейне проявляется в том, что одинокий кедр, укутанный плотным белым саваном из льда и снега, медленно замерзает в белой бескрайней пустыне. И приходит ему в смертном сне видение стоящей в черном трауре на раскаленном песке в блеске сверкающего и ослепляющего восточного солнца печальной пальмы-вдовы. И возникает образ самого дорогого, что есть в жизни. На смертном одре кедр думает не о себе, а о той боли, которую причинит его смерть пальме, которую он любит, когда ей сообщат, что она овдовела. И боль физическая отступает перед душевными муками от мыслей, что он причинил боль родному, самому дорогому и любимому человеку. Он почти осязаемо чувствует ее боль, как она будет страдать, не ощущая ни раскаленного песка босыми ногами, ни ослепляющей до слез яркости солнца, сжигающего не только тело, но и все душевные силы. Эти мысли

и чувства еще удерживают кедр у порога смерти, согревают, ибо только любовь сильнее смерти. Тысячи других смыслов и нюансов, ассоциаций и чувствований, состраданий и сопереживаний несет в себе метафоричность стихотворения Г. Гейне. Так возникает диалог с сутью стихотворения и открывается та сущность бытия, которая сокрыта в словах Гейне. Общий тон внешнего пласта стихотворения ясен: страдания любящего сердца от недоступных разумению случайностей судьбы. Зачем его понесло на этот ледяной север, что он там потерял, вместо того чтобы сидеть у себя дома, где восходит солнце... Не об этом ли плачет пальма и упрекает его, проклиная непонятную стихию судьбы и необъяснимую тягу человека к странствиям по вечным и бесконечным просторам бытия. Теперь становится понятным неожиданное название перевода Тютчева: «С чужой стороны». Кедр пришел с чужой стороны и пострадал от произвола Льда и Снега. И на смертном одре он вспоминает свою овдовевшую любимую, и приходят видения о том, как она будет носить траур по нему.

Мучительная тоска по родине человека, оказавшегося на чужбине по воле рока или судьбы. Поэт Гейне, изгнанный из любимой Германии и тоскующий по родине, как истинный великий художник, через образы одинокой сосны (кедра) и пальмы в трауре выразил свою житейскую беду, свое горе, свою боль, страдание изгнанника. Чувство одиночества приняло чеканную форму художественного произведения о тех, кто (будь то северная сосна или южная пальма) оказался в жизни одиноким изгнанником. И боль у них одинаковая, как и судьба.

Примерно так читается в оригинале это стихотворение. Гениальное в простоте формы и глубины содержания стихотворение!

М. Ю. Лермонтов уловил эту ноту жизненной трагедии выброшенного из родной социальной среды человека. И придал ему свое звучание. Хотя он не был изгнанником в прямом, «дипломатическом» смысле, он чувствовал себя изгнанником, чужим среди светской черни. Одиночество бывает не только на чужбине, как у Гейне, но и на родине, как у Лермонтова. Внешне разные судьбы по сути созвучны, ибо страдания одни и те же. М. Ю. Лермонтов своим стихотворением как бы говорит: «Мы разные, но лишь внешне, эмпирически, а метафизика наших судеб тождественна, родственна». Сосна и пальма однополые не только по роду, но, что важнее, по трагичному року. Отсюда проистекает сокрытая в метафоричности дуальность (бинарность) смысла стихотворения и у Г. Гейне, и у М. Ю. Лермонтова, и у Ф. И. Тютчева. Простота художественной формы есть материал для выражения идеи, но этот материал одновременно может и завуалировать суть, для вычленения которой поэтому требуется, как мы увидели, некоторое герменевтическое усилие.

Я не поэт, но желание «без вуали» выразить на русском языке трагическую силу маленького стихотворения Генриха Гейне не давало мне покоя не одно десятилетие. Я хотел устранить вводящий, на мой взгляд, в заблуждение любовный контекст, лирическую словесную бутафорию. Я хотел сделать для второго пласта то, что сделал для первого

Ф. И. Тютчев. Сколько всего вариантов я сочинил, начиная с самоуверенных юношеских и кончая уже старческими вялыми и плаксивыми! Ни один не удовлетворял и не удовлетворяет до сих пор.

Мой абсолютно несовершенный в поэтическом плане вариант точнее передает смысл. Так мне казалось несколько десятилетий:

Объятая снегом и льдом, на вершине
Сосна одинокая спит.
И снится, возможно, последнее в жизни —
Кто память о ней сохранит.
И видится пальма в трауре белом,
Печальна она и в слезах.
Востока песок, даже жгучий, бессилён
Пред хладом печальным в сердцах.

Долгие годы я вынашивал это понимание как более точную и адекватную трактовку идеи, содержания и сюжета стихотворения Гейне, не задаваясь вопросом, зачем мне это надо. Но мой перевод не поэзия, а зарифмованный научный трактат, ибо не хватает как раз метафоричности, которая делает простые словесные формы стихотворения достоянием высокой поэзии. Поэт не передает смысл, а рисует картину, как сделано это у Гейне, у Лермонтова, у Тютчева. Поэт работает с первым пластом, оставляя второй читателю. В этом суть и отличие искусства от науки. Через образы сосны (кедра) и пальмы поэты передали нежные чувства любви и трагедию страдающей от одиночества души. Настоящая поэзия и должна быть такой бинарной — простота формы и глубина содержания.

Так уж сложилось, что первым читателем и критиком почти всех моих трудов является младшая дочь Наталья. Когда я прочитал ей написанное выше, она заинтересованно выслушала, несколько подумав, вдруг высказала то, что занозой сидело у меня в мозгу долгие годы. Сосна (кедр) и пальма, лед и снег — два персонажа. Что-то в этом есть недоговоренное. Что-то не совсем ясное, непонятное, тягостное, метафоричное. Так бывает, когда забудешь нужное слово, которое вертится на языке, но никак не проговаривается. Свежий взгляд нового человека, который еще не утоп в словесной трясине текста, иногда совершает то, что Эпикур называл «броском мысли»: просто и ясно видит то, что соответствует сущности. Вариант Натальи так прост и изящен, что теперь не дает мне покоя чувство прожитой даром жизни, бесполезности тех долгих лет, в течение которых я мучился над этими строками.

В любом варианте ощущалось нечто очень-очень близкое, но непонятое, точнее, понятое, но не высказанное в логике понятий, понятое метафорично. Такое понимание сущности воспринимается как внутреннее напряжение, как неудовлетворенность, как чувство вины за что-то несовершенное, недоделанное, недосказанное, как какая-то нечестность, как чувство невыполненного долга, как обман, вызывая одновременно и стыд и боль.

М. Ю. Лермонтов и Ф. И. Тютчев прочитали каждый свою половину стихотворения Г. Гейне. Они по-разному расставили акценты: один на трагизме, другой на лиризме.

Но что-то третье осталось за скобками и перевода, и понимания великих поэтов. У Гейне присутствует не только тоска изгнанника по родине, не только боль одиноких людей в любых краях и в любой социальной среде. Гейне пишет еще о чем-то о своем, об очень-очень личном, чтобы понять его, надо читать это стихотворение, глядя вместе с ним не по сторонам, а вовнутрь, в душу самого поэта. Такое понимание брезжило и в моем мозгу, но пришло в голову в ясной словесной форме дочери. Может, потому что она на 36 лет моложе меня? Может, чтобы понять истинный смысл этого стихотворения, нужен был именно диалог старости и молодости? Не знаю, но суть раскрылась именно в этом.

Она ухватила то, что я никак не мог отрефлексировать, хотя смутная догадка блуждала. Гейне — поэт, и он пишет о себе, как и все поэты. Его мучает какая-то горькая мысль о своей судьбе, но не о внешних ее обстоятельствах, а о чем-то внутреннем, еще более болезненном и трагичном, чем эмиграция. Меня сбили, как и поэтов, с пути эти «Fichtenbaum» и «Palma», мне показалось, что речь идет о двух персонажах, хотя в этом было что-то нескладное, незавершенное. У Лермонтова эта нескладность хорошо видна: сосна женского рода, и вроде как-то неприлично ей влюбляться в пальму. Чего северной девушке мечтать о восточной красавице? В русском языке этот момент еще яснее, чем в немецком, ибо и «сосна», и «пальма» женского рода. Это почувствовал Тютчев и пытался исправить дело, заменив «сосну» на название хвойного дерева мужского рода. Но «кедр» и «пальма» еще более скрыли истинный смысл. Получился полноценный романтический диалог двух влюбленных. Лермонтов и Тютчев тоже попались на эту языковую удочку. Полагаю, интуитивно они тоже это чувствовали: есть что-то искусственное в этом тексте.

Наталья уловила главное. Речь действительно идет об одном персонаже, хотя терминов — два. Он один, а состояний два. И если честно, то, кажется, этот вариант самый-самый удачный из всех, даже если Гейне ни о чем подобном и не думал. Поэт и не должен дискурсивно продумывать все, на то он и поэт, а не ученый. Ему достаточно интенции, глубинной прочувствованности, субъективной обостренности чувств. А простота гениальности в том и состоит, что теперь кажется, что Гейне хотел выразить именно это и ни о чем другом и думать не мог. Вариант Натальи заключается в том, что лед и снег — это болезни и старость. Умиравший от старости и болезней кедр вспоминает, каким он был красивым и сильным в молодости. Пальма — метафора нашей молодости, когда солнце жизни только восходит, когда даже мысли нет, что судьба может загнать в одиночество, со скалы которого уже нет спуска вниз, назад, к основанию жизни, к началу бытия. Мы греемся в лучах надежд, которым нет никакого — ни

количественного, ни качественного — предела, даже смерть в молодости воспринимается лишь как один из возможных вариантов решения жизненных проблем.

Но стихотворение дуально не потому, что так замыслил построить свою работу поэт, а потому, что он описывает в стихотворении реальную жизнь, которая сама бинарна, двойственна, где внешнее и внутреннее образуют метафоричное единство. В утро нашей жизни, в ту пору, когда еще кругом все (вот оно это раздражающее «все»!) светло и прекрасно, мы уже в трауре, мы уже сделали первые шаги к старости и смерти, начали собирать этот трагический урожай, но до поры до времени этого не замечаем и не чувствуем. Надо дойти до вершин жизни, когда холодная старость окутает белой сединой голову, чтобы понять то, что не понимаем в молодости: все мы смертны с момента своего рождения, и главное — расстояние до него мизерное. Восход солнца оповещает о неумолимом вечере и неотвратимом закате, за которым последует вечная тьма. Вместо дневной жары придет вечерняя прохлада, а затем и ночной холод. Тьма предстоящей ночи рождается вместе с утренним солнцем. Бытие не возникает из небытия, ибо они рождаются вместе, а со временем лишь меняются местами. Молодость и жизнь и есть самые главные метафоры, скрыто несущие в себе свои противоположности — старость и смерть. Стихотворение метафорично потому, что метафорична жизнь. Лермонтов читал стихотворение глазами старости, а Тютчев — молодости. Они совершенно точно перевели разные половинки одного и того же стихотворения, которое можно было бы назвать «Жизнь и смерть» или «Молодость и старость», и перевести так:

Объята снегом и льдом, одиноко
Сосна на вершине стоит.
И свищут над нею свирепые ветры,
И бездна под нею лежит.
Мольбу небесам посылая, желает
Той жизни хоть миг повторить,
Где пальмой прекрасной жила, что не знает
Заснеженных траурных плит.

Казалось бы, что теперь уже все сказано о стихотворении объемом всего каких-то восемь строк. Но...3.Позволим себе обратить внимание на еще одно обстоятельство, которое необходимо учесть при переводе смысла данного стихотворения. Если «Fichtenbaum» разложить на составные части, понимая некоторую искусственность подобной операции, на «fichte» и «Baum», то «ficht» — форма от «fechten», от глагола, который образует основу и для слова «фехтовальщик», и для слова «бродяга» («Fechtbruder»), а также для слов «драться», «биться», «сражаться», «бороться» и («fechtengehen») для слова «бродяжничать». Есть такие люди, которым дома не сидится: они были и в Античности, и в Средние века, и в Новое время, есть они и сегодня. Они стремятся заглянуть за горизонт и земли, и знаний, и чувств, и реальности, и времени.

