

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

ВОЛШЕБНЫМ СЛОВОМ ПРОБУЖДЕННЫЙ

Материалы седьмых Лермонтовских чтений

ЯРОСЛАВЛЬ
2008

83.3P1
В 69

Волшебным словом пробужденный: материалы седьмых Лермонтовских чтений.
15-16 октября 2007 г. / Управление культуры мэрии г. Ярославля, МУК «ЦБС г.
Ярославля», Центральная библиотека им. М.Ю. Лермонтова. – Ярославль, 2008. – с.

ПАМЯТИ МИХАИЛА ЮРЬЕВИЧА ЛЕРМОНТОВА

Поручик гвардии гусарского полка,
Вы родились, чтоб стать кумиром миллионов,
Ваш светлый образ через тернии творца,
Нам открывает мир земной с большой любовью.

Стихи в душе молитвою звучат
И лебединой песней пролетают,
Дождем хрустальным падают в моря,
И белым парусом мечту нам возвращают.

Поэт, ваш голос не умолкнет, нет,
Он пред опасностью не терпит поражений,
Как закаленный в битве меч,
Как воин, побеждающий в сраженьи.

Вы не боялись пуль, атак, кинжальных битв,
Гордясь седым величием Кавказа,
Вы, смело, гневным словом обожгли
Имперский клан, сразивший гения державы.

Горячим сердцем вы огонь зажгли
Любви народной к матушке России.
За Божий дар Вам грудь свинцом прожгли,
Но ваш великий голос не убили!

Поэт, ваш голос не умолкнет, нет!
Он пред опасностью не терпит поражений,
Как закаленный в битве меч,
Как воин, побеждающий в сраженьях!

Владимир Муратов

РОССИЯ – ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Камиль Тангалычев (Саранск)

Наша художественная классика незримо с нами всегда. Но время от времени она явно врывается в наше бытие, чтобы произнести какие-то очень своевременные слова. Сегодня для этого она использует соответствующие времени средства. И, может, посмотрев художественные фильмы, мы вновь вдохновенно снимем с книжных полок «Идиота», «Тихий Дон», «Мастера и Маргариту», а сейчас – «Героя нашего времени», с новой телевизионной версией которого в 2007 году познакомилась российская аудитория.

Но не только Россия читает своих классиков. Особенность и самой художественной литературы заключается в том, что она «прочитывает» духовное и политическое состояние общества. Русские писатели «читают» Россию, особенно в то время, когда сама Россия стала меньше посещать библиотеки, меньше выписывать «толстые» журналы и почти перестала ходить на поэтические вечера. Сегодня и Лермонтов «читает» Россию и, может быть, вновь произносит: «Печально я гляжу на наше поколение».

Россия – всегда как книга. Но что бы ни «сочиняли» наши политические лидеры, на этой земле будет выходить – только Россия. Историческое бытие России развивается по собственному основному закону, который чувствовали наши писатели и философы. И знали, что «умом Россию не понять, аршином общим не измерить». Россия больше всего думает о себе, переживает о своем духовном самосохранении, о сохранении своей исторической самобытности. «Не случайно лучшие отечественные мыслители считали, что каждый думающий, порядочный человек не может не чувствовать себя наполовину славянофилом, наполовину западником. Но ни то, ни другое не могло разрешить неразрешимых проблем русской жизни. Из этих начал возникает что-то третье, уникальное, что и определяет неповторимость нашего исторического бытия и нашего исторического пути», – так на одном из литературных вечеров говорила заместитель председателя Комитета Государственной Думы по международным делам Наталья Нарочницкая, глубоко осмысливающая духовные основы бытия России в мире.

Своевременно пришел к нам в одноименном фильме и лермонтовский Печорин. Он, обращаясь к княжне Мери, произносит и в романе, и в фильме примечательные слова: «Я был готов полюбить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть...». Не так же ли и Россия до сих пор не понята миром, следовательно – вызывает какую-то многовековую настороженность не только за Атлантическим океаном, не только в Европе, но даже в тех республиках, вместе с которыми лишь вчера входила в «нерушимый» союз, с которыми делилась последним куском хлеба и последней рубахой?

Не Россия ли произносит эти слова голосом Печорина и по-лермонтовски «печально» смотрит в сторону своих европейских границ, где уже практически устанавливаются американские системы противоракетной обороны? Смотрит в сторону Эстонии, где «выкорчевали» Бронзового солдата, возвышавшегося над могилами тех, кто спасал Эстонию от фашизма. Смотрит в сторону других бывших республик Советского Союза, откуда фактически вытесняется русский народ, возродивший эти республики из руин. А сейчас этот народ покидает «независимые государства», забрав единственную поклажу – тяжелую вину чуть ли не за все грехи мира. Получается, что и об этих людях еще давно предусмотрительно говорил другой классик – «без вины виноватые».

Но сегодня для России очень важно вновь найти силы на присущее ей великодушие, чтобы не стать Печориным, чтобы не возненавидеть в мире все без разбору. Чтобы не возненавидеть всю Америку, всю Европу, всю Прибалтику и весь Восток, чтобы не возненавидеть свой родной Кавказ. Чтобы не оказаться в мире «лишней» страной так же, как «лишним» человеком оказался Печорин.

От этого Россию останавливает сегодня и лермонтовский Печорин, явленный нам в современном телевизионном варианте, что наиболее оптимально для нашего «мобильного» времени, когда художественные тексты читаются гораздо меньше, чем читались вчера, потому что вчера «Роман-газету» или книги из серии «Библиотека журнала «Молодая гвардия»» выписывали чуть ли не в каждом деревенском доме.

И очень важно и на Кавказе нам сегодня не быть Печориным: не красть Бэлу, не искушать наивного Азамата, не лишать Казбича его святыни – коня Карагёза, не обижать холодным пренебрежением Максима Максимыча, олицетворяющего русскую национальную простоту и добропорядочность, без чего Россия как таковая существовать не может вообще!

После фильма, поставленного режиссером Александром Коттом по сценарию Ираклия Квирикадзе, у меня осталось такое ощущение, что нам самой историей явлен другой Печорин – повзрослевший, ставший мудрее за полтора века, многое узнавший о мире, где произошло немало радостных и трагических событий. Может, поэтому те зрители, которые еще помнят сам текст романа Михаила Юрьевича Лермонтова, не узнают Печорина по фильму? Ведь и правильно, что не узнают, он – другой, он герой уже нашего времени!

АСПЕКТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Николай Пайков (Ярославль)

Сегодня можно считать общепринятым, что М.Ю. Лермонтов является одним из значительнейших поэтов классического века, что он оказал мощное влияние на русскую поэзию, культуру, общественное сознание. И нет оснований сомневаться, что это так.

С другой стороны, и внимательных читателей¹, и специалистов-лермонтоведов («Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова»¹, подготовленная В.А. Захаровым только убеждает в этом фактически) не может не поражать удивительная творческая зрелость, так мощно сказавшаяся в человеке, практически никак не успевшем состояться в жизни, еще совершенном «мальчишке», который если и проявил себя, то именно в самых шаблонных формах светского поведения, а потому чуть ли не ошибкой попавший в великие. С этой точки зрения трудно не принять во внимание раздражение прилично воспитанного, хорошо знающего границы светских приличий и условностей Н.С. Мартынова, как и целого ряда других современников и современниц поэта.

Взять хотя бы воспоминания троюродного брата поэта А.П. Шан-Гирея, которые рисуют нам оптимистического, деятельного, отнюдь не мечтательного, пожалуй, даже балованного, влюбчивого и разве что переживающего невнимание прекрасного пола отрока. В этом портрете намек нет на трагическое уединение, вражду страстей, холод всеотрицания, титанизм духа и проч.² И.Л. Андроников отмечает совершенную неуловимость облика поэта³. Мемуаристы спорят между собой, предлагая взаимоисключающие характеристики: у одних это милый, способный трогательно любить, прячущий свою застенчивость и неловкость, оживленно веселый приятель⁴, у других – злобный, язвительный, с тяжелым недобрым взглядом исподлобья, «настоящий дьявол»⁵.

В чем дело? – В том, как полагает Андроников, что «все это совместились» в Лермонтове, в том, что он был «необыкновенно подвижен»⁶? Или нам следует поверить лермонтовскому Печорину, который говорит о себе: «Я был скромн – меня обвиняли в лукавстве; я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен... я чувствовал себя выше их – меня ставили ниже. Я сделался завистлив...»⁷ и т.д. Но вряд ли стоит так уж прямо отождествлять созданный образ «героя времени» с его создателем. Может быть, это такая крайняя реакция на

личные неудачи в отношениях с любимыми женщинами? Увы, справедливо полагает С.И. Кормилов, наш герой переживал действительно сильно, но весьма «быстро утешался»⁸. Политическая версия «противостояния царизму» сегодня выглядит даже не наивно – ущербно.

Вероятно, объяснения этого парадокса мы не найдем ни в неумеренных почитателях, ни в абберации историко-культурного восприятия, ни в биографической и личностной легенде, творимой субъективностью мемуаристов и литературных критиков, ни в образе лирического субъекта в стихах и прозе поэта, наложенного на живую личность.

Более того, откуда в этом «бабушкином внучке», «баловне» и «светском ухажере», «юнкерском писателе» «не для дам» и «бретере», «удалом партизане» и «едком острослове» эта удивительная внутренняя серьезность, глубина, творческая состоятельность и, как писал в 1914 году В.М. Фишер, «лучший в русской литературе стиль» – «в сравнении с ним Пушкин архаичен, Тургенев прозаичен, Толстой и Достоевский тяжелы, Гоголь неправилен»⁹. И это все в последние 3-4 года 26-летней жизни!

В таком случае, что такое Лермонтов? И что он нам?

Здесь необходимо известное отступление в сторону.

Если в жизненной повседневности человек независимо от эпохи, в которую он живет, в равной степени озабочен более всего обретением хлеба насущного, крова над головой, возможного комфорта существования, устройства семейной жизни, взращения и обеспечения детей, то в области понимания закономерностей всеобщего существования, определяющих его существование норм и правил, системы принимаемых или отвергаемых ценностей и идеалов, самих способов истолкования всего сущего человек очень избирателен и, с другой стороны, закономерно характерен. Это то, что можно назвать эпистемологической необходимостью. Существует определенная историческая логика развития человеческого самочувствия и самоистолкования.