Такова вся западная культура, которая устремлена вперед, постоянно гонится за убегающим горизонтом прогресса. Не случайно европейцы пришли колонизировать Восток, а не наоборот, хотя в XV в. Китай был самой могущественной державой во всех отношениях —

экономическом, политическом, военном, морском, научном и т.д. Но восточная культура интровертна, зациклена на самой себе. Западная же культура экстравертна — она устремлена вовне и в пространственном и во временном, и в познавательном, и в практическом смысле. Возвращаясь к стихотворению Гейне, становится понятным, почему не Восток колонизировал Запад, а наоборот, хотя имел больше возможностей. Восточному купцу (путешественнику, бродяге, фихтенбауму) на холодном Западе было неуютно, он здесь умирал, тоскуя по привычно обустроенному восточному дому. Здесь надо было рваться вперед, а не довольствоваться традициями. Запад рвал с прошлым, чтобы оказаться в будущем сутью самой культуры, сущностью своей души. Это неприемлемо для Востока, для него это смерть, это отказ от человеческого в человеке. Восток предпочитает быть у себя дома, где тепло, светло и спокойно. Запад ищет бурю и победы, без которых он тоже чувствует себя мертвым, потерявшим человеческое в человеке. Гейне выразил через собственные чувства сущность западного человека, рвущегося вперед, трагичного по своей сущности, кающегося у порога смерти, которая, однако, не может его остановить.

В маленьком стихотворении Гейне прочувствовал также и то, что ждет Восток, если он примет культуру Запада. На наш взгляд, он ошибся. Но только во времени. Так могло быть во времена Гейне, но не в XX в. В наш век как раз Восток пришел на Запад, усвоил его технологии и уходит вперед, ибо сумел сохранить свою традиционную культуру. Современный Восток стал евразийством (опять бинарная метафора!), объединив обе мировые культуры, тогда как Запад остается прежним — однобоким и односторонним. Вот о чем стихотворение Гейне — о вечном и жестоком противостоянии Запада и Востока, Молодости и Старости, Жизни и Смерти, Бытия и Небытия, а не о лирических сантиментах влюбленной парочки, хотя именно этот, казалось бы, поверхностный пласт бытия привлекает большинство людей и в жизни и в искусстве.

Обратим внимание на то, что слово «фихтенбаум» оказывается однокоренным со словами, означающими «бродяга», «драться», «биться», «сражаться», «бороться».

А теперь давайте порассуждаем сами. Оставим в стороне пол деревьев — с этим вопросом все ясно, все переводчики (кроме М. Ю. Лермонтова) единодушны: это он и она, большинство переводит как «кедр». Мне тоже кажется, что для «Фихтенбаума» больше всего подходит «кедр», ведь они, как и евреи, бывают южные (ливанские) и северные (сибирские). Гораздо интереснее вопрос с Моргенландом. Во всех встретившихся мне переводах, кроме Д. Когана, пишут просто Восток, а у Лермонтова даже «в том крае, где солнце восход», т.е. Дальний Восток. А ведь речь идет именно о Ближнем Востоке! И это не случайно для Гейне, учитывая его биографию. Правда, и Д. Коган, по-моему, слегка промахнулся: не о Синае мечтает «Фихтенбаум», а о Сионе! Сион — Юго-западный холм в Иерусалиме, на котором стояла городская крепость. ивр. יְרוּשָׁלַיִם, Цийон; этимология неясна, возможно, «цитадель» или

«укрепление на холме». Еврейская традиция, начиная с древних пророков (Иеремия 31:20), сопоставляла его с понятием цийун, ивр. ציון - вежа, ориентир для возвращения. Для евреев Сион стал символом Иерусалима и всей Земли Обетованной, к которой еврейский народ стремился со времени рассеяния после разрушения Иерусалимского Храма. Не весь Ближний Восток его влечет, а конкретно Эрец Исраэль! Описание пустыни не оставляет в этом сомнения: она не песчаная, не Гоби, не Сахара, а каменистая – Иудейская пустыня. Пальма находится не на бархане, а на скале.

Что касается Севера, это, по-моему, не просто Север, а Крайний Север - Заполярье, где даже кедр - редкий гость (стоит одиноко). И тут пришло время вспомнить о том, что «голая вершина» - это «Лысая гора». Причем здесь она? Лысая гора – языческое капище, зловещее колдовское место, где собираются на шабаши ведьмы и прочая нечисть, там и оказался околдованный кедр. А Лысой горе противостоит какая-то раскаленная скала. По логике месту нечистому должно противостоять место святое. Прежде всего вспомним, что в Торе Бог называет скалой самого Авраама и сам Бог Авраама среди прочих имеет эпитеты цур израел(скала Израиля) и эбен израел(камень Израиля). Далее вспомним о Храмовой горе. Храмовая гора традиционно отождествляется с горой Мория — местом, указанным Аврааму Богом для принесения в жертву Исаака (Жертвоприношение Исаака). На этом же месте, впоследствии, видел свой знаменитый сон праотец Иаков.

Между X веком до н. э. и I веком н. э. на Храмовой горе стоял Иерусалимский храм, построенный царем Соломоном, который служил единственным разрешённым местом жертвоприношений Единому Богу, а также являлся центром религиозной жизни еврейского народа и объектом паломничества всех евреев три раза в год (на Песах, Шавуот и Суккот). От Храма до настоящего времени дошли всего две руины: западная опорная стена Храмовой площади (южная часть которой известна как «Стена Плача», превратившаяся в символ веры и надежды многих поколений евреев) и заложенные блоками и застроенные т. н. «Золотые ворота» — бывшие входные арки в восточной стене. Утверждается, что эти ворота сами собой откроются в момент прихода Мессии.

Храмовая гора является самым святым для евреев местом: религиозные евреи всего мира во время молитв обращаются лицом к Израилю, евреи в Израиле — к Иерусалиму, а евреи в Иерусалиме — к Храмовой горе.

Согласно обещаниям еврейских пророков, после прихода Мессии на Храмовой горе будет отстроен последний, Третий Храм, который станет духовным центром для еврейского народа и всего человечества. Также с Храмовой горой связано ожидание Страшного суда.

Согласно мнению большинства галахических авторитетов, в частности, Маймонида, святость Иерусалима и Храмовой горы остаются в силе и после разрушения Храма.

Традиционно Храм располагают на том месте, где сегодня стоит

мечеть Купол Скалы (Kubbet es-Sachra), самая старая из всех мечетей, построенная Абд аль-Маликом в 691г,

3-я святыня ислама. Вход туда разрешен только мусульманам. Сторонники этой точки зрения опираются на сведения исторических источников, согласно которым Куббат-ас-Сахра перекрыла остатки стоявшего здесь Второго Храма. Наиболее аргументировано и последовательно эта концепция была изложена профессором Лином Ритмейером. В середине Купола Скалы возвышается на 1,25-2 метра большая скала длиной 17,7 метров и шириной 13,5 метров. Этот камень считается священным (якобы с него поднимался в небеса пророк Магомед) и окружён позолоченной решёткой, чтобы никто к нему не прикасался. Считается, что это и есть тот Эвен а-Штия («Камень Основания» или «Краеугольный камень»), о котором в Талмуде говорится, что с него Господь начал Сотворение мира и который помещался в Святая святых Иерусалимского храма, на нем находился Ковчег Завета. Так вот о какой скале идет речь – о Центре Мира – Краеугольном камне-Жертвеннике Авраама! Вот о чем скорбит пальма! Храм дважды разрушен. Осталась лишь Стена Плача. (У Лермонтова в первоначальном варианте пальма растет на стене). Святыня осквернена, доступ евреев к ней запрещен. Страна лежит в развалинах, превращена в каменную пустыню. Как построить третий Храм, когда на его месте стоит мечеть?

Теперь вспомним о том, что слово «фихтенбаум» является однокоренным со словами «бродяга» и «бороться». На протяжении последних трёх тысячелетий слово «Израиль» обозначало как Землю Израиля (ивр. אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל, Эрец-Исраэль), так и весь еврейский народ. Источником этого названия служит Книга Бытия, где праотец Иаков после борьбы с ангелом Бога получает имя Израиль: «И сказал (ангел): как имя твоё? Он сказал: Иаков. И сказал [ему]: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Быт.32:27,28). Не является ли еврейский народ бродягой- скитальцем, разлученным с Землей Израиля? Вот вам разлученные влюбленные, страдающие в разлуке друг с другом! Вот вам никем не замеченное, сокровенное иносказание в лучших библейских традициях, как, например, невеста - суббота, царица - Тора, как религиозное толкование «Песни песней». Лирический любовный характер, эротизм этой книги затрудняют возможность её иносказательного понимания. Однако многие тексты толкований «Песни песней» начинаются с проклятия тех, кто будет воспринимать книгу буквально — как любовное, эротическое произведение. В еврейской традиции основным смыслом «Песни песней» считается отношение Бога и еврейского народа.

Гейне написал потрясающий, гениальный стих. Совершенный по форме. Зеркальная симметрия: Он и Она, Север и Юг (для живущего в Германии или в европейской части России Ближний Восток - Юг, да и "ближний" он относительно, близок локоть, да не укусишь!), Холод и Жара, Ледяная пустыня и пустыня Знойная, Он на голой вершине, Она на раскаленной скале, Он в месте нечистом – колдовском, Она в месте

Святом, но оскверненном, Оба на грани гибели, Оба мечтают друг о друге, Оба нуждаются друг в друге, Оба страдают от одиночества. Вот еще одна параллель-противопоставление: Он БЕЛЫЙ, в корке обледевшего снега - наста, как в саване, Она ЧЕРНАЯ, от зноя и горя, как вдова в трауре. Народ Израиля и Земля Израиля - ведь это же очевидно! Почему же никто из многочисленных переводчиков и литературоведов этого не понял? И все это в 8 строчках, да и строчки-то коротенькие!

Разве это не предвосхищение Юденштадта Теодора Герцля? У меня при чтении, возникло странное ощущение, что Гейне пишет о событиях, произошедших более 100 лет спустя. В журнале "Корни", в номере, посвященном Моисею Тейфу, был напечатан отрывок из книги воспоминаний Ильи Гольца "По дорогам и ухабам жизни", Иерусалим, 2003:

«Вспоминается, как наша еврейская компания решила встретить 1953 год, пятилетие нашей отсидки в лагере. Местом вечеринки была выбрана вещевая каптерка, которой заведовал в то время Тейф. Это было одно из безопасных мест, куда редко заглядывали надзиратели. В течение последней недели декабря мы начали доставлять в каптерку все, что можно было приобрести из продуктов в лагерном ларьке или достать «по благу» на кухне, на картофельной и овощной базах.

31 декабря после вечерней проверки мы начали поодиночке пробираться к Тейфу в каптерку. Как и полагается в таких случаях, прологом праздника был вечер поэзии. Михаил Байтальский – по-русски, а Моисей Тейф на идише читали свои стихи, специально написанные к этому вечеру. После этого пошли антисоветские анекдоты и воспоминания о различных идиотских типажах из лагерного начальства. Для нас это были постоянные темы мрачного лагерного юмора. С приближением полуночи начались традиционные тосты и пожелания. А когда наступил 1953 год, мы подняли «бокалы с шаманским» - жестяные кружки с хлебным квасом, который изготовил колхозник Рабкин из сухарей, предназначавшихся на свиноферму.

Хотя прошло уже больше 30 лет, в памяти сохранилось, как Байтальский читал стихотворение Лермонтова «Скажи мне, ветка Палестины, где ты росла, где ты цвела...» Это было очень символично! Оно задело наши души и всколыхнуло волну надежд увидеть когда-нибудь ландшафты далекого Израиля. Когда мы выходили из барака, на небе в эту новогоднюю ночь полыхало такое мощное феерическое, неопишуемой красоты полярное сияние, которого мы не наблюдали за многие годы пребывания в Воркуте».

По публикации в журнале «Корни» № 22, июль – сентябрь 2005 г., Москва – Киев «Еврейский Мир». Вот они - заполярные фихтенбаумы! И парадокс - читают Лермонтова, правда, другое стихотворение, где все говорится прямым текстом, т.е. Лермонтов в курсе проблемы и солидарен, не важно, что в конце стиха упоминается христианская символика: икона, крест; а в переводе стиха Гейне он словно наводит тень на плетень - "в том крае, где солнца восход" - мол, не Ближний, а Дальний Восток им

нужен, не Иерусалим, а Биробиджан! Фантастика! Вообще-то сионисты любили творчество М.Ю. Лермонтова. Интересующихся отсылаю к интересной статье Нелли Портновой «Сионистская пальма Абрама Идельсона», журнал «Лехаим», апрель 2008.

Подводим итог: при первом взгляде в стихе Генриха Гейне речь идет о двух деревьях, находящихся далеко друг от друга и мечтающих о встрече, причем для Лермонтова даже не важен их пол, у него стих об одиночестве вообще, при углубленном взгляде становится понятно, что это аллегория о разлученных влюбленных (явно не гомосексуальных) по типу "как бы мне рябине к дубу перебраться?", и, наконец, при вдумчивом анализе вскрывается более глубокая аллегория о трагедии народа-скитальца, погибающего на чужбине в разлуке с любимой родной землей, завещанной ему Богом, которая без него превратилась из страны, текущей молоком и медом, в каменную пустыню. Не уверен, что я в своем варианте перевода сумел передать все эти нюансы, но более приближенного перевода так и не нашел.

Вот мой вариант перевода, не претендующий на совершенство:

Кедр на Лысой горе стоит одинокий,
В Заполярье, как саваном, настом покрыт.
Весь в мечтах о далеком Ближнем Востоке,
От мороза, как труп, коченея, он спит.
Снится кедру, что там, где скала Авраама,
Онемело, от горя и зноя черна,
Безутешной вдовой на развалинах Храма
От тоски по нему сохнет пальма одна.

Гращенкова Е. Н.

Поэт и Поэт: Михаил Лермонтов – Николай Гумилев

*Из гроба твой стих нам гремит
Поэт, опочивший так рано.
Воздушный корабль твой летит
«По синим волнам океана».*
Владимир Бенедиктов

«Услышьте мою, от лица всей Поэзии, благодарность за двойной урок: поэтам – как писать стихи, историкам – как писать историю.

Не «мэтр» был Гумилев, а мастер: боговдохновенный... скошенный в самое утро своего мастерства-ученичества, до которого в «Костре» и окружающем костре России так чудесно-древесно – дорос».

Марина Цветаева

На календаре 2011 год. Он обозначил две круглые трагические даты в долгой и славной истории русской поэзии: 170 лет со дня гибели М. Ю. Лермонтова и 80 лет со дня расстрела Н. С. Гумилева.

Без малого век разделяет полет смертоносных пуль, сразивших

этих русских поэтов, известных всей читающей России еще при их краткой жизни. В мою задачу сейчас не входит подробное сопоставление их биографий, тем более – скрупулезный сопоставительный анализ творческих методов или поэтической канвы их произведений. Оба оказались значительно могущественнее, нежели неповторимые создатели российской стихотворной словесности. Оба вынесли за пределы своего поэтического и прозаического текста тот личностный смысл жизни творческой (в первую очередь), который мы пытаемся расшифровать многие десятки лет. Оба оказались причастны к тому типу великих, который можно означить понятием «изгой», путник пустыни мира сего, жаждущий красоты нерукотворной, силы пророческой, правды надземной. (При этом их повседневная действительность, неотделимая от исторического хроноса, мало чем отличалась от существования современников-поэтов.)

Хотелось бы дерзнуть написать их портреты, почувствовать, прежде всего, тот могучий дух, которым оба были наделены сполна и с ранней поры жизни. Дух и поэтическое дыхание этих творцов.

Лермонтов, по словам Александра Блока, «задышался от песен»¹ (из переписки Блока с А.Белым). Но и Гумилев, в нашем представлении поэт более победительный, уверенно звонкий (речь идет об интонации стиха в первую очередь), очень близок к Лермонтову особенными и высоко ценимыми качествами: «существенностью и интенсивностью настроений»².

Сразу же оговорюсь, портреты этих поэтов во многом будут вымышленными, так как духовный строй личности художника и его творческих свершений есть субстанция, освобожденная от логических формул и жестких формулировок, опирающихся преимущественно на биографические факты или идейно-тематический пласт произведений. Кстати, факты, почерпнутые из воспоминаний, автобиографических материалов, эпистолярия, также несут на себе отпечаток субъективных оценок и выводов.

Но вернемся к упомянутому выше понятию воображаемый портрет – это феномен, созданный нами рисунок личности, включающий в свои контуры и поэзию. «Нарисовать» такой портрет-образ возможно лишь при диахроническом подходе к проблеме. Это биографический план, если так можно выразиться, «сюжет» жизненного пути и тот шлейф судьбы, который обозначим как судьбу-итог. На пересечении двух составляющих и сделана попытка говорить о портретируемых. При этом мы можем мысленно представить себе некое число поворотов их судьбоносных историй.

Пистолет Мартынова мог дать осечку; кто-то из властей предержащих мог отменить для Гумилева смертный приговор. (Недаром существует столько легенд о не подоспевшей к сроку помощи). Но есть абсолютное ощущение, даже вывод, не чуждый логики, что судьба все же отменяет случайность.

«Я не хочу быть возможным в миллионах ипостасей. Трудно

смириться с мыслью, что человеческая личность зависит от шага, сделанного в другую сторону», – писал наш современник³. Оба поэта чувствовали, что судьба – Суд Божий. Этимология слова подчеркивает такое значение. Это менее всего акт осудительный, но акт воздаяния за то духовный опыт, который приобрела личность, выбирая свое место в бытии, выражая себя эстетически, и менее определенно и значимо – этически.

Есть подмеченная современными исследователями особенность: «Характерно в этом плане то, что в текстах, посвященных судьбам конкретных людей (в том числе художников), сравнительно небольшое место занимают этические оценки, а более важной оказывается степень значения драматических или трагических мотивов (голосов...)»⁴. Эти мотивы и вдохновляют нас на разговор о воображаемых портретных особенностях, выбранных «моделей». И сразу хочется отстраниться от той распространенной сейчас тенденции, когда о художнике, в противовес приведенному выше наблюдению, говорят с акцентом на сюжетные события биографии, не пытаясь сопоставить подобное с внутренним планом бытия. Такой подход не состоятелен, имеет рыночный оттенок и связан с самыми негативными сторонами масскультуры. Но еще существеннее, что при этом взгляде на людей, оставшихся в культуре как высокие и неповторимые фигуры, нарушается «картина мира» личности, поскольку бытие ее по определению не есть быт. Речь может и должна идти о процессе постоянных изменений, превращений, совершающихся в полноте жизненной судьбы.

Множественность ее составляющих и, прежде всего, духовное невыразимое принято сегодня в искусствоведении определять понятием «ауратическое». Все же, присутствие ауры этого «легкого дыхания», витающего над художественным фактом и текстом, следует композиционно построить, как будто обвести общим невидимым контуром. Для поэтов, писателей, музыкантов это предвечное единство таится и мерцает в их творчестве. Хотя невозможно отрицать, что общий стиль жизни художника, конечно, историографичен и личностно психологически детерминирован. В этом смысле, наверное, интересен путь выявления контрапунктов «поступок-творчество».

И все же сейчас, в данном контексте, хочется уловить в стихах двух поэтов, в их жизнеописаниях не те «звуки земли», т.е. в нашем случае, например, тематически-словесный текст как иллюстрацию событий жизни этих людей, а некое образное начало, проступающее из подтекста произведений и бросающее отблеск на характер автора.

Следует вспомнить, что, опираясь именно на такой смысл поэзии, Гумилев, в отличие от Лермонтова, оставил нам некое критико-теоретическое наследие, в частности, заметки, планы, наброски труда по теоретической поэтике. Отметим необычность, свободную образность терминологии, которую использует поэт. Так, он намечает четыре касты и несколько видов поэтов: воин, клерк, купец, пария – и объединения этих признаков в пары. Например, «воин-клерк». Именно к этой поэтической

группе относит Гумилев Лермонтова. По внутреннему пафосу стихотворного дара самого Гумилева, видимо, следует поместить рядом. А вот Некрасова, эпическую поэзию которого Гумилев высоко ценил, он относит к виду «купец-пария». Конечно, не мог поэт-теоретик обойти самого крупного поэта символизма, который при этом был абсолютно единственным и масштабно неповторимым – Блока. Александра Блока он назвал «клерком-парией».

Какой смысл заключается в подобных характеристиках, получивших столь оригинальные имена? Вспомним, – именно акмеизм или, иначе, адамизм, над колыбелью которого склонялся именно Гумилев, преимущественным своим качеством заявлял поименование предметного мира, точное исключающее туманность, найденное слово-образ.

Начнем расшифровку с группы, в которую входят оба поэта. Творческий темперамент сильных и ярких (не в портретно-бытовом смысле) личностей, обладающих умом острым, фантазией живописной, взглядом на мир и внутрь себя полным страсти и не лишенным иронии – некая причастность их поэзии к воинству. Следование высокой традиции романтизма и чувство национальной истории; со-чувствование (по Достоевскому) другим культурам и менталитетам; вдумчивый и непреходящий интерес к всерасширяющемуся, географически и чувственно миру странствий... Именно такой арсенал поэтических качеств назван непривычным для русского слуха непоэтическим словом «клерк». Что же касается укорененного в нашем словаре понятия слова «купец» – это бесспорно народная почва, на которой возросли, например, все поэмы Некрасова, его дивные стихи, ставшие песнями и положенные на музыку известных и неизвестных композиторов.

Поэты-парии – это утесы-великаны, возвышающиеся над вечно волнующейся водной стихией поэзии: Пушкин, Блок, Цветаева. Она говорила о себе: «... стихия, окрыленная и преображенная творчеством»⁶. У Гумилева и Лермонтова в их поэзии, особенно поздней, случался и «час души». По словам той же Цветаевой, «... это час, когда человек становится достойным своей божественной природы. Это час полного поворота извне вовнутрь»⁷. Какими словами определить именно этот акт, это совершаемое, когда и как подобное находит отражение в человеческом облике двух поэтов, разделенных десятилетиями и столь сближенных судьбой-итогом, «строим души» (М. Цветаева).

Не трудно провести параллели, обозначив известную идентичность внешнего облика поэтов, по общему признанию (почти без исключений) некрасивого, даже пугающего, но и неожиданно притягательного. Можно сравнить их воинские подвиги и мужество на войне, проявленное ярко и даже вызывающе дерзко. Наконец, особенно сближены, как будто бы составляют трагический аккорд насильственные кончины поэтов. Даже рисунок поведения их в последние минуты жизни почти совпадает: вишни в руке Лермонтова и спокойно докуренная папироса Гумилева. Такое лица общее выражение наблюдается нами извне и поддается сопоставлению по всем конкретно зримым параметрам.

Но попробуем выразить смысл «внутреннего человека», живущего в этих уникальных людях, сравнить, сопоставить неповторимое своеобразное духовное бытие Лермонтова и Гумилева.

У поэтов этих (как у всякого большого художника-творца) есть некий экран, обнаруживающий очертания скрытого Я человека. Это – поэзия, текст произведения, выраженный словесными знаками, всегда при этом обладающими чем-то не материальным, напоминающим ту самую таинственную ауру.

Рассмотрим два поздних их стихотворения: «Воздушный корабль» (опубликован в «Отечественных записках» за 1840 г. № 5) и «Заблудившийся трамвай» (сб. «Огненный столп», Петербург, 1921 г.). Эти стихи написаны с тем эмоциональным порывом и прорывом в новое поэтическое слово, которое можно назвать новаторским, авторским знаком поэта, его своеобразным экслибрисом.

«Воздушный корабль» Лермонтова – перевод-переложение баллад Йозефа Христиана Цедлица, австрийского поэта первой половины XIX века. В русской версии использованы фрагменты сюжета двух баллад – «Корабль призраков» и «Ночной смотр». Лермонтов, отдавший дань теме Наполеона, в этом стихотворении устремляется к очень личным интимным мотивам, рисуя образ императора Франции не как великого и романтического героя с ореолом беспощадного завоевателя и творца Истории. Это страдающий человек, потерявший сына, Родину, соратников и последователей. Тема безмерного, вселенского одиночества, страдания поверженной личности, гордыни претворена в сновидческом ирреальном плане, где историческое время уступает место вневременному пространству, а человеческое начало – умирая – становится призраком, фантомом.

«Заблудившийся трамвай» стоит абсолютным особняком в поэтическом наследии Гумилева. Здесь, как и в случае с переложением баллад Цедлица, поэт порывает с традициями романтического словесного натюрморта, который так удавался Ахматовой, Мандельштаму, да и самому Гумилеву в их акмеистическом творчестве. Выпукло и беспощадно он рисует картину, восходящую к традиции экспрессионизма в изобразительной культуре, литературе. Время, перетекая за границы реального бытия, получает направление вспять, оно как будто сорвалось со своей вечной оси, а пространство раскалывается и, как в калейдоскопе, смещает и смешивает привычные географические величины-названия. Люди, явления, герои известных произведений, сам поэт, его Я превращаются в кадры фильма-абсурда, перебрасываются в фантастический мир Ужаса полотен Мунка и романов Селина.