Так, в XVI-XVIII вв., в эпоху классической механики естественно и удобно было объяснять и устройство общества, и человеческую натуру через метафору «машинного механизма». В первой половине XIX в., в эпоху торжества естественных наук такой всеобъясняющей метафорой стало понятие «организма». На рубеже XX века убедительнее стала казаться метафора «панпсихизма», всеобщей мистической «одушевленности». И это не просто смена историко-культурной «моды», это – внешнее (философское и образное) выражение внутренней логики типа человеческого помышления.

То же следует сказать и в отношении сменяющих друг друга в Новое время художественных систем. Если, например, за возрожденческий разгул неуправляемой личностной свободы Европа заплатила контрреформацией, возвращением инквизиции, барочным «подпольем» и узам рациональной регламентации XVII-XVIII вв., то кризис химеры «царства разума» совершенно необходимо повлек за собой не только сатиру Просвещения и «внутреннюю эмиграцию» человека в сентиментализме, но и манифест плотской низменности маркиза де Сада, и «черный роман», и новую абсолютизированную иррациональность романтиков.

Во всех названных случаях мы имеем дело с закономерным сложением очередного интеллектуального и художественного культурного «языка» эпохи. С наступлением такой эпохи складывается новая конвенция («уговор») современников: философов и обывателей, ученых и политиков, писателей и читателей. Утверждаются «правила культурной игры», с которыми призвано считаться целое поколение и которые это поколение признает за органическое выражение своего мироотношения и самопонимания.

С этой точки зрения уже неважно, имелись ли для утверждения новых правил самочувствия и мироистолкования интеллектуально-идеологические основания, существовал ли востребованный нового мирозерцания социальный субстрат и каким он

был, на какие формально-эстетические традиции смогли опереться деятели искусства этого времени. Важнее оказывалось другое: уже есть те, кто возжаждал и готов к выражению нового мироощущения, и есть те, кто готов облечь его в репрезентативные формы поведения, личностных реакций, образно-стилевые и мировоззренческие формы.

Теперь никто из тех, кто затронут ветром эпохи, не может уклониться от участия в этой эпохальной «игре». Разве только что каждый будет участвовать в ней в меру данной ему пронизательности, дарования и осознания того, во что же он «играет». Каждый либо просто отвечает надличным ожиданиям времени, либо пытается удержаться в системе прежних воззрений на краю открывшейся «бездны», либо думает переkreить, приспособить предлагаемые правила к собственной жизненной или творческой индивидуальности.

Именно такую ситуацию мы и застаем в эпоху Лермонтова. Кем бы мог стать поэт, проживи он еще лет 30-40, мы не знаем. Но мы хорошо знаем, что на излете романтической эпохи в России нет, пожалуй, другого художника, который бы эту эпоху так полно и так весомо представил и выразил в своем творчестве, в своем жизненном поведении, в своем мирозерцании, как Лермонтов.

Собственно, назвать Лермонтова нашим романтиком по преимуществу, значит не сказать ничего нового или произнести всего лишь трюизм. Кто не знает о «байронизме» Лермонтова, хотя бы и «с русскою душой»? Что такое мотивы его лирики как не типичные выражения романтического философско-художественного сознания? И разве не глубоко романтичны стилистика его ранних поэм, образная структура большинства поэтических произведений и драматургии, его Демон, героическая, наполеоновская, кавказская темы, авторефлексивный характер творческой исповедальности?

И даже искомый ответ в форме: «Лермонтов таков, каким мы его знаем, именно потому, что он романтик», мало что добавляет к пониманию ранее сформулированного противоречия. Ведь и грушницкая «интересность», и арбенинская амбициозность, и вадимовская мстительность и брутальность тоже знаки романтического мира. Причем здесь Лермонтов?

Ведь были и те, кто язык времени воспринял лишь как эмоционально оправданную параболу, и одел в трагико-героические одежды собственные *рациональные* убеждения. Таковы декабристы.

Были другие, кто откликнулся на экспрессию историко-культурных форм, и свои *элегико-сентиментальные* представления эстетически обставил мистическими «саванами» и загробными «порываниями», окрасил в тона времени и аранжировал в романтическую образность и стилистику. Таков Жуковский и многочисленные его эпигоны 1830-х годов.

Были третьи, кто не миновал сезонной «моды», но кто предлагаемую ему эпохой роль «кутюрье» – разработчика исключительно «модных линий» не принял, кто, вопреки ожиданиям читателей, вник в природу культурных и личностных проблем, породивших данную «моду» и со всей серьезностью отдался *исследованию самих этих проблем, а не временной их эстетической и мировоззренческой «упаковки»*. Так понял свою миссию в отечественной словесности Пушкин.

Сказали свое слово и те, кто язык времени восприняли не только со всею серьезностью, но приняли его как органическое выражение *собственного мировосприятия* и именно в нем, в его формах и кругозоре смогли найти художественное выражение самих себя, среди них крупнейшее имя – Тютчев.

Как будто то же можно было бы сказать и о Лермонтове. Но с существенной оговоркой. Поэт не столько нашел язык для выражения собственного самосознания, сколько явил собой личность, оказавшуюся способной *по-русски адекватно выразить самое романтизм* – как мирозерцание, как стилистику тона и речи, как образный язык, как поведенческие нормы, как экзистенциальную проблематику. Он всерьез принял на

себя все правила романтической «игры». Более того, стал ее эталоном в России. Ее трагическим героем. Этого-то многие современники поэта как раз и не поняли. Но именно с этим стали считаться потомки как с данностью.

Каковы же те аспекты романтической «игры» или романтического «мифа», которые выразил наш поэт? Характерной и глубинной особенностью русского поэта стало не то, «что он, следуя тогдашней моде, напустил на себя известного рода байроновский жанр, с примесью других, еще худших капризов и чудачеств»¹⁰, как характеризовал его думавший было в своих «Воспоминаниях» отречься от собственного романтического прошлого И.С. Тургенев. – Совсем другое. Лермонтов сумел поразительно совместить в себе всю романтическую парадигму – от светлой воли утверждающей свободу личности «Иены» к кризисному народно-религиозному «Гейдельбергу» и пессимистическому и фаталистскому «Берлину».

Поэтому ключевым аспектом всего романтического мирозерцания Лермонтова становится принимаемая им на себя миссия ИЗБРАННОСТИ. Менее всего поэта-романтика беспокоит обоснование этой миссии (хотя и национальным, и художественным корням, и историческим потрясениям он отдает некоторую дань). Что дано ему свершить, к чему он призван, для него покрыто тайной, но то, что предстоит ему грандиозная слава, в этом «избранный» ни на секунду не сомневается. Именно из этого источника вытекает так аккуратно формулируемая А.В. Дружининым присущая Лермонтову жажда *первенствования, победительности, «властвования над людьми»*¹¹.

Другой аспект – представление о жизни исключительно как об АКТИВНОСТИ, о безостановочном и даже не имеющем конкретной, житейской цели *движении, свершении, самоутверждении*, обнаружении *игры* сокрытых внутренних сил, обязательном личном сиянии.

Третьим аспектом следует признать безусловную жажду АБСОЛЮТА – в человеческих отношениях любви, дружбы, преданности, в личностном *совершенстве и образцовости*, в единственно приемлемых и «естественно возможных» для него формах человеческого существования – бескомпромиссном (пусть и трагическом) выборе «все или ничего», в *героике, подвижничестве, жертвенности*, в категорическом *протесте* против какого бы то ни было нарушения этой меры абсолюта. Отсюда весь «демонизм» лермонтовского идеала, абсолютность переживаемого романтическим сознанием *одиночества и непонимания, вечности и фатализма, предначертанности и обреченности, изгнанничества и странничества, забвения и мицения, тяжбы земли и неба, любви и смерти*, то самое *игнорирование* логики общественных и личных условностей.

В романтическую хламиду рядились многие современники и наследники Лермонтова. Но безусловно воплотить в себе «сумасшедший», на взгляд обывателя, романтический способ бытия удалось, думается, только одному человеку и художнику в России – Лермонтову. Близок ему в этом разве что Александр Блок. Ни «гений» Игорь Северянин, ни Маяковский, ни Бальмонт, ни даже «председатель земшара» Велимир Хлебников до этой органики романтически оправданного бытия так и не поднялись. Слишком много в новейших поэтах было «ряженности», апломба, авангардной демонстративности, зримой экспериментальности. Слишком недостаточно было в них метафизической природы бытия.

Наконец, два слова и о творческом даре художника. Конечно, есть Лермонтов «ранний» и несовершенный, есть более глубокий Лермонтов «поздний». Но это обычное для становящегося художника разделение в Лермонтове ничего не проясняет. Творчество этого гения нужно, думается, членить иначе. Есть Лермонтов-романтик. И он прожил всецело исполненную жизнь. Он все успел и все сделал. Самая его смерть поставила необходимую точку в романтическом труде и свершении его жизни.

И есть, уже рождался на глазах современников, «вынашивался» писателем в лоне его собственного романтизма *другой* Лермонтов, нами едва знаемый, Лермонтов «НЕ РОМАНТИК», та творческая индивидуальность, которая в эпоху классического реализма смогла бы совершенно оригинально стать одной из вершин отечественной прозы и поэзии, наряду с Тургеневым и Гончаровым, Лесковым и Печерским, Достоевским, Толстым, Чеховым, Тютчевым, Фетом и Некрасовым и впереди них. Именно в этом «другом» Лермонтове Белинский увидел обещание стать «поэтом повыше Ивана Великого»¹². Именно об этом «другом» Лермонтове, собственно, и писал В.М. Фишер как о новом русском «эталоне стиля». Но этого великого Лермонтова Россия потеряла навсегда при самом начале его блистательного восхождения.

Примечания:

1. Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова / В.А. Захаров ; Рос. Лермонтовский комитет. М.: Русская панорама, 2003.
2. Шан-Гирей А.П. М.Ю. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 33.
3. Андроников И. Образ Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 12. Далее ссылки на эту статью: Андроников И.
4. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964.
5. Лобанов-Ростовский М.Т. // Андроников И. С. 13.
6. Там же.
7. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Избр. произведения: в 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 374.
8. Кормилов С.И. Лермонтов как феномен русской культуры // Лермонтов М. Стихотворения. М., 2007. С. 9. (Всемирная б-ка поэзии).
9. Цит. по: Кормилов С.И. Указ соч. С. 40-41.
10. Там же. С. 23. или М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.
11. Дружинин А.В. // Андроников И. С. 14.
12. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1956. Т. 11. С. 509.