Тем фантастичнее финал – несколько строк в заключение. Они программа бытия человека, отпустившего Время, поэта, пережившего опыт многоликкой и жестокой Истории и вдруг постигшего, может быть, абсолютную истину:

Машенька, я никогда не думал,

Что можно так любить и грустить.

Оба приведенные стихотворения дорисовывают портреты Лермонтова и Гумилева. Мы присутствуем при сложнейшем процессе, акте творческого поведения-поступка в поэзии, когда осознание Поэтом его собственного бытия воспринимается нами как «интуитивное озарение»⁸, как послание сердца, переданное потомкам, сменяющим друг друга в течение уже трех столетий.

Я хотела бы закончить свое сообщение, предъявив вам два текста-посвящения поэтам, жизнь которых (это уже прозвучало выше) была прервана насильственно и по человеческим меркам рано. Стихи написаны в середине XX века и принадлежат двум поэтам с очень разной творческой биографией. Георгий Иванов, умерший в эмиграции и снискавший славу одного их классиков поэтического слова, и совсем неизвестное нам имя – Нина Мостицкая.

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летящим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...
Проходит тысяча мгновенных лет,
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эпоса,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии – о, почему бы нет?..
Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
– Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

Памяти Н.Гумилева

Были вьюги, стонали метели
Над Кронштадтом суровой зимой.
В николаевской серой шинели
Вывел Вас беспощадный конвой.
Было ль то на холодном рассвете
Или ночью оделся Кронштадт,
Но в минуты последние эти
В безоружного целил солдат.
И та пуля, что старый рабочий,
Невысокий седой человек,
Отливал, озабоченно точный,
Просвистела сквозь бурю и снег...
И Господь Вам воздал полной мерой
За земное добро и грехи,
За неверие, слитое с верой,
За жемчужные Ваши стихи!..⁹
Стихотворное приложение
Воздушный корабль
(из Цедлица)
По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

Не гнутся высокие мачты,
На них флюгера не шумят,
И, молча, в открытые люки
Чугунные пушки глядят.
Не слышно на нем капитана,
Не видно матросов на нем;
Но скалы и тайные мели,
И бури ему нипочем.
Есть остров на том океане –
Пустынный и мрачный гранит;
На острове том есть могила,
А в ней император зарыт.

Зарыт он без почестей бранных
Врагами в сыпучий песок,
Лежит на нем камень тяжелый,
Чтоб встать он из гроба не мог.

И в час его грустной кончины,
В полночь, как свершается год,
К высокому берегу тихо
Воздушный корабль пристаёт.
Из гроба тогда император,
Очнувшись, является вдруг;
На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук.

Скрестивши могучие руки,
Главу опустивши на грудь,
Идет и к рулю он садится
И быстро пускается в путь.

Несется он к Франции милой,
Где славу оставил и трон,
Оставил наследника-сына,
И старую гвардию он.
И только что землю родную
Завидит во мраке ночном,
Опять его сердце трепещет
И очи пылают огнем.

На берег большими шагами
Он смело и прямо идет,
Соратников громко он кличет
И маршалов грозно зовет.
Но спят усачи-гренадеры –
В равнине, где Эльба шумит,
Под снегом холодной России,
Под знойным песком пирамид.

И маршалы зова не слышат;
Иные погибли в бою,
Другие ему изменили
И продали шпагу свою.

И, топнув о землю ногою,
Сердито он взад и вперед

По тихому берегу ходит
И снова он громко зовет:

Зовет он любезного сына,
Опору в превратной судьбе,
Ему обещает полмира,
А Францию только себе.
Но в цвете надежды и силы
Угас его царственный сын,
И долго, его поджидая,
Стоит император один —
Стоит он и тяжело вздыхает,
Пока озарится восток,
И каплют горькие слезы
Из глаз на холодный песок.
Потом на корабль свой волшебный,
Главу опустивши на грудь,
Идет и, махнувши рукою,
В обратный пускается путь.
Заблудившийся трамвай.
Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, —
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, — конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
«Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?»

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,

Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравье
Машеньки и панихиду по мне.

И всё ж навеки сердце утрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Литература:

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001. С.90.
2. Там же. С.150.
3. Александр Александров. Блаженны свободные // Странник. Вып. первый. 1991. С.44.
4. Беспалов О. В. Судьба художника: биографическое и ауратическое / Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М., 2011. С.288.
5. Немецкий философ Вальтер Беньямин еще в первой половине XX века употребил термин «аура» как невыразимое метафорическое начало произведения искусства. Сегодня его рассматривают как атрибут научного анализа эстетических явлений.
6. Цит. по: Песня и формула. М., 2004. С.41.
7. Там же. С.44.
8. Словосочетание принадлежит Габриелю Марселю, представителю философского течения католического персонализма (или христианского экзистенциализма) в Европе, в частности, во Франции в середине XX века. См. об этом: Ежи Коссак. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
9. Автор стихотворения в 1950-е гг. мог не знать точной даты (26 августа 1921г.) гибели Н.С.Гумилева или ввел в текст зимний образ как поэтическую метафору.

Роль сакрального мира в драматургическом сюжете У. Шекспира и М. Ю. Лермонтова («Гамлет» и «Маскарад»)

Вопрос о шекспиризации русской литературы рассматривается в литературоведении давно, начиная с исследований А. С. Пушкина, которого называют первым шекспирологом в России. Н. В. Захаров пишет: «Идея шекспиризма, сформулированная Пушкиным как творческая задача (взглянуть на современную поэту историю «взглядом Шекспира»), была уделом нескольких избранных гениев русской литературы. Прежде всего, она выразилась в страстях романых героев Достоевского, отчасти в драматических характерах Островского, в концепции истории Толстого, в совмещении комического и трагического у Шолохова <...> Пастернак выразил свое увлечение Шекспиром не в прозе, а в стихах и своей переводческой деятельностью. Большинство же русских писателей и переводчиков справились с творческой проблемой освоения шекспировского наследия иначе. Они сделали драматурию и поэзию Шекспира элементом русской культуры» [8, с. 10]

Таким образом, влияние Шекспира на русскую литературу и культуру в целом очень разнообразно, рассматривать его можно в различных аспектах. В своем исследовании мы бы хотели остановиться на рассмотрении проблемы, которая является малоизученной и представлена в литературоведении достаточно противоречиво. Речь идет о влиянии Шекспира на творчество Михаила Юрьевича Лермонтова, в частности – на его драматурию.

В отечественном литературоведении практически нет работ, специально акцентирующих внимание на шекспиризации драматурии Лермонтова, и существование таковой вообще ставится под вопрос. Проблема «Шекспир – Лермонтов» рассматривается обычно мимоходом в контексте влияния тех авторов и философов, чья значимость для творчества М. Ю. Лермонтова считается общепризнанной.

Достаточно распространённой является также точка зрения, согласно которой сближение лермонтовской драматурии и творчества Шекспира возможно на основании параллели между отдельными сюжетными линиями и персонажами. Очень часто исследователи проводят аналогию между шекспировским Отелло и Арбениным Лермонтова, отмечая сходство образов и ситуаций, в которые попадают герои драматургов.

Однако мы полагаем, что драматура Лермонтова (и его литературная деятельность в целом) связаны с творчеством и художественной философией Шекспира гораздо теснее и глубже, чем простое сходство сюжетов, мотивов и образов. Лермонтов несомненно находился под влиянием драматурга, это подтверждается не только биографическими фактами, но и литературно-философской позицией писателя, выявляемой, в том числе, при анализе его драматурии.

В семье Лермонтова любовь к театру передавалась из поколения

в поколение. Предки Лермонтова с материнской стороны – Арсеньевы и Столыпины – были страстными театрами. С детских лет будущий поэт слышал рассказы бабушки Е. А. Арсеньевой о крепостном театре ее отца А. Е. Столыпина, считавшемся одним из лучших помещичьих провинциальных театров: его даже привозили из Пензенской губернии в Москву «на гастроли». Таким же заядлым театралом был дед Лермонтова – М.В. Арсеньев. Он одним из первых в России оценил и поставил на своей сцене «Гамлета» Шекспира в переводе, непосредственно восходящем к английскому оригиналу. Эта постановка была известна Лермонтову по рассказам старших; она была связана с трагической смертью деда, который исполнял в пятом действии роль одного из могильщиков, а затем после спектакля отравился.

Лермонтов был в курсе современных театральных интересов и споров. Кроме того, он одним из первых в России сумел оценить те особенности драматургии Шекспира, которые впоследствии неоднократно подвергались исследованию многих литературоведов и в своей совокупности получили название «шекспировский принцип». Совсем незадолго до смерти (21 июня 1841 года) в письме он обратился со следующей просьбой к бабушке Е. А. Арсеньевой: «Я бы просил также полного Шекспира, по-англиски, да не знаю, можно ли найти в Петербурге; препоручите Екиму. Только, пожалуйста, поскорее; если это будет скоро, то здесь еще меня застанет» [10]

Широко известно также письмо Лермонтова, датированное февралем 1830 или 1831 г. к тете, в котором Лермонтов горячо вступает за Шекспира, очевидно, в ответ на какое-то нелicenseприятное высказывание М. А. Шан-Гирей: «Вступаю за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир – то это в Гамлете. Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменял ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен: эти переводы, к сожалению, играют у нас на театре» [10]

Лермонтов делает несколько замечаний по поводу неточностей переводчика и останавливается на одном, принципиальном для выявления художественно-философской общности двух гениев, моменте: «Верно, нет той сцены, когда Гамлет говорит с своей матерью и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая, как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери – какой живой контраст, как глубоко!» [10] В одном этом высказывании практически сформулирован один из принципов, положенных в основу драматургии Лермонтова. Это принцип универсальности мира, единства материи и духа, земного и внематериального бытия.

В исследовании Шувалова С. В. «Влияния на творчество

Лермонтова русской и европейской поэзии» читаем: «...великий англійскій драматургъ не оказалъ сколько-нибудь заметнаго вліянія на Лермонтова изъ пяти драмъ нашего поэта только «Маскарадъ» (въ 1-й ред.) можетъ указывать на Шекспира — именно, на «Отелло». Сходство обеихъ пьесъ заключается въ драматической интриге и группировке фактовъ: и тамъ и здѣсь ревность вызывается печальной случайностью (въ «Отелло» пропавшимъ платкомъ, въ «Маскараде» утеряннымъ браслетомъ); Отелло убиваетъ невинную и любящую его Дездемону, — Арбенинъ отравляетъ Нину, которая также искренно любитъ своего мужа и все время была ему верна. Но ни по основнымъ чертамъ личности главнаго героя (Арбенина), представляющаго одну изъ разновидностей излюбленнаго Лермонтовымъ типа, ни по бытовымъ элементамъ (поэтъ хотѣлъ нарисовать сатирическую картину свѣтскаго общества) «Маскарадъ» не можетъ быть сблизимъ съ «Отелло» или съ какой другой драмой Шекспира: Лермонтовъ по отношенію и къ этому писателю остался самостоятельнымъ» [11]. Самобытность Лермонтова, отмечаемая практически всеми исследователями, не вызываетъ никакихъ сомнѣній, однако мы полагаемъ, что рассмотренное именно с точки зренія универсализаціи міра, единства земнаго и внеземнаго, творчество Лермонтова и Шекспира имеютъ право на сопоставленіе не только на сюжетномъ уровнѣ.

В драмахъ Шекспира мистическое, необъяснимое существуетъ рядомъ съ земнымъ какъ абсолютно естественный элементъ жизни. Эти внеземные проявленія могутъ выглядѣть по-разному: это и прямой контактъ неземнаго съ земнымъ (призракъ отца въ «Гамлетѣ»), наличие фигуръ, являющихся связующими, проводниками между двумя мірами (ведьмы въ «Макбетѣ»), трансформация героев, явно выводящая ихъ за рамки обычнаго, земнаго (сумасшествіе Офеліи), существованіе рока — некой силы, изменяющей жизни героев почти во всехъ пьесахъ. В томъ же «Макбетѣ» потустороннее существуетъ и въ видѣ абсолютнаго зла, постепенно захватывающаго человѣческую душу.

«Гамлетъ» является однимъ изъ наиболее яркихъ примѣровъ единства сакральнаго и земнаго міра въ драматургіи Шекспира, поскольку появленіе въ немъ потусторонняго персонажа — Призрака — порождаетъ конфликтъ пьесы, служитъ завязкой сюжета.