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ. СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТАЙНОПИСИ

Елена Гращенкова (Москва)

... это был человек сильный, страстный, решительный, с ясным и острым умом, вооруженный волшебною кистью, смотревший глубоко в действительность, с ядом иронии на устах, – и потому прирожденная Лермонтову неотразимая потребность в признании иного мира разливает на всю его поэзию обаяние чудной божественной тайны.

Сергей Андреевский

Мое сообщение, тема которого имеет столь традиционное искусствоведческое направление, не о Лермонтове-художнике, хотя его живописно-графический дар есть пластическое эхо его поэзии. Потому в кратком прологе своего выступления я все же определю суммарно черты и способы живописного языка его картин, акварелей, гуашей, черно-белой графики. Большинство из них отмечено той таинственной притягательностью романтического реализма (идеал-реализма – термин, предложенный в теории Энгельгардтом), который всегда размыкает рамки жанра: натюрморта, пейзажа, безымянного портрета, наброска, эскиза. Зритель невольно останавливается, замерев: Лермонтов-художник предлагает ему не иллюстрацию, не картину, но психологическую и символическую сущность явленного. Будь то модель, или пейзаж, который уже не просто экзотический вид, фрагмент природы, но выражение нерукотворного начала,

космизма вселенной. Даже бытовой жанр, казалось бы, обычные, обыденные сцены, например, армейской бивуачной жизни – это уже динамическая жестикуляция, ритмический полет линий, музыка черного на белом.

Вот почему, по моему убеждению, некоторые работы Лермонтова опередили современное ему изобразительное искусство и могут быть приближены к поисковой, экспериментальной практике художников XX века, таких как Чекрыгин, Кузьмин, Романович, Богаевский. Полифония, мистериальность, глубокий драматизм художественного мышления Лермонтова, может быть, с особой образной силой сказались в его рисунке, исполненном орешковыми чернилами по бумаге обложки рукописи романа «Вадим» (1832-1834 гг.).

Но описанное выше относится к плодам достаточно планомерных занятий живописью, мелкой пластикой (например, лепка из воска) и лишь преддверие разговора на выбранную тему – попытка проследить, как в трех картинах мира – портрет, пейзаж и натюрморт – выявляются способы и особенности словесности Лермонтова-поэта.

Сразу же оговорюсь, что это действительно подход к теме тайнописи словом, ведь тайна – это явление, тождественное необъяснимости, предел, который не может перейти разум, в творчестве чудо рождения замысла, труд души. Акт творчества есть путь от замысленного через преображение к образу. И именно путь – не текст и не личность творца и не вехи его реальной жизни, хотелось бы приоткрыть, взяв материалом именно поэзию Лермонтова. Хотя многие, его творчество изучающие, склоняются к мнению, что его проза, а не поэзия – абсолютная, не требующая доказательств высота отечественной литературы. Все же в сознании поколений он поэт.

И еще одно замечание. Употребляя слово «способы», я толкую его не столько в значении действия или системы действий, сколько в значении дара, способности.

В качестве теоретического посыла сошлюсь на труды Б.М. Энгельгардта, отечественного литературоведа, исследователя словесности, в частности, теории символа.

Одна из основополагающих идей Энгельгардта сводится к утверждению «внутренней свободы художника», его умения «подчиниться имманентной закономерности развития поэтической темы».¹ Оставаясь человеком, личностью со всеми своими векторами судьбы, автор не должен терять основу особого, личностного отношения к материалу творчества, но выработать формы теоретического сознания. Энгельгардт характеризует эту способность как следствие конфликта «я» и внешнего мира, действительности. Он намечает несколько типов этого противостояния (три); один из них – резиньяция. Не что иное, как примирение «я» и «не я». Этот тип конфликтной ситуации составляет «внутреннюю основу всякого подлинно идеалистического мирозерцания и его высшей формы – религиозно-созерцания жизни».² Приняв мир и жизнь в их «идеальном значении», художник способен создать великие ценности, так как идеальное есть абсолютное. Он становится провидцем, каким мы воспринимаем Лермонтова. На его лирике лежит отпечаток «священной творческой тоски» (Андрей Белый), «огненной тоски» (Валерий Брюсов). И это не байронизм, не поза скептика или эстета, даже не грусть, которая пронизывает многие поэтические произведения позапрошлого века. Трагический элемент есть следствие жгучей борьбы в Лермонтове индивидуализма и универсализма, того же «я» и мира как двух пракатегорий бытия. Осознанно или бессознательно поэт создает образцы религиозного творчества, в котором, безусловно, существует и реалистическая стихия действительно происходящего, особенно в «минуты роковые» (смерть Пушкина, кончина отца, кавказские сражения...).

Жан Кокто сказал: «... поэты не выдумывают. Они свидетельствуют».³ Поэтические свидетельства Лермонтова известны с 1828 года, он начал «марать стихи» в свои четырнадцать лет. Исследователь наследия Лермонтова С.Н. Дурылин отмечает такую особенность его творческого поведения: во-первых, не считал себя литератором, никогда не отдавался весь поэтическому творчеству (из воспоминаний друзей-современников); во-вторых, мог писать, находясь в шумном обществе, заточении, на прогулке, используя

обрывки бумаги. Шан Гирей рассказывал о стихах, написанных на оберточной бумаге с помощью вина, печной сажи и спичек – узнику Лермонтову друзья приносили хлеб и вино. Можно вспомнить, например, историю создания «Нищего». После посещения монастыря, во время приготовления трапезы Лермонтов, стоя на коленях, на клочке серой бумаги записывает строки стихотворения и тут же вручает его Е. Сушковой. А вот как создается дивный стих «Тучки небесные». Поэт в салоне С. Карамзиной подходит к окну и, глядя на Летний сад и Неву, создает это философско-поэтическое обращение к небесным странникам – облакам. Они существуют и подчиняются иному, не земным, законам, они свободны от человеческой страстности.

Словом, поэту не нужны были уединения, кабинет, особое время года. Думается, эти факты биографии свидетельствуют об удивительной способности отдаваться глубине своего внутреннего мира, интуиции, господствующему в этот момент порыву, индифферентному к действительности.

Посмотрим, как преломляются бытийственные стихии в портретах, созданных Лермонтовым в поэзии. Стихотворение «Нет, не тебя...», как и знаменитый «Сон», есть пример поразительной полифонической структуры совмещения трех портретов. Она, которая блистает красотой, здесь и сейчас существующая; та, «подруга юных дней», по сути, существующая в метафизическом пространстве, и поэт, который страдает пылко любя. Это автопортрет, к нему восходит весь стихотворный лирический ряд. К его разговору сердцем, к его памяти, прошлому, тайне угаснувшего огня души. Вершина смысла стиха, его горняя вершина – поиск любви. Не просто земной, несовершенной и мимолетной, но любви всеобъемлющей, любви как источника светлой радости, как *мечты моей созданья*. Нет молитвенных слов, как нет слов молитв в таких лермонтовских стихах, как «В минуту жизни трудную...» («Молитва»), «Пророк», «Это случилось в последние годы могучего Рима» (не окончено), «Ветка Палестины», «Я, Матерь Божия...», «Ангел», «Мой дом», «Ребенку»... Но ключевые слова лермонтовской лексики: ангелы, Бог, звезды, небо, крест, молитва, образок или образ, небеса, божество, тайна и тайное, Божья рать, святыня...

Пейзажная лирика поэта многообразна и пронизана, как правило, не солнцем или лунным, умиротворяющим светом, но тайной думой о вечности и бренности, о несовершенстве человека, чуде присутствия Всевышнего во вселенной. Приведем стихотворение, написанное по случаю наступавшего 1840 года («Первое января»), которое рассматривалось советскими литературоведами как социально обличительное. Но смысл его – внутреннее мироощущение поэта, который «наружно погружаясь в ... блеск и суету», прислушивается к святым звукам и воскрешает в памяти детство и дивный русский пейзаж. Как очарованный странник, он плачет и любит, и душа его расцветает, приемля мир. Но «Божий мир», а не тот обман, который подменил мечту, «на праздник незваную гостью». И понятен горький трагический гнев поэта, звучащий в финальных строках. Пейзаж чудным цветком помещен внутрь стихотворения, он трансформируется в мироощущение автора; его живописная прелесть – лишь подножье, основа темы поиска духовного идеала.

Предметный мир лирики, названный мною натюрмортом, – это еще один пример тайнописи, содержащей поиск Лермонтовым духовного. В стихотворении «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») звучит монолог поэта, его обращение к кинжалу и перечисление достоинств оружия. Это нравственные постулаты верности долгу, бескорыстия, отваги. Автор живописует образ булата как искусный художник, но не картина (в духе великих фламандцев) – поэтическая забота Лермонтова. Стихотворение обращено к поэзии, к творцу «могучих слов». Высокое предназначение пиита попрано, как и божественность Слова. Забыт стих, который, «как Божий дух носился над толпой». Лермонтов выходит на свою тему маскарада, он продолжает:

... Нас тешут блестящие и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык

Морщины прятать под румяны.

Его стихотворение, открывающееся образом предметным, «мертвой натурой», воспаряет в духе, облекается философской мыслью и чувством власти Слова, слов, нужных толпе, «... как чаша для пиров, как фимиам в часы молитвы».

Молитвенной интонацией пронизано стихотворение «Ветка Палестины». И снова это вопрошение человека, мыслящего библейскими образами. Его чувства полны печали о быстротечности всего земного.

...пальма та жива ль поныне?
Все также ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?
Или в разлуке безотрадной
Она увяла, как и ты,
И дольний прах ложится жадно
На пожелтевшие листья.

Но чья-то заботливая, «набожная рука» перенесла эти «пожелтевшие листья» в иной край. В нашем сознании возникает уже не мертвая натура, а символ молитвенного чувства.

Заботой тайною хранима,
Перед иконой золотой
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,
Святыни верный часовой!
Прозрачный сумрак, луч лампы
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.

Петр Петрович Перцов (1868-1947), литературный критик, поэт, искусствовед в «Литературных афоризмах» необычайно пронизательно отмечает сыновнее чувство Лермонтова к Богу и при этом отсутствие ветхозаветного страха, приниженности твари дрожащей. Он пишет: «Это – поэт Воскресения, христианин насквозь, хотя он ничего не говорит о Христе»*.

Такое умолчание, нежелание во весь голос славословить чудо Творца, и есть, по-моему, художественная тайнопись, особенность поэтического творчества Михаила Юрьевича Лермонтова.