В «Маскараде» Лермонтова особый интересъ съ этой точки зренія вызываетъ фигура Неизвѣстнаго. В критикѣ этотъ персонажъ всегда вызывалъ множество споровъ. Некоторые исследователи утверждаютъ, что герой былъ введенъ Лермонтовымъ искусственно при переработкѣ пьесы въ соответствии съ требованіями цензуры. Однако при разборѣ пьесы можно замѣтить, что именно онъ является двигателемъ сюжета и, что самое важное — катализаторомъ измененийъ въ душѣ Арбенина. Именно съ первой встрѣчи съ Маской начинается путь, приведшій героя къ состоянію, позволившему Арбенину смеяться надъ умирающей, имъ же отравленной женой, которая передъ Богомъ клянется въ своей невиновности. Несмотря на то, что Неизвѣстный, вроде бы, оказывается фигурой вполне земной, онъ явно

носит характер не просто обиженного когда-то игрока. Этот человек становится тенью Арбенина, а затем – тем самым проводником сомнений, ревности и, в конечном итоге, – абсолютного ожесточения, захватившими постепенно душу Евгения. А это как раз вполне Шекспировский прием. Потустороннее вмешивается тем или иным образом в земное, дает толчок, но далее действие развивается уже в результате столкновения страстей, которые носят чисто земной характер. То есть, и у Шекспира, и у Лермонтова взезмное – катализатор, который порождает душевную борьбу героев, а она, в свою очередь, вызывает их столкновение между собой.

С точки зрения вмешательства потустороннего интересен также сам мотив маскарада, масок, поскольку, надевая на себя маску, человек принимает на себя чей-то образ, получает право говорить от чьего-то другого лица, а тем самым – переводит себя совершенно в иную плоскость существования. Один из ключевых моментов драмы – это признание баронессы, прикрывающейся маской, князю. И даже вне маскарада она не смогла выбраться из того мира, в который погрузилась, надев маску. Обман, подмена одного другим стали еще одним фактором, усугубившим судьбу Нины.

Факт сумасшествия человека тоже можно считать принятием на себя некой маски, только в случае безумия человек надевает её на себя недобровольно. В контексте сопоставления «Гамлета» и «Маскарада» важно обратить внимание на следующую особенность: персонажи, которых постигло сумасшествие, переходят на какой-то другой уровень взаимодействия с миром. Речи Офелии, на первый взгляд, бессвязны, но, тем не менее, в них впервые звучат ее собственные мысли, а не то, что было навязано ей с рождения. В песенке Офелии – и тоска по умершему отцу, и боль обманутой любви, и страдание от несовершенства мира, которое девушка предлагает излечить с помощью цветов («Вот розмарин, это для воспоминания; прошу вас, милый, помните; а вот троицын цвет, это для дум...»). В этом основное отличие безумия Офелии и псевдосумасшествия Гамлета. Слова последнего – нарочито бессвязны, а монолог несчастной Офелии – это откровение души, обнажение сокровенного, вечного.

Теперь обратимся к Арбенину, которого также постигло лишение рассудка. В безумии Евгения – как и в случае с Офелией – осознание собственной жизни. Только героиня Шекспира – абсолютно невинна, поэтому горе её – тоска о других, а Арбенину приходится столкнуться с фактом своих ошибок, принесших несчастье другим. Но и он вспоминает о самом важном для себя: говорит о любви к Нине и, плача, просит у нее прощения, а затем со слезами бросается к Неизвестному, пытаюсь примириться с ним. И Офелия, и Арбенин ведут себя, как юродивые: внешние их поступки кажутся безумными, но слова несут в себе глубокий, сакральный смысл.

Практически все персонажи драмы произносят в той или иной ситуации слово «провиденье». Но само это понятие, по сути, складывается

из поступков героев, движимых разными душевными порывами. А это, в свою очередь, вызывает изменения, внутреннюю борьбу в душе других персонажей.

Таким образом, по нашему мнению, сближение творчества Шекспира и Лермонтова возможно с точки зрения художественно-философской позиции авторов, их восприятия мира, как существующего в нераздельном единстве земного и небесного. Дальнейшее изучение этой проблемы поможет вписать еще одну главу в историю изучения шекспиризма и шекспиризации русской литературы.

Литература:

1. Лермонтов М. Ю. Сочинения в двух томах. – М.: Правда, 1988.
2. Шекспир У. Полное собрание сочинений в одном томе / Пер. с англ. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008 .
3. Мануйлов В. А., Вацуро В. Э., А. М. Докусов, Л. М. Лотман, А. П. Могиланский, Н. А. Хмелевская // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Изд. 2-е, испр. и доп. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979-1981. Т. 3. Драм.
4. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М., 1972.
5. Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Движение во времени. – М.: Наука, 1968.
6. Шекспир и русская культура // под. ред. Алексеева М. – М.-Л.: Наука, 1965.
7. Шекспировские чтения // под. ред. Аникста А. – М.: Наука, 1990.
8. Шекспировские штудии II: «Русский Шекспир»: Исследования и материалы научного семинара, 26 апреля 2006 года / Отв. ред. Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. — М., 2006.
9. Эйхенбаум Б. . Пять редакций «Маскарада» // Лермонтов М. Ю. Маскарад: Сб. ст. – М.; Л.: Изд. ВТО, 1941.
10. <http://lermontov.niv.ru>
11. <http://www.lermontovtalk.info>

Соснина Е. Л.

Коллекция артиста Н. Д. Мордвинова в собрании государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске (к 175-летию выхода в свет драмы «Маскарад» и к 110-летию Н. Д. Мордвинова)

Николай Дмитриевич Мордвинов считается одним из лучших исполнителей роли Арбенина в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», 175-летие выхода в свет которой мы отмечаем в этом году. Благодаря его блестящей игре в сознании миллионов людей имя актёра навсегда соединилось с творчеством русского поэта. Поэтому не случайно Государственный музей-заповедник М. Ю. Лермонтова на протяжении многих лет scrupulously собирал всё, что, так или иначе, связано с именем Мордвинова и особенно то, что относилось к его работе над лермонтовской темой.

В музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске создан свой

«мордвиновский» фонд. Это – коллекция, состоящая из личных вещей поэта, черновых тетрадей с разработками роли Арбенина, большая серия фотографий, запечатлевших сцены из спектакля «Маскарад» в постановке театра им. Моссавета, письма самого актёра и его жены Ольги Константиновны Мордвиновой. Сюда также входит коллекция пластинок с записью голоса артиста и книги, рассказывающие о жизни и творчестве Мордвинова.

Эти вещи, ставшие настоящими реликвиями музея, попали в лермонтовский музей в Пятигорске благодаря вдове Н. Д. Мордвинова – Ольге Константиновне. О. К. Табунщикова-Мордвинова после смерти мужа собирала и сохраняла всё, что было связано с именем Николая Дмитриевича. В 1967 г. она впервые передала личные вещи актёра в музей «Домик Лермонтова». Надо сказать, что Ольга Константиновна неслучайно на протяжении многих лет помогала пятигорскому лермонтовскому музею создавать фонд Мордвинова. Дело в том, что с 1967 г. в музее стали проводиться вечера, посвящённые жизни и творчеству актёра, 110 – ление со дня рождения которого мы также отмечаем в этом году. «Мордвиновские» вечера стали традиционными в Пятигорске: они проводились на Кавказских Минеральных Водах свыше 20 лет. Долгое время их организовывала бывший главный хранитель музея – И. Г. Тер-Габриэльянц. Именно она поддерживала переписку с Ольгой Константиновной.

Когда вдова Николая Дмитриевича получила приглашение на первый такой вечер, она, к сожалению, не смогла на него приехать, а прислала письмо, которое сегодня хранится в фонде музея. В нём говорится следующее: « Спасибо Вам за вечер, по-видимому, это был вообще первый вечер памяти Николая Дмитриевича». В том же году, благодаря Ольге Константиновне, в музей попали личные вещи артиста, которые составили самую ценную часть коллекции, т.к. были связаны со временем создания Мордвиновым образа Евгения Арбенина в драме Лермонтова «Маскарад» на сцене театра им. Моссавета.

Как известно, Н. Д. Мордвинов трижды стучался в двери арбенинского дома. Первый раз – в 1941 г. в фильме «Маскарад» в постановке С. А. Герасимова (фотографии, на которых запечатлены кадры из этого фильма, хранятся в фондах музея). Затем Мордвинов сыграл Арбенина на сцене театра им. Моссавета в постановках 1952 и 1963 гг. С чем же было связано такое возвращение к этой роли?

С детских лет Мордвинов полюбил поэзию Лермонтова. Когда ему было 12 лет, он впервые выучил поэму «Демон» наизусть. В 1939 г., став актёром в Ростовском драматическом театре, в спектакле, посвящённом 125-летию со дня рождения поэта, Николай Дмитриевич открывал его, читая «Демона».

На протяжении всей своей творческой деятельности он снова и снова возвращался к любимому поэту, читая на эстраде и на радио «Мцыри», «Демона», «Песню про купца Калашникова...». Но главным для артиста стал образ Арбенина, самое уникальное творение артиста в

истории русского театра. 25 лет жизни Н. Д. Мордвинов отдал постижению этого образа. В первой постановке 1952 г. на сцене театра им. Моссовета, не хватало той окрылённости, без которой нет места романтическому «театру Лермонтова». Для Мордвинова спектакль 1952 года не мог стать последним. Было много причин для возобновления драмы «Маскарад». Приближался юбилей поэта – 150-летие со дня его рождения, но главное – не был завершён для актёра его собственный диалог с Лермонтовым. Постановщик спектакля Ю. А. Завадский чувствовал, что Мордвинов ещё многое может сказать в этой роли. В новом спектакле актёр хотел выйти на сцену настоящим человеком лермонтовской эпохи, той среды, которую описал поэт, приблизить Арбенина к новому зрителю. В этом новом прочтении роли лермонтовского героя очень важную функцию выполняли вещи, с которыми актёр предстал перед зрителями 60-х годов. Когда-то В. С. Розов сказал: «Умирая, человек оставляет после себя не только свои труды, но и своё жилище, свои вещи, а это также его биография, его лицо, его душа». Эти слова можно с полным правом отнести и к вещам, которые сегодня находятся в «мордвиновской» коллекции лермонтовского музея в Пятигорске. Это не просто предметы театрального атрибута, - каждая из них имеет свою историю.

Некоторые из этих вещей, как например, фрак с булавкой был сшит по всем правилам портновского искусства XIX века в мастерской театра, специально для Мордвинова.

Лайковые перчатки и старинный черепаховый лорнет сегодня хранятся в литературной экспозиции музея. Мордвинов покупал их сам в одном из антикварных магазинов. С этими вещами актёр выходил на сцену свыше 300 раз.

Обручальное золотое кольцо, находящееся ныне в запасниках музея, актёр заказал у одного из известных харьковских ювелиров. В спектакле «Маскарад» это кольцо играло определённую роль. В третьем акте, в момент отпевания Нины, Мордвинов-Арбенин снимал кольцо с пальца правой руки, одевая на палец левой. Таким образом, на глазах у зрителей герой становился вдовцом.

Перстень с сердоликом (в настоящее время также представлен в первом зале литературной экспозиции), в своё время его подарила Мордвинову актриса театра им. Моссовета Тамара Оганезова. Перстень состоит из двух частей, склеенных тайным замком. Под камнем находился яд, когда половинки камня открывались, яд высыпался. Мордвинову был необходим этот перстень в сцене на балу, когда его герой сыпал яд в вазочку с мороженым, перед тем как подать его Нине.

Актёр использовал в спектакле даже те вещи, которые, в своё время, достались ему от родителей.

Перстень с акварарином ему подарила мать в 1914 г., а золотые карманные часы, изготовленные в Швейцарии, - отец. Эти часы нужны были Мордвинову лишь для одной сцены. Когда умирала Нина, Арбенин спрашивал: «Так скоро?», затем доставал из кармана часы – «Осталось

полчаса...».

В музее Лермонтова в Пятигорске хранятся и старинные купюры – деньги, которыми пользовался Мордвинов в сцене в игорном доме. Интересно, что артисты, участвовавшие в спектакле, использовали реквизит, но Мордвинов настолько сжился с ролью своего героя, что не мог пользоваться вещами театрального атрибута, и специально приобрёл старинные купюры.

Роль Арбенина в исполнении Мордвинова стала классически завершённым образом одного из последних трагических актёров русского театра. И. Л. Андроников в своё время сказал: «... не случайно, именно эта роль отмечена всеобщим признанием и Ленинской премией, ибо в сознании огромного числа людей Арбенин и Мордвинов связаны навечно и воедино». В собрании музея хранится и этот знак лауреата Ленинской премии, полученный актёром за исполнение роли Арбенина в 1965 году.

Ещё две вещи, принадлежавшие в своё время Николаю Дмитриевичу, всегда демонстрировались на традиционных «мордвиновских» вечерах, проводившихся в музее. Это дружеский шарж, на котором во главе исполнителей главных ролей в спектакле «Маскарад» - Мордвинов-Арбенин, и небольшая скатерть, подаренная Мордвинову на Новый, 1858 год Натальей Михайловной Биязи. Биязи собственноручно вышила гладью эту скатерть. В центре – портреты Лермонтова и Шекспира, а по краям медальоны, в которых изображены сцены из лермонтовских произведений «Демон», «Мцыри», «Песня про Купца Калашникова...» и произведений Шекспира «Отелло», «Король Лир», а также сцены из жизни артиста. В один из своих приездов в Пятигорск Ольга Константиновна привезла эту скатерть и подарила её лермонтовскому музею. В фонде «Домика Лермонтова» хранится редкая фотография, запечатлевшая момент дарения.

У Николая Дмитриевича была удивительная особенность - записывать свои мысли, размышления о жизни, пожелания самому себе, друзьям, описание встреч со знакомыми и зрителями, анализ своих спектаклей, фильмов в дневник. После смерти мужа Ольга Константиновна проделала большую и сложную работу: она взялась за редактирование дневников Мордвинова. В 1976 г. вышла в свет отдельным изданием книга – «Дневники Н. Д. Мордвинова».

За несколько дней до смерти Мордвинов сделал в своём дневнике следующие записи: 21/I 66 г. – «Сильный спазм сердца... видимо, опять уложат надолго». 23/I 66 г. – «Отменён спектакль "Маскарад". Полетели все концерты - и сольные, и с оркестром Осипова, и во Дворце Съездов, и у космонавтов». 25/I 66 г. – «Странное дело, в пятницу четверо моих знакомых получили "сигнал" вроде меня...». Это были последние строки его дневника. Николай Дмитриевич умер в Москве 26 января 1966 года в 8 часов 20 минут вечера от инфаркта миокарда. Юрий Завадский сказал о своём ученике следующее: «Мордвинов ушёл от нас душевно молодым. Вспоминаю, как ученически послушно, доверчиво и до опьянения увлечённо работал он - как бы совсем заново - над последним вариантом

"Маскарада". Работа, работа, работа - а силы Мордвинова явно убывали. Нам, его товарищам, не очень верилось, что этот могучий организм серьёзно подточен, излишней мнительностью казались жалобы Николая Дмитриевича на недомогание. А он задыхался. Задыхался и подчас с трудом доигрывал спектакль... Теперь мы знаем - это не была мнительность. И жалобы были лишь подтверждением преодолеваемой им болезни - он выступал и вновь выступал на сцене, рассчитывая побороть немощь. И снова здесь звучит в полную силу богатырский характер Мордвинова, его презрение к слабости, утверждение воли к жизни... Не просто одним человеком, одним актёром стало меньше - от нас ушёл удивительный, редкий человек и с ним что-то остро ощутимое, значительное, прекрасное, может быть, в чём-то не до конца разгаданное, но бесконечно драгоценное... Он был одним из первых среди нас и таким оставался до конца дней своих. Своей несокрушимой силой и верой, своей стойкостью и рыцарской преданностью искусству он утверждал высокую миссию театра, утверждал жизнь в её неисчерпаемости и красоте, веру в завтрашний день театра. Он умножал силы каждого, кто был рядом с ним, кто объединялся с ним такой же верой в дело, доверием товарищу по театру, а главное - своей мечтой о театре и верой в то, что мечта эта чиста и непреложна. Мордвинов был дорог нам верой в возможности человеческие - "сегодня, здесь, сейчас" создавать искусство театра, зовущее людей быть чище и выше. Мордвинов ушёл от нас, полный неосуществлённых замыслов. Но мы знаем - это проверено временем - он останется с нами...».

Похоронили Николая Мордвинова на Новодевичьем кладбище. На доме в Москве, где он жил (Новослободская ул, д.54-56), установлена мемориальная доска. Всероссийское театральное общество опубликовало "Дневники" Н. Д. Мордвинова за 1938-66 гг. В «Домике Лермонтова» находятся документы, которые вошли в эту книгу. Так, в Пятигорске в музее М. Ю. Лермонтова хранятся печатные листы с разработкой роли Арбенина с 1 по 9 картины драмы «Маскарад». Исполнительская деятельность Мордвинова всегда основывалась на кропотливом многолетнем исследовании драматургического материала. Не случайно в ноябре 1964 г. актёр выступил на Всероссийской Лермонтовской конференции, посвящённой современному прочтению драматургии М.Ю.Лермонтова. Н. Д. Мордвинов, как он сам говорил, - «пытался заглянуть в текст драмы, через настоящее открыть прошлое».

В лермонтовском музее в Пятигорске хранится свыше 70 фотографий, серия снимков, на которых изображены сцены из спектакля «Маскарад». Они выполнены Верой Сергеевной Петрусовой. Её называют историографом театра. На протяжении многих лет она фотографировала актёров, режиссёров театра им. Моссавета. Если последовательно сцена за сценой показать эти великолепные фотографии, перед вами как бы предстанет сам спектакль. Особенно интересны снимки, на которых зафиксированы эпизоды, связанные с исполнением Мордвиновым роли Арбенина: «Мой долг перед Михаилом Юрьевичем я выполнил с

увлечением, восторгом, любовью. Этот спектакль – мой праздник», – писал актёр.

В 1949 г. Н. Д. Мордвинов с основным составом группы театра им. Моссвета побывал на Кавказских Минеральных Водах. С чувством благоговения артист переступил порог домика, в котором М. Ю. Лермонтову суждено было провести два последних месяца жизни. Позже, в 1955 году, Мордвинов прислал в музей свой портрет с дарственной надписью: «Домику Лермонтова. С глубоким уважением и благодарной памятью, с беспокойной и горячей любовью к автору «Маскарада», «Демона», «Мцыри», «Калашникова», с которыми прожил я много дней в волнении и радости, и благодаря которым соприкоснулся с сердцем великого гражданина, с могучей душой пламенного и нежного, тревожного и гневного гения нашего народа».

Хочется добавить, что благодаря усилиям Ольги Константиновны в 1987 г. вышла в свет ещё одна книга: «Мордвинов-Арбенин, спектакль, репетиции». Экземпляр этой книги также хранится в фондах музея.

В последний раз Н. Д. Мордвинов вышел на сцену в роли Арбенина 10 января 1966 года, (за 15 дней до своей смерти). Лучшего Арбенина, по отзывам современников, у нас не было. «Мордвинов в «Маскараде» потряс меня. Я действительно ничего подобного не видел в жизни. На сцене блистал великий классик, романтик театра Николай Дмитриевич Мордвинов», – писал известный артист Н. Бурляев.

Осталось множество подобных отзывов об этом необыкновенном актёре. Много материалов и фотоснимков о Николае Дмитриевиче находится в музее Московского академического театра драмы имени Моссвета. Но мордвиновская коллекция в собрании государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске имеет особую значимость.

Литература:

1. О б р а з ц о в а А., Н. Д. Мордвинов, М., 1950, с. 50—53.
2. В и ш н е в с к а я И., Со сброшенной маской!, «Театр», 1964, № 5.
3. Р е м е з О., По ступеням поэзии, «Театр. жизнь», 1964, № 20.
4. М а р ь я н М., Возрожденный «Маскарад», в кн.: Лауреаты Ленинской премии 1965 г., М., 1965.
5. З а с и м о в а А. И., Мордвинов в роли Арбенина и проблема конфликта в «Маскараде», «Науч. доклады высшей школы. Филол. науки», 1969, № 2.
6. З а в а д с к и й Ю., Богатырский характер, «Сов. культура», 1972, № 54.
7. Илюхин Ю. А. Великий трагик // Выдающиеся люди Чувашии. – Чебоксары, 2002. – Т. 1. – 156-162.

«Из пламени и света...».

**Елена Борисовна Югова и зримый образ её любви к Лермонтову
(Памяти ярославского скульптора)**

В этом году наши Лермонтовские чтения впервые проходят с бюстом Лермонтова, который многие называют памятником великому поэту. Эта белоснежная и как бы парящая над залом скульптура осеняет нашу Лермонтовскую встречу. Автор этой работы – ярославский скульптор Елена Борисовна Югова. Она отдала созданию образа Лермонтова 6 лет. Делала эту скульптуру без всякого заказа, просто от горячей любви к Лермонтову. А закончив, подарила её нашей библиотеке.

13 января 2011 года, в старый Новый год, в нашей библиотеке состоялся очень теплый вечер, посвященный передаче нам бюста Лермонтова. Почетной гостьей вечера была сама Елена Борисовна. Надо сказать, что долгое время она была нашей читательницей. А еще мы в шутку называли её талисманом Лермонтовских чтений. Ведь она родилась в день рождения Лермонтова – 15 октября. И всегда присутствовала на наших Лермонтовских чтениях. В Лермонтовские дни в этом году мы должны были поздравить её с юбилеем: 15 октября 2011 года ей бы исполнилось 85 лет. Но 13 июля этого года Елена Борисовна умерла.

По печальному стечению обстоятельств, в этот же день, 13 июля 2011 года, мы прощались и провожали в последний путь другого замечательного ярославского художника – Адама Адамовича Шмидта, который ушел из жизни в возрасте 90 лет, сохранив светлую душевную молодость. Адаму Адамовичу мы также благодарны за лермонтовский подарок: несколько лет назад он подарил нашей библиотеке небольшой изящный барельеф Лермонтова, который теперь можно увидеть в нашем фойе. Так, почти одновременно, наш город лишился двух прекрасных мастеров, двух людей высокой нравственной пробы. Остались их работы и сердечная память о них.

У Елены Борисовны Юговой отношение к Лермонтову было очень непосредственным. Созданный ею бюст поэта – это, конечно, работа глубокого профессионального скульптора, мастера. Но в то же время это, в сущности, выражение чистой и простодушной, народной любви к Лермонтову. Мы помним, как Елена Борисовна читала «Смерть поэта». Читала попросту, как будто говоря о чем-то своем, личном. Это стихотворение прошло через всю её жизнь. Не раз она плакала над ним. Плакала и над судьбой Лермонтова. А судьба великого поэта – при всей сложности, всемирности и даже надмирности – это, в сущности, очень русская судьба...

Вот и жизнь Елены Борисовны, родившейся в день рождения Лермонтова, оказалась очень русской, во многом горькой, даже очень горькой. И в то же время её жизнь была полна такой творческой силы и душевной чистоты, а характер, при всей чуткости сердца, оказался таким нестигаемым, что хочется сказать с помощью Лермонтова: всё самое

главное в судьбе и характере этой женщины родилось «из пламя и света»!

О её биографии я не буду говорить подробно – об этом есть публикации ярославских газет. Обозначу только главные вехи. Елена Борисовна родилась в городе Мологе Ярославской области. Мама её была учителем литературы, а отец – животноводом. С 12 лет вместе с семьей Елена жила в Рыбинске, занималась изостудии. Потом поступила в Московский институт декоративного искусства и окончила там факультет монументальной скульптуры. Успешно работала в Минске. Но вернувшись в родные места, работала под Рыбинском, в Песочном, на Первомайской фарфоровой фабрике, лепила авторские статуэтки. А потом и уже до конца, жила и работала в Ярославле, где создала множество монументальных скульптур – и ни одну из них, кроме нашего бюста Лермонтова, мы без специальных разысканий увидить, увы, не можем...

Но это формальные вехи. А теперь о главном, что создало её судьбу и характер. Родина её, незабываемый русский город Молога, о котором Елена Борисовна говорила: «Молога – сказочное место. Я родилась в раю!» – эта родная земля вместе с памятью детства была затоплена водами Рыбинского моря, навсегда ушла на дно. Трагический надлом на всю жизнь остался в душе каждого мологжанина, не мог он миновать и Елену. В те же года её дед, прекрасный садовод, был репрессирован и сгинул в сталинских лагерях. Тяжелые, голодные были времена, семья, где росло шестеро детей, жила трудно.

Но в Рыбинске, куда семья Елены переехала после затопления Мологи, судьба готовила ей подарок невероятной ценности! Девочка, любившая рисовать, пришла в изостудию городского Дома пионеров, и там волею судьбы её наставником оказался один из самых великодушных русских художников XX века, уроженец Ярославля Михаил Ксенофонтович Соколов. К тому времени он прошел уже сибирские лагеря, был измучен болезнями и человеческой подлостью, но сохранил в себе божественный дар творчества, преклонение перед красотой и честность перед искусством. Этот тончайший художник оказался к тому же талантливым педагогом. Дети буквально ходили за ним по пятам. То, что он дал в те годы Елене, определяло потом всю её жизнь, чем бы она не занималась.