Литература:

1. Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. 2005. С. 398.
2. Там же.
3. Кокто Ж. Эссеистика: Трудность бытия ; Опиум ; Дневник незнакомца // Жан Кокто : в 3 т. М., 2005. Т. 3. С. 331.
4. Сочинения М. Ю. Лермонтова. Полн. собр. в одном томе. СПб., 1910.
5. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2-х т. М.: Правда, 1988.
6. Торжественный венок: М. Ю. Лермонтов: слово о поэте. 1837-1999. М., 1999.
7. Захаров В.А.. Предвосхищение. Молитвенная память. М.,2004.
8. Лермонтов. (Альбом). М.: Л., 1964.
9. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
10. Дурьлин С. Н.. Как работал Лермонтов. М., 1934.

ОПЫТ АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА «ГУСАР» НА ЛИТЕРАТУРНОМ, БИОГРАФИЧЕСКОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ ФОНЕ

Ольга Миллер (Санкт-Петербург)

Гусары как ни один вид кавалерийских войск окружены романтическим ореолом. Отблески этого ореола дожили и до наших дней: вспомним хотя бы фильмы «Гусарская баллада», «О бедном гусаре замолвите слово». Но во времена Лермонтова этот ореол блистал в полной мере. С гусарами связывалось представление о безумной храбрости, боевых подвигах, независимости от гражданского начальства, полковом братстве, безрассудных кутежах. Действия гусаров в войне 1812 года, стихи и проза Дениса Давыдова кружили головы.

Пушкин-лицеист был в дружеских отношениях с гусарами лейб-гвардии Гусарского полка, стоявшего в Царском селе и был настолько увлечён «гусарской романтикой», что хотел после выпуска вступить в гусарский полк, но отец ему не позволил.

Первым певцом гусаров был, конечно, Денис Давыдов. Его кредо:

Я люблю кровавый бой!
Я рождён для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарский,
С вами век мне золотой!, – ¹

по свидетельству современника в начале столетия разделяли девять из десяти офицеров лёгкой кавалерии. Подобные настроения отразились и в поэзии молодого Пушкина:

Мне бой знаком – люблю я звук мечей;
От первых лет поклонник бранной славы,
Люблю войны кровавые забавы
И смерти мысль мила душе моей.²

Гусарская романтика захватила и Лермонтова, причём, видимо, очень рано. В. П. Старк обратил внимание на то, что на его детском портрете 1820–1822 годов он одет в курточку, напоминающую гусарский мундир.³ Если это не случайность, то, вероятно, Лермонтов ещё в детстве воображал себя гусаром. Понятно, что Алексею Григорьевичу Столыпину нетрудно было уговорить Лермонтова поступить в Школу юнкеров и выбрать гусарский полк, хотя Елизавета Алексеевна, конечно, была против. На вопрос Е. А. Сушковой, какую карьеру она изберёт для внука, та ответила: «А какую он хочет, лишь бы не был военным».⁴

Во всех изданиях Лермонтова его стихотворение «Гусар», в котором чувствуется раздумье и сомнение в ожидающей его блистательной и беззаботной гусарской жизни, относится к концу 1832 года – года поступления его в Школу юнкеров.

Вероятно, есть необходимость пересмотреть эту датировку.

Основанием для датировки считается нахождение автографа в так называемой «казанской» тетради. Она сшита из сложенных пополам листов писчей бумаги. Первая страница оформлена как обложка. На ней крупными буквами выведено: «Литвинка. Повесть. 1832». После этой поэмы вписаны несколько стихотворений. Заполнять последнюю страницу явно не предполагалось. Она должна была остаться чистой и служить второй половиной обложки. Об этом свидетельствует то, как на предыдущей странице было вписано стихотворение «Он был рождён для счастья, для надежд...».

Последние строки написаны мелким почерком в самый край страницы, когда естественно было бы перейти на следующую. Но Лермонтов, видимо, не собирался её заполнять, и она могла долгое время оставаться чистой. По всей вероятности, на этом и кончается запись стихов 1832 года. На последней странице, которую предполагалось вначале оставить чистой, написаны две зачёркнутые впоследствии строчки:

Прости! – забудь, что ты меня (зачёркнуто – *О. М.*) певца
Так пламенно любила

Скорее всего этот набросок сделан Лермонтовым при известии о свадьбе В. А. Лопухиной (весна 1835 года). Вслед за этим наброском вписано стихотворение «Гусар». В таком случае и оно написано не ранее этой даты. Такое предположение подтверждается и настроениями поэта в эти годы.

Во второй половине октября – начале ноября 1832 года Лермонтов старательно готовится к вступительным экзаменам для поступления в Школу гвардейских подпрапорщиков. 14 ноября дан приказ по Школе о его зачислении, а 26 или 27 ноября он получил тяжёлую травму в манеже, после чего более двух месяцев пролежал в Петербурге, у Е. А. Арсеньевой. Ясно, что Лермонтов, ещё не успев освоиться в Школе, не мог разочароваться в гусарской жизни. 19 июня 1833 года он пишет М. А. Лопухиной: «...я, пробыв в школе всего два месяца, выдержал экзамены в первый класс и теперь один из первых... это вселяет надежду на скорое освобождение!».⁵ А 4 августа опять пишет ей же: «Одно лишь меня ободряет – мысль, что через год я офицер! И тогда, тогда... боже мой! если бы вы знали, какую жизнь я намерен вести!.. О, это будет чудесно: во-первых, причуды, шалости всякого рода и поэзия, купающаяся в шампанском...».⁶ Признания совершенно в гусарском духе. Совсем другое видим в стихотворении «Гусар». Состоит оно из восьми строф. Первые пять построены по такой схеме: первые два стиха созвучны гусарской поэзии, два последующих выражают сомнение в этих ценностях.

Гусар! ты весел и беспечен,
Надев свой красный доломан,
Но знай: покой души не вечен
И счастье на земле – туман!

Это как первое предупреждение.

Крутя лениво ус задорный,
Ты вспоминаешь стук пиров,
Но берегись думы черной –
Она черней твоих усов.⁷

«Пир» и «ус» – излюбленные темы поэзии Дениса Давыдова. Пушкин по-пушкински кратко и точно очертил главные темы поэзии Д. Давыдова:

Певец-гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов.⁸

Провозглашаемые в стихах жизненные установки диктовали и правила поведения.

Бытовая традиция вполне соответствовала традиции литературной. На пиру царит атмосфера полной раскованности, свободы от всяких ограничений этикета:

Ради бога, трубку дай!
Ставь бутылки перед нами!
Всех наездников сзывай
С закрученными усами! («Гусарский пир»)⁹

В дымном поле, на биваке,
У пылающих огней,
В благодетельном араке
Зрю спасителя людей.
Собирайся вкруговую,
Православный весь причёт!
подавай лохань златую,
Где веселие живёт! и т. д.¹⁰

Усы очень часто фигурируют в поэзии Давыдова. Это предмет его заботы и любования. Описывая скромную обстановку своего дома, Давыдов не упускает и такую деталь:

Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса.
Он по ней лишь поправляет
Два любезные уса.¹¹

Это всё гусарская бравада, но за всё это можно расплатиться «думой чёрной»:

Пускай судьба тебя голубит
И страсть безумная смешит,
Но и тебя никто не любит,
Никто тобой не дорожит.¹²

«Страсть безумная смешит» – гусару не к лицу нежная преданная любовь. В век расцвета лирической поэзии Давыдов так описывает свои любовные переживания:

Сегодня вечером увижусь я с тобою –
Сегодня вечером решится жребий мой,
Сегодня получу желаемое мною –
Иль абшид на покой.

А завтра – чёрт возьми! Как зюзя натянуся;
На тройке ухарской стрелою полечу;
Проспавшись до Твери, в Твери опять напьюся
И пьяный в Петербург на пьянство прискачу.

Но если счастье назначено судьбою
Тому, кто целый век со счастьем незнаком,
Тогда... о, и тогда напьюсь свинья свиньёю
И с радости пропью погоны с кошельком.¹³

Или такая реакция на измену любовницы:

Неужто думаете вы,
Что я слезами обливаюсь,

Как бешеный кричу: увы!
И от измены изменяюсь.
Я тот же атеист в любви,
Как был и буду, уверяю;
И чем рвать волосы свои,
Я ваши – к вам же отсылаю.
А чтоб впоследствии не быть
Перед наследником в ответе,
Все ваши клятвы: век любить –
Ему послал по эстафете.¹⁴

Это, конечно, рассчитанный эпатаж и демонстрация гусарского пренебрежения к нежным чувствам, служившим постоянным сюжетом элегической поэзии тех лет. Юный Пушкин, ставший своим в обществе царскосельских гусаров, был знаком с этим представлением о чувствах приличных «истинному» гусару. В его стихотворении «Слеза» – два собеседника: гусар и типичный персонаж сентиментально-романтической поэзии, два взгляда на любовь. Причём переживания последнего Пушкин передаёт в иронически утрированном виде:

Вчера за чашей пуншевою
С гусаром я сидел
И молча с мрачною душою
На дальний путь глядел.

«Скажи, что смотришь на дорогу? –
Мой храбрый спросил. –
Ещё по ней ты, слава богу,
Друзей не проводил».

К груди поникнув головою,
Я скоро прошептал:
«Гусар! уж нет её со мною!..»
Вздыхнул – и замолчал.

Слеза повисла на реснице
И канула в бокал
«Дитя! ты плачешь о девице,
Стыдись!» — он закричал.

«Оставь, гусар... ох! сердцу больно.
Ты, знать, не горевал.
Увы! одной слезы довольно,
Чтоб отравить бокал!..»¹⁵

Не случайно одного из действующих лиц не только автор называет гусаром, но и его приятель также обращается к нему «гусар», что, конечно, противоречило нравам того времени. (Не фамилия, не имя, а «гусар». Этот персонаж, прежде всего, именно гусар).

Этой теме – лёгкое, пренебрежительное отношение к любви «настоящих» гусаров – посвящены и три последующие строфы стихотворения Лермонтова «Гусар»:

Когда ты, ментиком блистая,
Торопишь серого коня,

Не мыслит дева молодая:
«Он здесь проехал для меня».

Когда ты вихрем на сраженьё
Летишь, бесчувственный герой, –
Ничьё, ничьё благословеньё
Не улетает за тобой.

Гусар! ужель душа не слышит
В тебе желания любви?
Скажи мне, где твой ангел дышит?
Где очи милые твои?