Вспоминая то время, Елена Борисовна говорила: «У меня точно крылья выросли. Это был мир чистоты и возвышенных идеалов. Мы другого мира не понимали». А «другой мир» продолжал наносить страшные удары. По ложному доносу Михаил Ксенофонтович вновь был объявлен «врагом народа». Отца Елены вызвали в НКВД и потребовали, чтобы он запретил дочери заниматься у Соколова. 14-летняя Лена стояла перед отцом на коленях, но наотрез отказалась предать учителя. А отца снова вызвали в НКВД и так запугали, что он на два года потерял рассудок. Тяжелыми жертвами давался Елене прекрасный мир искусства и возвышенных идеалов. Но как же естественно сочетался этот мир с простыми словами её любимой мамы, которая ей оставила наказ на всю жизнь: «Самое главное: живи по-человечески и никогда никого не

обижай». Тяжелая жизнь и свет искусства, жестокость одних – и доброта других, добро и зло в их вечном противоборстве: вот то, что формировало и закаляло характер Елены Юговой, то, что создавало в ней чистую душу. И впрямь, «из пламя и света...».

Судьба подарила ей в студенческие годы ещё одного замечательного наставника – профессора её московского института, известного скульптора Манизера. Он привил ей любовь к классическим формам в скульптуре, к чистоте и гармонии линий, к несуетной, добротной работе.

Следуя заветам своих учителей и собственному большому таланту, Елена Борисовна Югова, работая в Ярославле, создала множество монументальных скульптур. Где же они? Ответы будут невеселыми. К примеру, величественные фигуры-аллегии «Труд» и «Искусство», установленные в начале 1960-х годов перед строящимся Дворцом моторостроителей, вместе с этим дворцом попали под указ о борьбе с излишествами в архитектуре и были тайно (ночью!) уничтожены. На территории ярославского завода «Полимермаш» долгие годы в стороне от глаз горожан живет своей одинокой жизнью возвышенно-трагическая монументальная скульптура «Родина - мать скорбящая». Она в своё время была предназначена для Стрелки... Такие грустные примеры можно приводить еще и еще...

К счастью, есть и такие работы, которые все же стоят на предназначенных им местах: памятник погибшим солдатам в селе Шопша, скульптура «Первенец» в Гаврилов-Ямском детском доме, памятник воинам на центральной площади Данилова, бюсты Елены Колесовой и Василия Блюхера в брагинских школах Ярославля. А со скульптурой «Павка Корчагин» произошла особая история. Это, на мой взгляд, одна из лучших работ Е.Б. Юговой. Стремительность движения и красота жертвенного подвига переданы в летящей фигуре юного всадника. Необходимо сказать, что для Елены Борисовны с её бескомпромиссным характером, красота человеческой души и человеческого тела, переданные в скульптуре, не зависят от того, какая стоит политическая погода на дворе. Конъюнктура приходит и уходит, а искусство и человечность остаются – об этом говорит всё её творчество. Так она думала, но так, к сожалению, редко думают те, от кого зависит судьба её работ. И стремительный конь Павки споткнулся о круто изменившуюся идеологическую линию – и застыл на хозяйском дворе ярославского завода «Пролетарская свобода». Потом его все же увезли в Ленинградский военный округ. И там этот трехметровый бронзовый памятник бесследно пропал. Может, бронза кому-то понадобилась... Но всё же фотографии скульптуры попали в московский музей Николая Островского (музей-центр «Преодоление»). И по фотографиям его оценили так высоко, что Елена Борисовна стала лауреатом премии имени Николая Островского.

Да, работы Е.Б. Юговой теперь можно увидеть, в основном, на фотографиях. Потому, что о её скульптурах можно сказать в буквальном смысле: «Иных уж нет, а те далече».

Елена Борисовна Югова, как и её учитель, Михаил Ксенофонтович Соколов, была талантливым педагогом. Без учеников, которых наравне с родной дочерью считала своими детьми, она не мыслила жизни. И ученики никогда её не забывали, независимо оттого, какую профессию избрали в жизни. Самый преданный ученик и постоянный помощник Елены Борисовны – Николай Викторович Долбнев. Он не стал скульптором, но до конца жизни Елены Борисовны был её опорой во всём, в том числе и в творческой работе.

Добавлю только, что бюст Лермонтова, возле которого мы сегодня собрались в библиотеке, это самая последняя монументальная работа Елены Борисовны Юговой. Прощальная работа. Зримый образ её любви к Лермонтову. И кажется, что этой его любви белоснежный гипс становится теплым. И греет нас всех.

Левагина С. Н.

**«...Свой взор на мне останови...»
(неизвестный ярославский «портрет» Лермонтова)**

*«Вся истинная жизнь моя состоит
из нескольких мгновений,
и всё прочее время было только
приготовление или следствие
сих мгновений.¹»*

М. Лермонтов, «Странный человек».

Наверное, каждый задумывался о том, насколько сильна энергетика такого поэта, как Лермонтов. Мистические пророчества даже совсем ранних, юношеских, почти детских, стихов поражают. Достаточно вспомнить знаменитое «Предсказание» четырнадцати или пятнадцатилетнего Михаила Юрьевича:

*Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадёт;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жён
Низвергнутый не защитит закон...
...И зарево окрасит волны рек...²*

Но современному читателю, особенно юному душой, ближе пророчества не социальные, а человеческие, сердечные. Одно такое пророчество звучит в стихотворении 1831 года «Звуки и взор»:

*О, полно ударять рукой
По струнам арфы золотой.
Смотри, как сердце воли просит,
Слеза катится из очей;
Мне каждый звук опять приносит
Печали пролетевших дней.*

*Нет, лучше с трепетом любви
Свой взор на мне останови,
Чтоб роковое воспоминанье
Я в настоящем утопил
И всё своё существованье
В единый миг переселил.³*

Обращённая к конкретному лицу, любимой девушке, вторая строфа стихотворения⁴, как стрела из прошлого, особо точная стрелочка калёная, нашла цель в дне сегодняшнем, и этой целью была я. Кроме меня, тому есть и ещё свидетели – нас было двенадцать. Это японский филолог Асута Ямадзи, директор ЦБС города Ярославля Светлана Юрьевна Ахметдинова, сотрудники Лермонтовской библиотеки Ирина Валерьевна Ярославцева и Елена Львовна Ирхина, коллеги из библиотек Костромы Валентина Евгеньевна Коротаева и Анна Николаевна Ефимова, заведующая музеем А. М. Опекушина в Рыбницах Ирина Ивановна Зенкина и её коллеги-музейщики – Елена Николаевна Гращенкова из московского Дома-музея Марины Цветаевой, Светлана Анатольевна Аргасцева из волгоградского музея «Сталинградская битва»; а также Зинаида Николаевна Соколова, учёный-физик, внучатая племянница семибратовского краеведа П. А. Сергеева, и Наталия Евгеньевна Морозова, студентка, - обе из Санкт-Петербурга. О том, как было явлено нам чудесное воплощение облика поэта, и пойдёт мой рассказ.

12 октября 2010 года в рамках Лермонтовских чтений была организована экскурсия в село Пазушино, имение Обресковых, с посещением перед этим Свято-Введенского Толгского монастыря, где в Спасской церкви похоронен один из достойных представителей этого рода. А мы шли по следам другого Обрескова, названный род опозорившего, но, к нашей радости, связавшего ярославскую землю с именем и стихами Михаила Юрьевича Лермонтова. За этим Обресковым, Николаем Михайловичем, разжалованным за неблагоприятный поступок⁵ офицером, последовала в Пазушино его молодая жена Наталья Фёдоровна Обрескова (1813 – 1875), в девичестве Иванова, - таинственная Н.Ф.И. юного Лермонтова, его несчастная, безответная любовь.

К***

*О, не скрывай! ты плакала об нем –
И я его люблю; он заслужил
Твою слезу, и если б был врагом
Моим, то я б с тех пор его любил.*

*И я бы мог быть счастлив; но зачем
Искать условий счастья в былом!
Нет! я доволен должен быть и тем,
Что зрел, как ты жалела о другом!⁶*

Да, в душе поэта жили и такие чувства к Н.Ф.И., а не только известное: «Отдав ему себя, ты не спросилась / У совести своей»⁷, или «Я не унижусь пред тобою..»⁸, или «Иль женщин уважать возможно, / Когда

мне ангел изменил?».⁹

И вот, поклонившись Толгской иконе Божией Матери, мы направляемся в Пазушино. Живо вспоминается рассказ И.Л. Андроникова о загадке Н. Ф. И., а особенно его встреча с внучкой нашей героини, тоже Натальей, - Натальей Сергеевной Маклаковой: «Что Михаил Юрьевич Лермонтов был влюблён в мою бабушку – Наталью Фёдоровну Обрескову, урождённую Иванову, я неоднократно слышала... У нас в семье известно, что у Натальи Фёдоровны хранилась шкатулка с письмами М. Ю. Лермонтова и его посвящёнными ей стихами и что всё это было сожжено из ревности её мужем Николаем Михайловичем Обресковым.¹⁰ Со слов матери знаю, что Лермонтов и после замужества Натальи Фёдоровны продолжал бывать в её доме. Это и послужило причиной гибели шкатулки».¹¹ Андроников добавляет: «Я услышал от неё, что в «Странном человеке» Лермонтов рассказал о своих отношениях с Ивановой. Что у Ивановой хранился экземпляр этой пьесы, аккуратно переписанный самим Лермонтовым и с посвящением в стихах».¹²

В Пазушине Наталья Фёдоровна проживала в начале тридцатых годов¹³, сразу после замужества, а, значит, и Лермонтов, и его стихи были свежи в её памяти. Как, надеясь на это, писал ей поэт: «Но... женщина забыть не может / Того, кто так любил, как я; / И в час блаженнейший тебя / Воспоминание встревожит!».¹⁴

А что уж говорить о нашем блаженнейшем часе! Мы ступаем на дорожку, выходящую вверх по кособогу к двум храмам, построенным ещё в восемнадцатом столетии,

Такое ощущение, что идём по следам лёгких ножек Наташи, и это с нами делится своими чувствами Владимир Арбенин, alter ego Мишеля Лермонтова в «Странном человеке»: «Поеду... Увижу Наташу, этого ангела! Взор женщины, как луч месяца, невольно приводит в грудь мою спокойствие... Может быть, она меня любит; её глаза, румянец, слова... Какой я ребёнок! – всё это мне так памятно, так дорого, как будто одним её взглядами я живу на свете».¹⁵

Действительно, в храмах, куда мы направляемся, Наталья Фёдоровна невольно искала бы взглядом лик архангела Михаила. Я обратилась к рабочим, которые приводили в порядок маленькую зимнюю церковь, и один из них показал мне икону Михаила Архангела на левой алтарной дверце. Напротив иконы стояла очень красивая живописная рама, о которой мой собеседник рассказал удивительную историю. Оказывается, в этой раме во времена советских гонений на религию находился и хранился здесь, в этой церкви, первый список чудотворной иконы Толгской Божией Матери, а ведь первый список тоже считается чудотворным. Позже я прочитала в энциклопедии «Монастыри и храмы земли Ярославской» (Ярославль – Рыбинск, 2001) об этом храме: «Построен в 1755 г. вместо утраченных деревянных церквей на средства прихожан. Зимний. Каменный, одноглавый. Престол во имя Святой Живоначальной Троицы. Храм действующий, не закрывался».¹⁶

Итак, через раму Толгской чудотворной иконы я в первый раз

взглянула на лик Михаила Архангела и испытала настоящее потрясение: передо мной был портрет юноши Лермонтова! Вполне узнаваемые черты лица, изображённого в профиль; печально склонённая кудрявая голова – вспомним его кудри на акварельном автопортрете 1837-38 годов; огромные глаза, опущенные долу, полуприкрытые... Только лик, потому что остальное пространство иконы было заклеен кусочками белого материала, говорящего о том, что идёт реставрация. Именно этот лик как раз и виден был через раму Толгской Богоматери, как бы поддерживаемый двумя ангелами, изображёнными на раме. Я тихонько показывала окружающим это чудо, и все находили, что лик архангела действительно напоминает Лермонтова.