Далее же стихи переходят в сугубо личный план:

Молчишь – и ум твой безнадежней,
Когда полнее твой бокал!
Увы – зачем от жизни прежней
Ты разом сердце оторвал!..

Ты не всегда был тем, что ныне,
Ты жил, ты слишком много жил,
И лишь с последнею святыней
Ты пламень сердца схоронил.¹⁶

Лермонтов не раз писал о произошедшей с ним перемене в письмах к А.М. Верещагиной и М.А. Лопухиной. «Возле вас, – пишет он Лопухиной 23 декабря 1834 года, – я вновь мог бы обрести самого себя таким, каким я был когда-то, – доверчивым, полным любви и преданности...».¹⁷ А весной 1835-го в письме А.М. Верещагиной признаётся: «О, я ведь очень изменился... Причиной того, что я не писал вам и m-lle Мари, был страх, что вы по письмам моим заметите, что я почти не достоин более вашей дружбы...».¹⁸ Упоминание в стихотворении «последней святыни», вероятнее всего, относится опять-таки к свадьбе Вареньки Лопухиной, что лишь подтверждает предположение о его датировке 1835 годом.

Печальные предчувствия Лермонтова, выразившиеся в стихотворении «Гусар», не обманули поэта. Вскоре он уже тяготился полковой жизнью, что постоянно проскальзывает в его письмах («ученья и маневры производят только усталость», «Просился на Кавказ – отказали»). В николаевской гвардии царит дух строгой дисциплины и чинопочитания, да и гусары теперь уже не те. Это почувствовал и Денис Давыдов:

А теперь что вижу? – Страх!
И гусары в модном свете,
В вицмундирах, в башмаках.
Вальсируют на паркете!

Говорят умней они...
Но что слышим от любовя?
«Жомини да Жомини!»
А об водке – ни полслова.¹⁹

Но Давыдов увидел только внешнюю сторону этой метаморфозы. Самую суть произошедшей перемены уловил Лев Николаевич Толстой. Но не во внешней стороне жизни, в жизненных устоях «новых» гусаров. В повести «Два гусара» он противопоставляет два типа гусаров: старого и нового времени. Турбин-отец в традициях старого гусарства совершает многочисленные безрассудные и противоправные поступки, но тем не менее, оставляет по себе добрую память и восхищение. Про Турбина-сына же Толстой пишет: «Вместе с умом, образованием и наследственной даровитостью натуры, любовь к приличию и удобствам жизни, практический взгляд на людей и обстоятельства, благоразумие и предусмотрительность были его отличительными качествами».²⁰ Но любовь к приличию не мешает ему совершать некрасивые и низкие поступки.

Лермонтову явно хотелось хоть как-то нарушить чинный порядок, утомительно однообразный, скованный железной дисциплиной быт, в котором царил культ разводов и смотров.

Его поступки казались окружающим бессмысленными и вздорными. Он попадал на гауптвахту то за неформенное шитьё на мундире, то за маленькую, почти игрушечную саблю, с которой он явился на смотр. Очень доброжелательно относившаяся к нему С.Н. Карамзина считала, что это капризы зазнавшегося юноши («Вот что значит иметь своё имя рано знаменитым»)

Лермонтов хотел внести в современную ему жизнь что-то от привычек старых гусаров.

Очень красноречива сцена, описанная недалёким и относившимся к Лермонтову недоброжелательно А.Ф. Тираном. От того, что мемуарист не понимает смысла происходящего, его рассказ делается ещё более выразительным. Описывается обед, который офицеры давали командиру полка. Лермонтову, наверное, вспоминались гусарские пиры, такие, как их описывал Д. Давыдов:

И я спешу в мою гусарскую семью,
Где хлопают ещё шампанского отгычки.
Долой, долой крючки от глотки до пупа!
Где трубки? – Вейся, дым, на удалом раздолье!
Роскошествуй, весёлая толпа,
В живом и братском своеволие!

Как не похож на это офицерский обед, описанный Тираном! «Все пришли, как следует, в форме, при сабле. Лермонтов был дежурный и явился, когда все уже сидели за столом; нимало не стесняясь, снимает саблю и ставит её в угол. Все переглянулись. Дело дошло до вина. Лермонтов снимает сюртук и садится за стол в рубашке. «Поручик Лермонтов, – заметил старший, – извольте надеть ваш сюртук». – «А если я не надену?..». Слово за слово. «Вы понимаете, что после этого мы с вами служить не можем в одном полку?!» – «А куда же вы выходите, позвольте вас спросить?». Тут Лермонтова заставили одеться».²¹

Попытка внести в новую эпоху хоть что-то из старых гусарских традиций не удалась.

Примечания:

1. Давыдов Д.В. Стихотворения. Л., 1984. С. 75. (Б-ка поэта). Далее ссылки на это издание: Давыдов.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1962. Т. 1. С. 397. Далее ссылки на это издание: Пушкин.
3. Старк В.П. Портреты и лица. СПб., 1995. С. 165-166.
4. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 93.
5. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т. М.:Л., 1962. Т. 4. С. 565. (Оригинал по-французски). Далее ссылки на это издание: Лермонтов.
6. Там же. С. 569.
7. Там же. Т. 1. С. 398.

8. Пушкин. Т. 2. М., 1965. С. 96.
9. Давыдов. С. 59.
10. Давыдов. С. 57.
11. Там же. С. 57.
12. Лермонтов. Т. 1. С. 398.
13. Давыдов. С. 83.
14. Там же. С. 84-85.
15. Пушкин. Т. 1. С. 157.
16. Лермонтов. Т. 1. С. 399.
17. Лермонтов. Т. 4. С. 576. (Оригинал по-французски).
18. Там же. С. 584. (Оригинал по-французски)
19. Давыдов. С. 86.
20. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М.:Л, 1932. Т. 3. С. 174.
21. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 153.

ОСМЫСЛЕНИЕ МЕСТА И ЗНАЧЕНИЯ ГЛАВЫ «ФАТАЛИСТ» В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Асута Ямадзи, (Япония)

Данный доклад посвящён иронии «Героя нашего времени», выявляемой с точки зрения определения места главы «Фаталист» и её значения для общей композиции романа.

С нашей точки зрения, сложно понять Печорина в конце романа. В тот момент он как будто преодолел свою судьбу, от которой до того времени страдал. После того, как Печорин захватил убийцу, герой пишет следующее:

Я люблю сомневаться во всём: это расположение ума не мешает решительности характера – напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперёд, когда не знаю, что меня ожидает!¹

Благодаря этому у нас создаётся впечатление «перспективы в будущее», как указывает Эйхенбаум: «роман заканчивается перспективой в будущее – выходом героя из трагического состояния бездейственной обречённости»². Но в то же время мы, уже зная жизнь и смерть главного героя, вспоминаем, что Печорин и после этого «преодоления» судьбы всё равно страдает от неё. Это смущает. Если главный герой уже преодолел свою судьбу, то почему и после ещё страдает? Дело касается проблемы истолкования его судьбы, её преодоления и авторской иронии. Давайте рассмотрим последнюю главу с точки зрения соотношения хронологического и сюжетного порядка повествования.

Композиция и хронологический порядок романа

Роман «Герой нашего времени» состоит из пяти глав, и о главном герое говорят три человека – Максим Максимыч, рассказчик и сам Печорин. Как отмечает Набоков, порядок композиции романа соответствует той последовательности, в которой рассказчик узнаёт события о Печорине³. И конечно, читатели через него знакомятся с жизнью Печорина, поэтому благодаря такому приёму они постепенно сближаются с героем.

В результате того, что композиция романа соответствует той последовательности, в которой характер героя выявляется рассказчиком, развитие сюжета и хронологический порядок жизни Печорина расходятся. А всё-таки, хронологическое течение событий возможно восстановить с помощью ссылки на крепость N и Максима Максимыча. Как известно, события разворачивались в следующей последовательности: «Тамань», затем «Княжна Мери», знакомство Печорина с Максимом Максимычем в «Бэле», «Фаталист», похищение и смерть Бэлы, встреча с Максимом Максимычем и смерть героя.

Таким образом, «Фаталист», который располагается в конце романа, с точки зрения хронологической схемы помещается в середине жизни Печорина. Иными словами, и после «Фаталиста» у Печорина остаётся жизнь, и описываются некоторые её события. Читатели постепенно сближаются с ним, наконец, добиваются до его души, а, вспоминая его будущее, чувствуют, что не понимают образ Печорина. Это происходит потому, что когда герой сделал вывод по поводу своей судьбы, мы уже знаем о его страдании в будущем.

Как мы видим, композиция весьма сложная. Для того чтобы все-таки понять образ героя, нам нужно обратить внимание на отношение «Фаталиста» к предшествующей и последующей главам по поводу поведения и характера героя. И тогда окажется, что вывод Печорина насчёт судьбы одновременно предreshает его будущую жизнь – страдание.

Связь между главой «Фаталист» и другими

Герштейн замечает, что «между собой отдельные фразы и словосочетания, повторяющиеся и варьирующие друг друга на протяжении всех частей «Героя нашего времени» связывает весь роман «под текстом»⁴. Конечно, и «Фаталист» - не исключение. В качестве эпизода, в котором ощущается связь между «Фаталистом» и другими главами, можно привести появление Максима Максимыча. Он, рассказывавший о Печорине в начале романа, снова появляется в его конце. Это даёт читателям повод думать о хронологическом порядке романа и побуждает понимать «Фаталист» с точки зрения его отношения к другим главам. Но не только это. Мы хотим указать, что слова Максима Максимыча о судьбе связывают начало и конец романа.

В конце «Фаталиста» Максим Максимыч сказал о Вуличе: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано» (VI, 347). Как отмечает Набоков⁵, это предложение переключается с теми словами, которые тот же Максим Максимыч впервые сказал о Печорине в начале «Бэлы»: «Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи» (VI, 209). Благодаря тому, что Максим Максимыч о разных людях в совсем разных частях высказывает одно и то же фаталистическое мнение, связываются концы романа, и внимание читателей возвращается от «Фаталиста» к «Бэле».

Владимирская, сосредоточивая внимание на пребывании Печорина в крепости N, замечает возврат от «Фаталиста» к «Бэле»:

Соприкосновение, соединение крайних точек линейного сюжета (возврат от «Фаталиста» к «Бэле») происходит благодаря тому, что обе эти повести связаны с пребыванием героя в крепости: Печорин «Фаталиста», так сказать, «одновременен» Печорину «Бэлы»⁶.

Теперь мы упомянем ещё одну зловещую переключку по поводу смерти Печорина. Как указано выше, решение Печорина по поводу фатализма в конце романа можно назвать «преодоление судьбы», или даже «отказ от фаталистического мышления». А после его выявления, в качестве условия такого решения, герой заявил следующее: «Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!» (VI, 347). Когда мы читаем это предложение, уже точно знаем о смерти героя. Рассказчик написал:

Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки (VI, 248).

Итак, сообщение о смерти героя в начале «Журнала Печорина» и его решение судьбы в конце журнала переключаются зловеще. Именно благодаря его смерти, мы

можем читать его решение судьбы. Герою, который признаёт в конце романа, что «хуже смерти ничего не случится», суждено умереть.

Функция таких зловещих слов – дать читателям возможность подумать о преодолении судьбы в связи с дальнейшей жизнью Печорина. Конечно, и после своего решения судьбы до смерти у него было много событий. В то же время, поскольку в момент преодоления судьбы, последний в сюжетосложении, вставляется такое зловещее предложение, мы делаем вывод, что автор романа сомневается в преодолении судьбы героем.

Значение «преодоления судьбы» героя с точки зрения композиции романа

Глава «Фаталист» считается самой главной для понимания судьбы и жизни Печорина. В этой главе выражается основа мышления главного героя, и решается проблема его борьбы с праздноностью. Правда, поведение Печорина в этой главе, можно сказать, единственное полезное, что он сделал в романе. Но это не означает, что его решение в «Фаталисте» даёт ему возможность уйти от своей судьбы и ведёт его к какому-то полезному поведению в дальнейшем. Ведь решение это обусловлено всем его предшествующим поведением и, в то же время, определяет его дальнейшую жизнь.

Как уже сказано выше, события «Фаталиста» тесно связаны с предыдущими и последующими событиями. Теперь мы обратимся к отношению к решению судьбы в «Фаталисте», к упоминаниям о судьбе в главах «Княжна Мери» и «Бэла».

В «Княжне Мери» Печорин несколько раз упоминает о судьбе:

Неужели, моё единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние (б. 301).

Сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! (б,321).

А почему Печорин огорчается по поводу своей судьбы? Эти высказывания означают, что он сожалеет о своём существовании как о причине отчаяния других. А то, что Печорин разрушает чужие надежды – следствие не столько судьбы, сколько его характера. Он сам выбирает идти на конфронтацию с окружающими. Когда составляется враждебная Печорину шайка под командой Грушницкого, он пишет следующее:

Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть всё огромное многотрудное здание из хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью! (б,304).

В этих предложениях ярко выражается желание жизни, «волнующей ему кровь». Печорин, замечая, что сам виноват в несчастье других, чувствует неудовлетворённость самим собою. Итак, герой особенно задумывается о своей судьбе в те моменты, когда его воля ведёт других к несчастью и он осознаёт себя несовместимым со счастьем.

В «Фаталисте» Печорин, должно быть, преодолел судьбу и перестал страдать по этому поводу, но он не перестал думать о ней и позже. По поводу событий, связанных с Бэлой, он жалуется Максиму Максимычу на своё «несчастье»:

Если я причиной несчастья других, то и сам не менее несчастлив (б,231).

И поскольку, действуя по своей воле, он становится причиной несчастья других, Печорин не может не чувствовать перст судьбы. Каждый раз, когда это происходит, ему кажется, что судьба заставляет страдать его самого. И при любом повороте сюжета эта его черта не меняется.

Если же рассматривать этот процесс в порядке хронологической очерёдности глав «Княжна Мери», «Фаталист» и «Бэла», становится понятно, что герой попадает в безвыходное положение «судьбы». В конце «Княжны Мери» судьба проявляется в качестве следующей проблемы: действуя по своей воле, он приводит других к несчастью. В «Фаталисте» на вопрос, существует ли судьба человека, Печорин приходит к выводу, что независимо от наличия судьбы, возможно преодолеть фаталистическое мышление, если поступать по собственной воле. Принцип активного и смелого поведения героя приводит Бэлу к несчастью. Печорин осознаёт это, но в то же время жалуется и на своё несчастье. Итак, преодоление «судьбы» поступками по собственной воле возвращает Печорина к источнику его «судьбы». Герой, воля которого несовместима со счастьем других, у которого принцип поведения включает в себе судьбу, попадает в безвыходное положение и становится заложником этой самой судьбы. В. Виноградов отмечает:

Образ Печорина остался бы незавершённым и ирония исторической обречённости «героя нашего времени» не приобрела бы трагического колорита, если бы не было «Фаталиста»⁷.

Лермонтов выражает такую иронию и в композиции романа. В сравнении с другими главами, которые заканчиваются трагизмом или грустью, в конце «Фаталиста» читается своего рода жизнерадостность, как будто Печорин достиг истины. Роман заканчивается именно этой главой. С другой стороны, тут обнаруживается неизменность поведения главного героя – он не может избежать своей судьбы. К обречённости героя композиция добавляет трагизм судьбы как непреодолимого препятствия.

То, что Лермонтов, используя сложную композицию, специально поставил Печорина перед непреодолимым препятствием, означает, что автор не совсем положительно относится к образу мыслей и решению Печорина. Ироничное отношение автора объективизирует героя.

Объективизация Лермонтовым расставания Печорина с фатализмом означает, что он объективизирует прошлого себя. Об этом свидетельствует тот факт, что автор, изменяя, включает в текст свои прошлые произведения и свои прежние представления.

В конце «Княжны Мери» Печорин заключает записки так:

Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; (...) выброшенный на берег (...), он ходит себе целый день (...) и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там (...) желанный парус (...) (6,338).

Здесь, конечно, вспоминается стихотворение «Парус». Ясна метафорическая сходность между двумя отрывками. В обоих произведениях парус символизирует свободу и протест. Печорин уподобляет себя «матросу выброшенному на берег», парус объективизируется как мечта. А в стихотворении парус изображается от третьего лица, в некоторой степени объективизируется. И даже в конце стихотворения мы находим то же, что Печорин желает в жизни:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

«Парус, просящий бури», можно сказать, воплощается в жизни Печорина как желание жизни, «волнующей ему кровь».

Но всё-таки большая разница между этими двумя отрывками заключается в чувстве расстояния между рассказчиком и парусом. Для Печорина парус символизирует свободу как желанный с берега объект. Здесь только мечта свободы героя выдвигается на первый план, а парус остается в рамках желанного объекта. С другой стороны, в стихах молодой поэт отражает в образе паруса свободу не столько как далёкую мечту, а сколько как своё собственное сильное желание. Таким образом, есть большая разница в чувстве расстояния между свободой, которую Печорин проецирует на парус, и свободой, которую Лермонтов выражает через стихотворение «Парус». Для Печорина парус как свобода не выходит из рамок мечты. С другой стороны, Лермонтов в стихотворении психологически чуть ли не отождествляется с парусом.

Какое значение имеет такая разница в чувстве расстояния между авторами и свободой, совпадение символизированных протеста и свободы в двух произведениях и сходность выражения «парус, просящий бури» и желания Печорина жизни, «волнующей ему кровь»? Это означает не что иное, как то, что автор «Героя нашего времени» относится к себе прошлому объективно и даже критически, и для создания образа героя, использует представления прошлого своего произведения. По-моему, Лермонтов накладывает на образ Печорина свое представление о собственном прошлом, и в то же время он ставит желание жизни, «волнующей ему кровь», в безвыходное положение. Возможно, таким образом он пытается расстаться со своим прежним образом самого себя.

Лотман пишет о синтезе противоположностей в последние месяцы творчества Лермонтова: «глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности»⁸. Особенно такое тяготение выражается в стихотворении «Выхожу один я на дорогу». Лотман отмечает:

Сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия – с другой. (...) Уничтожается антитеза «покой – счастье»: «я» преодолело изоляцию (...) сделалось доступно любви.⁹

То, что Лермонтов стал положительно воспринимать счастье только накануне дуэли и смерти, может показаться надуманным. Но ещё раньше он пишет стихотворение «Любил и я в былые годы...», где выражается смена любви поэта: от «бурь шумных природы» и «бурь тайных страстей» к «поутру ясной погоде» и к «под вечер тихому разговору», значит, к спокойному счастью.

Разные лермонтоведы пишут о том, что у творчества Лермонтова есть поворотный пункт, и разделяют его творчество на два или три этапа. Нам же важно, что Лермонтов старается расстаться со своими произведениями молодого периода. Возможно допустить, что то, что Лермонтов объективизирует стихотворение «Парус» и использует его в романе для раскрытия характера Печорина, и является свидетельством такого отхода от идеалов молодости.

Можно думать об образе Печорина в связи с этой переменой в творчестве Лермонтова. Автор, который уже стал стремиться к счастью, объективизирует Печорина, похожего на себя прошлого: его герой желает жизни, «волнующей ему кровь», «собственная воля» и «счастье» для него понятия несовместимые. Как сказано выше, именно такая объективизация выражает иронический взгляд на героя, предьявляющий «едкие истины»(б.203) об образе Печорина. И композиция романа, и заключительное решение героя по поводу судьбы выражают именно такой авторский взгляд.

«Герой нашего времени» является плодом всего творчества Лермонтова. В этом романе автор описывает героя своего времени, проецируя, в том числе, представления

своих бывших произведений. С этой точки зрения проецирование автором самого себя на героя, о чём часто говорили после опубликования романа, – правда. Но с точки зрения внутреннего развития, которого достиг зрелый Лермонтов, такое проецирование одновременно означает объективизацию героя и отказ от него. Такой уровень развития проявляется и в композиции романа. Если читатели придают большое значение тому, что «Фаталист» представляет собой заключительную главу сюжета, воспринимается «перспектива в будущее» героя. Но когда на первый план выходит его последующая жизнь, уже прочитанная к этому моменту, – такая перспектива исчезает. Таким образом, композиция романа и развитие сюжета входят в конфликт. Печорин стремится преодолеть фаталистическое мышление решительностью характера. Лермонтов же показывает, что это решение заводит героя в тупик.