Влюблённая в героя «Странного человека» княжна Софья наверняка увидела бы в этом иконном образе сходство с тем, кто был ей так дорог: «... Когда Наташа подходила, я следовала за его взорами; внезапный блеск появлялся в них... Как не любить? он так умен, так полон благородства...какая душа блещет в его тёмных глазах! какой голос!...».¹⁷ Действительно, голос... Наталья Фёдоровна наверняка его слышала, внимая церковным песнопениям. По небу полуночи ангел летел, / И тихую песню он пел...¹⁸ Архангел Михаил тоже ангел, ангел с именем поэта. И долго на свете томилась она, / Желанием чудным полна; / И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли».¹⁹ Что стихи Лермонтова – звуки небес, а не просто послания мальчишки, наша героиня, наверное, поняла потом, гораздо позже, отсюда и сожжение Обресковым шкатулки.

Фотографировать в церкви нам запретили, точнее, «не благословили». Однако украдкой, издалека, иконостас был запечатлён Ириной Ивановной Зенкиной, но фотографии куда-то исчезли: по моей просьбе, она специально искала их, но не нашла. И ещё одну тайную фотографию иконостаса сделала Ирина Валерьевна Ярославцева. На ней хорошо видна рама, но то, что за ней, - всего лишь лёгкая тень. Видимо, это не случайно – как можно тиражировать явленное чудо?

Когда мы вышли из Троицкой церкви, подошёл отец Владимир, стал увлечённо рассказывать историю села, храмов (вторая церковь – летняя, пятиглавая, с ярусной колокольной – во имя Покрова Пресвятой Богородицы; построена в 1775 году, перестраивалась в 1833). Мы попросили показать могилы Обресковых, но таковых не оказалось. И только тут выяснилось, что мы не в Пазушине, а в Толгоболе! Как Митрофанушка из «Недоросля», не зная дороги, мы доверились водителю, и, когда машина остановилась, - все почему-то сразу решили, что это – Пазушино.

Начался дождь, заметно темнело, но у нас ещё было время до отъезда первых гостей. Отец Владимир указал дорогу, пообещал позвонить бабушке в Пазушино – и мы поехали.

В Пазушине мы направились к тёмной громаде разрушенного храма во имя Воскресения Христова. Нам навстречу вышел колоритный бородатый сторож, он был в явном подпитии, но, к нашему удивлению,

оказался увлечён краеведением и тут же, по тёмному кладбищу, вывел нас к захоронениям Обресковых, ограждённым железной цепью. На одном из надгробий сидела кошка, в свете фонарика она оказалась рыжей, с бешеными зелёными глазами.

Наталья Фёдоровна Обрескова покоится не в Пазушине, а на Ваганьковском кладбище в Москве. Да и четверо её детей родились уже позднее, не в юный пазушинский период замужества: первый сын Дмитрий – в год смерти Лермонтова.²⁰

Сторож провёл нас через проломы в разрушенную Воскресенскую церковь. Под вспышками фотоаппаратов на долю секунды возникали дивные фрески. Кстати, среди четырёх престолов этой церкви есть и такой: во имя Архистратига Михаила и прочих Небесных Сил бесплотных.²¹ Стоявшая рядом Казанская церковь удивительным образом, как сестра-близнец, напоминала Троицкую в Толгоболе. Ту самую Троицкую, где явился нам образ поэта. Видно, работала на её строительстве и росписи одна и та же артель. А раз так – и интерьер должен быть похож.

Мы шагнули, по приглашению подросшего батюшки, под её гостеприимные своды, где топилась большая железная печь-котёл, согревшая нас, замёрзших. Увы, церковь была закрыта с 1941 по 1991 год²², интерьер её был утрачен. И, рванувшись к левой дверце иконостаса, я увидела Михаила Архангела, но традиционного, на бумажной иконе...

И, глядя на другой образ, мироточивый образ Богородицы, который нам показали, я подумала, что не случайно мы заблудились, направляясь из Толги в Пазушино. Значит, надо было нам сквозь раму Толгской увидеть юный портрет того, ради кого собрались мы на чтения. Ведь портреты юноши-Лермонтова неизвестны: сохранились детские и более поздние – уже в военной форме. Правда, исследователь Николай Павлович Пахомов предположил, что портрет Лермонтова в штатском 1840 года, кисти Петра Ефимовича Заболотского, написан не с натуры, а скопирован с другого, исполненного в 1830-32 годах²³, как раз периода увлечения Лермонтова Ивановой, но с Пахомовым мало кто согласен.

А самым живым и похожим И.Л. Андроников считал совмещение названного портрета работы П.Е. Заболотского с другим портретом, неизвестного автора, проведённое криминалистами.²⁴ Вот таким, наверное, и запомнила поэта Наталья Фёдоровна Иванова, названная в «Странном человеке Натальей Фёдоровной Загорскиной. Разве не о подобных портретах речь в послании Владимира Арбенина к Наташе?

*Как небо утра молодое,
Прекрасен взор небесный твой;
В нём дышит чувство всем родное,
А я на свете всем чуждой!*

<...>

*Мне одинокий путь назначен;
Он проклят строгою судьбой;
Как счастье без тебя – он мрачен.
Прости! прости же, ангел мой!..²⁵*

И ещё: может быть, в «Герое нашего времени» не случайно так раздражён Печорин впечатлением, которое произвёл на княжну Мери Грушницкий своей солдатской шинелью? Обресков женился на Наталье Фёдоровне Ивановой ещё разжалованным, в такой же шинели, даже Георгиевский крест у него был солдатским.²⁶ Но прошли годы, и как Печорин отвергает княжну Мери ради Веры, так и Лермонтов до конца своей жизни помнит уже не Наташу, а Вареньку Лопухину.

Примечания

- 1 Лермонтов М.Ю. Станный человек [Текст] / М.Ю. Лермонтов // Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худож. литература, 1983. – Т. 1. – С. 154. Далее тексты из произведений Лермонтова даются по этому изданию с указанием тома и страницы.
- 2 Лермонтов М.Ю. Предсказание // Указ. соч. – Т. 1. – С. 154.
- 3 Лермонтов М.Ю. Звуки и взор // Указ. соч., Т. 1. – С. 197.
- 4 Да, пожалуй, и первая строфа тоже («О, полно ударять рукой / По струнам арфы золотой...»): ведь именно с доклада о происхождении Лермонтова «Мелодия эоловой арфы» на первых Лермонтовских чтениях началась моя исследовательская работа по лермонтовской теме. – С.Л.
- 5 Н.М. Обресков был обвинён в краже драгоценностей.
- 6 Лермонтов М.Ю. О, не скрывай!.. // Указ. соч., Т. 1. – С. 231 – 232.
- 7 Лермонтов М.Ю. Сентября 28 // Указ. соч., Т. 1. – С. 225.
- 8 Лермонтов М.Ю. К* // Указ. соч., Т. 1. – С. 252.
- 9 Лермонтов М.Ю. К* // Указ. соч., Т. 1. – С. 253.
- 10 И.Л. Андроников приводит страницу из родословного сборника В. Руммеля и В. Голубцова, где под № 47 значится: «Николай Михайлович, поручик, за «постыдный офицерскому званию поступок» разжалован (30 мая 1826) и лишён дворянского достоинства; уволен из военной службы 14-м классом в 1833; в гражданской службе с 1836, тит. сов. (28 декаб. 1843); 14 февраля 1846 возвращены ему права потомственного дворянства, распространённые на сыновей его 26 января 1849; надв. сов. (1857), р. 1800. Ж. Наталья Фёдоровна Иванова». См.: Андроников И.Л. Загадка Н.Ф.И. / И.Л. Андроников // Рассказы литературоведа / Ираклий Андроников. – М., 1956. – С. 61.
- 11 Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста и коммент. М. Гиллельсона и О. Миллер; вступ. ст. М. Гиллельсона. – М., 1989. – С. 14 – 15.
- 12 Андроников И.Л. Загадка Н.Ф.И. // Рассказы литературоведа / Ираклий Андроников. – М., 1956. – С. 71.
- 13 Видимо, с 1832 или 1833 по 1835 или 1836 годы, так как «измена» Ивановой в стихах Лермонтова приходится на 1832 год, а следование Обрескова по месту гражданской службы - в 1836 году. – С.Л.
- 14 Лермонтов М.Ю. К Н. И. // Указ. соч., Т. 1. – С. 224.
- 15 Лермонтов М.Ю. Станный человек // Указ. соч., Т. 3. – С. 292.
- 16 Монастыри и храмы земли Ярославской. Краткая иллюстрир. энцикл.: в 3 т. Т. 3. – Ярославль – Рыбинск, 2001. – С. 241.
- 17 Лермонтов М.Ю. Станный человек // Указ. соч., Т. 3. – С. 296.
- 18 Лермонтов М.Ю. Ангел // Указ. соч., Т. 1. – С. 233.
- 19 Там же.
- 20 Нестерова М. Ярославский след «загадки Н.Ф.И.» [Текст] / М. Нестерова // Лермонтов и Ярославская земля: Материалы первых краеведческих чтений. – Ярославль, 2000. – С. 51. 21 Монастыри и храмы земли Ярославской. Краткая иллюстрир. энцикл.: в 3 т. Т. 3. – Ярославль – Рыбинск, 2001. – С. 225.
- 22 Там же.
- 23 Ковалевская Е.А. Заболотский / Е.А. Ковалевская // Лермонтовская энцикл. – М., 1981. – С. 172.
- 24 Андроников И.Л. Портрет // Рассказы литературоведа / Ираклий Андроников. – М., 1956. – С. 3 – 48.
- 25 Лермонтов М.Ю. Станный человек // Указ. соч., Т. 3. – С. 305.

26 Княжна Мери тоже считала Грушницкого разжалованным, то есть, по-особому «романтичным».

Сведения об авторах

Голобурдина Олеся Юрьевна - магистрант 2-го года обучения факультета филологии и журналистики Ставропольского государственного университета (Ставрополь)

Грашенкова Елена Николаевна - сотрудник Культурного центра «Дома-музея Марины Цветаевой» (Москва)

Каганцов Марк Яковлевич - врач (Воркута)

Кондратова Наталья Сергеевна - выпускница Ставропольского государственного университета (Ставрополь)

Короткая Мария Руслановна - магистрант 2-го года обучения факультета филологии и журналистики Ставропольского государственного университета (Ставрополь)

Левагина Светлана Николаевна - ведущий методист Государственного учреждения культуры «Областная юношеская библиотека имени А. А. Суркова» (Ярославль)

Недавняя Александра Сергеевна - магистрант 2-го года обучения факультета филологии и журналистики Ставропольского государственного университета (Ставрополь)

Нечай Светлана Дмитриевна - библиотекарь Центральной библиотеки имени М. Ю. Лермонтова муниципального учреждения культуры «Централизованная библиотечная система города Ярославля» (Ярославль)

Сахарова Оксана Викторовна - соискатель кафедры историко-культурного наследия Елецкого государственного педагогического университета имени И. А. Бунина (Елец)

Соснина Екатерина Леонидовна - кандидат исторических наук, доцент, сотрудник Государственного музея-заповедника им. М. Ю. Лермонтова в Пятигорске (Пятигорск)

Умаханов Хаджимурат - ученик 8 класса Второй Санкт-Петербургской гимназии им. императора Александра I (Хасавюрт, Дагестан)

Черная Татьяна Константиновна - профессор Ставропольского государственного университета (Ставрополь)

Шихваргер Ирина Хоновна - методист Центральной библиотеки имени М. Ю. Лермонтова муниципального учреждения культуры «Централизованная библиотечная система города Ярославля» (Ярославль)



*Маргарита Дмитриевна Уфимцева
(Санкт-Петербург)*



*Ирина Хоновна Шихваргер
(Ярославль)*



*Фото на память. Директор Центральной библиотеки им. Лермонтова
и ЦБС г. Ярославля Светлана Юрьевна Ахметдинова с
профессором СГУ, руководителем ставропольской делегации
молодых лермонтоведов
Татьяной Константиновной Черной*



*Музыкальное приветствие
детской школы искусств
имени Собинова*



*Приветствует участников
Одиннадцатых Лермонтовских
чтений от имени управления
культуры мэрии г. Ярославля
Андрей Дмитриевич Коврайский*



*Людмила Николаевна
Сичинава
передает в дар портрет
Лермонтова своей
работы библиотеке*



*Светлана Николаевна Левагина
(Ярославль) и
Елена Николаевна Гращенкова
(Москва)*

*Молодые лермонтоведы
Ставрополя*



*Татьяна Константиновна Черная
(Ставрополь)*



*Олеся Юрьевна Голобурдина
(Ставрополь)*



*Герман Юрьевич Филипповский
(Ярославль)*



*Светлана Дмитриевна Нечай
(Ярославль)*

Слушатели Одиннадцатых Лермонтовских чтений