Примечания:

1. Лермонтов М.Ю. Соч. в 6 т. М.:Л., 1957. Т.6. С. 347.
2. Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // Статьи о Лермонтове. М.: Л., 1961. С. 282.
3. Nabokov V. Foreword // Mikhail Lermontov «A Hero of Our Time». tr. by V. Nabokov. Oxford. 1992. ix.
4. Герштейн Э. Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 74.
5. See. Nabokov V. Notes // Mikhail Lermontov «A Hero of Our Time». tr. by V. Nabokov. p. 176.
6. Владимирская Н.М. Пространственно-временные связи в сюжете романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю.Лермонтов: проблемы типологии и историзма: сборник научных трудов. Рязань. 1980. С. 55.
7. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова. Michigan. 1986. С. 107.
8. Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. М., 1988. С. 231.
9. Там же. С. 233.

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И АХМАД АВТУРИНСКИЙ: АНТУРАЖ ВОЗМОЖНОЙ ВЗАИМНОЙ ОСВЕДОМЛЕННОСТИ

Виталий Виноградов (Армавир)

В 1958 г. известный собиратель чеченского фольклора З. Джамалханов со слов Ш. Муртазаева из селения Надтеречное впервые записал текст героической песни «Илли об Ахмаде Автуринском». С тех пор она не раз издавалась на родном и русском языках, явившись одним из наиболее популярных произведений вайнахского устного народного творчества. Её широкая и прочная известность питалась прежде всего тем, что героико-эпическая песня не только воссоздавала образ удальца-джигита, служившего как бы эталоном своего времени, но и воспевала его куначество, дружбу с таким же беззаветно храбрым, разумным и верным своему слову русским «казакком станичным».

Содержание «илли» общеизвестно, и обычно в ней акцентируется факт установления побратимства Ахмада и казака после краткосрочного недоразумения, едва не приведшего к жаркой схватке. Не менее знаменательно, что уже впервые увидев крепко спавшего в ущелье казака-станичника, Ахмад Автуринский размышлял так:

Почему лежишь ты
На камнях под вязом?
Разве не имеешь
Кунаков среди горцев?
Разве нет чеченца,
Чтоб тебе был рад он?..

Так удалой наездник выражает идею обычности доброй традиции дружелюбия и куначества между чеченцами и русскими даже в крайних условиях того времени, когда территория края была охвачена вооружёнными действиями и часть населения Чечни была втянута в драматические события так называемой Кавказской войны – крайнего выражения системного кризиса, поразившего формирующуюся северокавказскую окраину России в конкретных условиях первой половины XIX в.¹

Вспышка-конфликт горца и кавказца подается в песне как результат столкновения двух сильных характеров, олицетворяющих своё непростое время.

У чеченцев бытовал целый цикл песен и преданий об Ахмаде из крупного равнинного селения Автуры и казаке – ставшем его другом. Современный исследователь фольклора И.А. Дахкильгов отмечает: «Сам Ахмад Автуринский был исторической личностью и пользовался большим уважением среди чеченцев. Сюжет песен и преданий о нём и гребенском казаке построен на том, что герой находит себе друга в лице простого юноши-казака. Затем герои не раз выручали друг друга в смертельной опасности».

Весь этот цикл не только пока не изучен и даже в полной мере не собран, но периодически (в периоды политических обострений) шельмуется, замалчивается подвергается «ненавистнической интерпретации» в общеисторическом контексте.² Однако мне приходилось самому не раз слышать рассказы старожилов-чеченцев о том, как Ахмад, вместе с казаком-побратимом добыл себе жену – моздокскую или кизлярскую армянку, преодолев неприятие ревнителей «мусульманской чистоты», как находил он утеху в бесшабашной охоте и лихих удальских делах, как спас родные Автуры от разгрома и разорения репрессивным царским отрядом, вступив в переговоры с неким дружественным русским офицером, и многое другое.

В этих преданиях отразились реальные черты исторической биографии прославленного чеченского вожака-наездника, чьё имя и дела были в центре общественного внимания Чечни и её партнёров в середине XIX века.

Пик общественной популярности и активности Ахмада Автуринского относится к концу 1830-х-1840-х гг., что зафиксировано достоверными историческими свидетельствами, уже подвергшимися определённому обобщению и анализу.³ Он и его друзья-сподвижники, единомышленники Геха и Идрис были народными любимцами, в отличие от близких и верных приближённых Шамяля, разделяя с ними храброе участие в вооружённом сопротивлении, периодически обострявшейся борьбе имамата с Россией.

Но возникает резонный вопрос: причем тут М.Ю. Лермонтов? В достоверных источниках их личное знакомство не зафиксировано. Однако...

Неоспоримо всегдашнее внимание и привлечение в творчестве М.Ю. Лермонтова кавказского устного народного творчества. Есть серьёзные основания говорить и об использовании им образцов собственно чеченского фольклора.⁴ Они неизмеримо возрастают с учетом разрабатываемых в последнее время версий о посещении поэтом высокогорной Чечни (Аргунского ущелья)⁵ и наличии притом в его тесном личном окружении русскоговорящих чеченцев,⁶ снабжавших пытливого офицера разнообразной «кунацкой» информацией в суровых условиях совместного участия в военных действиях начала 1840-х гг. в Чечне, в отряде генерала Галафеева.

Для ссыльного поручика боевые действия начались в разгар лета и были отмечены противоборством с «неслышанным сбором в Чечне, в котором были мечиковцы, жители Большой и Малой Чечни, бежавших Надтеречных и всех Сунженских деревень», что подчёркивалось в «Журнале военных действий...»⁷. Вполне вероятно участие в этом ополчении и представителей крупного села Автуры и соседних ему.

Своеобразным продолжением стали военные действия с 12 по 27 октября, в ходе которых войсковая операция охватила широкую округу сильных аулов Герменчук и Шали. Вот здесь-то в числе «юртов», «деревень», «хуторов» конкретно называется «селение Автур». Рядом сообщается: «строгое наказание,

претерпенное главнейшими аулами Большой Чечни и значительная потеря, понесённая ими, в продолжение этих дней, поколебало умы чеченцев, но присутствие между ними и неограниченное влияние Шамиля, прибытие к ним на помощь около 2 тысяч жителей Нагорского Дагестана и Нагорной Чечни удержало их от намерения покориться...»⁸ («Обзор военных действий...»). И тут же читаем: «Без всякого сомнения, мятежники были бы гораздо смелее и предприимчивее, если б они не лишились, и продолжение прошлогодней экспедиции, главных своих предводителей...».

Такова реальная обстановка, в которой произошло решительное возращение общественного статуса молодого и смелого сельского вождя Ахмада Автуринского. В свою очередь, официальные документы и воспоминания участников буквально пестрят упоминаниями случаев ратного мастерства и доблести М.Ю. Лермонтова, привлекавших всеобщее внимание. И как бы то ни было, людская молва с обеих сторон должна была обеспечить заочное знакомство двух незаурядных личностей.

Возможно, впрочем, это произошло и раньше: слухом, как говорится, земля полнится. Во время первой ссылки 1837 г. поэт побывал на берегах реки Терек, откуда вынес немало «казацье-чеченских» впечатлений. Нельзя исключить в них и след джигита Ахмада из Автуров. Так, на известной лермонтовской картине маслом («Кавказский вид», 1838 г.), созданной в качестве свадебного подарка Сашеньке Верещагиной, угадывается как будто воплощение одного из эпизодов жизни Ахмада: два всадника (горец и казак?) подстерегают близ лесистых предгорий у ручья избранницу, одетую на закавказский манер,¹⁰ что напоминает фольклорный эпизод с женитьбой Ахмада Автуринского.

Известны публично выраженные скептические мнения некоторых лермонтоведов о достоверности чеченских фольклорных отголосков по поводу ратных подвигов М.Ю. Лермонтова, запомнившегося противникам как «офицер в красной рубахе». Великий историк-кавказовед Е.Н. Кушева в письме ко мне от 3 октября 1986 г. высказывала свои нарастающие сомнения к качеству записей образцов вайнахского (т.е. чечено-ингушского) фольклора, используемых в научных изданиях.¹¹ Подобные мнения не лишены определенных оснований. Но компетентные специалисты¹² и мой собственный исследовательский опыт¹³ восстают против того, чтобы априорно перекрывалась дорога к новым наблюдениям, поискам и находкам, подобным тем, с которыми знакомит данный материал.

Примечания:

1. Виноградов В.Б. Северокавказский кризис XIX века: (раздумья о генеральных перспективах познания и преодоления последствий) // Актуальные последствия российского кавказоведения. Армавир, 2007. С. 3-10; Круглый стол «Проблемы Кавказской войны в новейшей литературе» (Ростов-на-Дону, апрель, 2007 г.) // Научная мысль Кавказа. 2007. № 2. С. 52-61.
2. Об этих зигзагах обыденного и искусственно подогреваемого сознания см., например: Дударев С.Л., В.Б. Виноградов и судьба концепции добровольного вхождения Чечено-Ингушетии в состав России // О компоненте добровольности в строительстве Российского Кавказа. Вопросы Южнороссийской истории. Вып. 13. Москва: Армавир, 2007. С. 32-42.
3. Виноградов В.Б., Умаров С.Ц. Герой народных преданий // Приязни добрые плоды. Грозный, 1987. С. 23-26.
4. См., например: Виноградов В.Б. Памяти вечная нить. Грозный, 1988. С. 3-11 (глава «След героической «илли»); Маркелов Н.В. Все картины военной жизни, которых я был свидетелем... Боевая судьба М.Ю. Лермонтова. Москва, 2001. С. 16, 19.
5. По лермонтовским местам: Москва и Подмосковье, Пензенский край, Ленинград и его пригороды, Кавказ. 2-е, доп. изд. Москва, 1989. С. 249-251; и др.
6. Библиографию см.: Черноусова И.Г. «...Он был кулак мой...» // О компоненте добровольности в строительстве Российского Кавказа. Вопросы Южнороссийской истории. Вып. 13. Москва: Армавир, 2007. С. 119-122.
7. Цит. по: Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 2003. С. 398.
8. Там же. С. 486.
9. Там же. С. 392-490.
10. Репродукцию см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, ил. между С. 240-241.

11. Виноградов В.Б. Российский Северный Кавказ: факты, события, люди. Москва: Армавир, 2006. С. 111.
12. Дахкильгов И.А. Исторический фольклор чеченцев и ингушей. Грозный, 1978 (там и подробная библиография).
13. См., например: Исторический эпос о вайнахо-кабардинских отношениях // Героико-эпический эпос народов Северного Кавказа. Грозный, 1988. С. 137-141.

ПРЕОДОЛЕНИЕ «ДВОЕМИРИЯ» В ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА, АННЕНСКОГО И ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Надежда Папоркова (Ярославль)

Неразрешимость разнозвучий...

И.Ф. Анненский

Метод «двоемирия», являющий собой основу романтического мировосприятия, состоит в разделении сферы бытия на реальный и идеальный мир и резком контрасте между ними. Данный метод, составляя одну из основных характеристик романтической эстетики, реализуется и за пределами романтизма, как в родственной эстетике символизма, так и в индивидуальных вариантах художественного мира. Индивидуальное воплощение концепции «двоемирия» в творчестве поэта – вопрос, требующий отдельного изучения. Безусловно, у разных поэтов данная концепция обладает особым значением, характеризуется своими неповторимыми качествами. Изначально контраст между двумя мирами вызывает конфликтную ситуацию. Из любого конфликта возможен выход или хотя бы поиск выхода. И если сама ситуация «двоемирия» в разных художественных системах различна, то и способы её преодоления так же глубоко индивидуальны.

Данное исследование является частью магистерской работы по теме «Лермонтовский текст в русской литературе Серебряного века» на материале лирики Иннокентия Анненского и Георгия Иванова». Цель нашего исследования – рассмотреть индивидуальные варианты преодоления «двоемирия» и выявить их сходства и различия.

Обратимся к лирике Лермонтова. Традиционная романтическая концепция «двоемирия», казалось бы, не разрушается и не нарушается в его творчестве. Антитеза «небесного» и «земного», отдельной личности и целого мира, истинного и ложного, искусственного общества и природы, мятежной жизни и медленного умирания, – все эти черты, свойственные и его западноевропейским предшественникам (Шиллеру, Байрону, Ламартину, Виньи, Гюго и др.), наследуются им в полной мере. Созидание собственного мира, независимого от реальности – одна из первых творческих установок Лермонтова: «В уме своём я создал мир иной/ И образов иных существованье» («Русская мелодия»). Романтическая личность в сознании раннего Лермонтова (до 1835 г.) является абсолютно самоценной и свободной. В то же время, это качество субъективно осознаётся скорее как данность, принятая извне, чем как личный выбор поэта. Единственно возможным представляется жить в собственном мире, потому что в мире общем, едином для всех ему не находится места. Оглядываясь вокруг, лирический герой стихотворений Лермонтова не находит себе приюта, его душа «...в настоящем всё не так,/ Как бы хотелось ей, встречает» («Слава»). Смутная, но очень сильная тоска, желание совершенства и невозможность его отыскать в окружающей действительности приводят к острому переживанию неповторимости, уникальности собственной личности. Эти качества становятся тяжёлым испытанием, обрекают на одиночество в мире. В то же время, к другой жизни он как будто и не стремится, в чём заключается цикличность, кажущаяся безвыходность его «двоемирия». Этим определяются и черты стиля, которые нередко отмечают разные исследователи:

мелодраматичность сюжетных ситуаций, подчёркнутая экспрессивность речи («ораторско-декламационный стиль», Эйхенбаум), «патетика контрастов», фабульно-композиционных и стилистических, и др. Вторая половина творчества Лермонтова (1835-1841) часто интерпретируется исследователями как время кризиса романтического мировоззрения. Неразрешимость «двоемирия», привычная для поэта, воспринимается всё острее, стремление сопоставить, а не противопоставить идеал и реальность становится всё отчётливее в его стихах. Отрицание действительности сначала продолжает доминировать, но в прошлом остаётся активно-протестующий характер лермонтовского романтизма. Всё больше встречного стремления к миру, пусть и трагичного, несостоявшегося («Три пальмы», «Листок», «Морская царевна», «Утёс», «Пророк»). Поиск новых художественных форм – отчётливое выражение этого стремления. Преодолевается замкнутость личного мира, сосредоточенное внимание к индивидуальному внутреннему конфликту, поэт уходит от прежней дневниковой откровенности. Развёртывая метафоры, олицетворяя образы природы, он проживает их жизни со всеми оттенками печали и радости – множество коротких жизней, включённых в бытие одного общего мироздания. Более частный характер данной тенденции проявляется в интересе к родной истории, духовной основе жизни русского человека, попытке осознать в этом контексте собственные духовные поиски («Бородино», «Родина», «Песня про... купца Калашникова»). А. Панарин пишет о данном феномене: «Лермонтов вслед за Пушкиным подключился к этой завещанной всей нашей духовной традицией программе благородного опрошения человека, достигающего стадии синтеза».

В художественном отношении стихотворения более позднего этапа меняют интонационную окраску, приобретая более ровное звучание, но сохраняя отчётливость образов. Продолжая страдать от несовершенства мира и человеческой жизни, лирический герой видит возможность исцеления в вечной красоте и вечной мудрости природы («Выхожу один я на дорогу»). Это те же самые пушкинские категории «покоя и воли», только в варианте «свободы и покоя», единственные вещи в мире, способные заменить поэту недостижимое счастье.

Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива» – едва ли не единственный пример совершенно гармонической лермонтовской лирики (исключая, может быть, две его «Молитвы»):

И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Сложный путь от трагического «двоемирия» к синтезу составляет одну из наиболее важных (даже в символическом значении) граней духовного феномена Лермонтова. При этом нельзя сказать, что синтез был окончательно осуществлён. Путь к примирению только намечился, а пройти его поэт не успел: только ли потому, что прервалась его жизнь, или потому, что одиночество оказалось непреодолимым, или по другой причине – этого мы уже не можем знать.

Другая грань этого явления заключается в том, что черты романтизма сочетаются в лирике Лермонтова не только с традициями реализма, но и с той собственной духовной, эстетической и художественной традицией, которую восприняли из его творчества последователи. А собственно романтическое «двоемирие» чаще всего предполагает либо синтез, либо трагедию в качестве итога.

Поэты-символисты, в отличие от романтиков, не отвергали полностью реальность, а стремились найти в ней «окно» в сверхмерный идеальный мир, то есть выход в действительность, созданную самим художником или постигаемую им с помощью творчества. Иннокентий Анненский в хрестоматийном представлении – один из первых русских символистов. Но его поэзия – слишком глубокое и многогранное явление,

которое не исчерпывается эстетическими установками символизма. Более того, постепенно поэт удаляется от этих установок, трансформирует и преодолевает их в своём творчестве.

«Двоемирие», в высшей степени для него характерное, в его творчестве приобретало совершенно особые свойства. Казалось бы, в лирике Анненского мы видим тот же самый контраст двух миров, идеального и реального, что и в романтической, и в символистской эстетике:

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула...
(«На пороге»)

Все живые так стали далеки,
Всё небытное стало так внятно...
(«Тоска припоминания»)

Я люблю всё, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.
(«Я люблю»)

Но другой мотив, наполняющий и «Тихие песни», и «Кипарисовый ларец» – сострадание к земному миру, мучительная, безграничная нежность. Мир смертен и хрупок, его неповторимая прелесть подвластна забвению. Лирический герой стихотворений стремится сохранить память о каждой светлой минуте, о каждой прекрасной детали, на которой случайно останавливает взгляд:

Но помедли, день, врачуя
Это сердце от разлада!
Всё глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...
Щётку жёлтую газона,
На гряде цветок забытый.
Разорённого балкона
Остов, зеленью увитый.
Топора обиды злые,
Всё, чего уже не стало...
Чтобы сердце, сны былые
Узнавая, трепетало...
(«Перед закатом»)

Страдание – способ бытия в мире Анненского. Но красота в его мире «просветлена страданьем», и «петь нельзя, не мучась». Внешнее «двоемирие» (разлад реального и идеального) становится не так важно, как внутреннее – невозможность совпадения человеческой души с окружающим миром, непонимание, нарушение родства, выпадение из мировой гармонии, о которой остаётся лишь смутная тоска. Прекрасный вещный мир обречён на смерть, но создан для жизни. Душа стремится к вечности, но переживает земные утраты и предчувствие смерти. «Лирика Анненского не в силах освободиться от непримирённости сознания и чувства», – пишет Л. Колобаева в работе «Проблема личности в литературе 20 века».

Многие исследователи (в том числе, В. Чалмаев, Ю. Нагибин) выдвигают гипотезу о том, что Анненский мог бы написать «Двенадцать», опередив Блока, если бы не умер в 1909 году: так важен усиливающийся в его творчестве мотив приближения к миру, к трагедиям эпохи (стихотворения «Гармонные вздохи», «Старые эстонки»). В этом мы не можем не заметить родства лермонтовской стихии: тот же мятеж, только чаще всего – глубоко скрытый, интровертный, выраженный в попытках пробудить совесть, уязвить несправедливость. И эти попытки в высшей степени удаются поэту. «Двоемирие» Анненского представляет собой как будто вечное пребывание не в одном мире, противостоящем другому, а на грани, «на пороге», как в названии одного из приведённых здесь стихотворений. Возможно ли соединение двух миров, неизбежен ли переход из одного в другой – нет точного ответа. Ответ скрыт где-то в самой Поэзии и в самой жизни, но скрыт изначально и от всех: может быть, в этом и есть его смысл. «И покой наш только в муке», – слова, странно созвучные лермонтовским: «Как будто в бурях есть покой»... Но это – изнанка яви, обратная сторона «Паруса»:

Но безвинных детских слёз
Не омыть и покаяньем,
Потому что в них Христос,
Весь, со всем своим сияньем.
Ну а те, что терпят боль,
У кого как нитки руки...
Люди! Братья! Не за то ль
И покой наш только в муке...
(«Дети»)

Жизнь, в которой есть безвинное детское страдание – уже не может обещать спокойствия и счастья человеческой душе. Поэтому выхода как такового нет: есть способ жизни – мука, и есть попытка пережить муку – сострадание. Взгляд Анненского – это стремление проникнуть внутрь законов мироздания, в отличие от ивановской «надмирности». И страдание, и сострадание – на земле, внутри мира:

Я будто чувствовал, что там её найду,
С косматым лебедем играющей в пруду,
И что поделимся мы ветхою скамьёю
Близ корня дерева, что поднялся змеёю,
Дорогой на скалу, где грезит крест литой
Над просветлённою страданьем красотой.
(«Ореанда»)

Георгий Иванов, во многом – ученик и последователь Анненского, но поэт другой природы и другого склада, по-своему интерпретирует концепцию «двоемирия», возможно, в чём-то ещё ближе к лермонтовскому варианту. Конфликт идеального и реального трансформируется для него в противостояние трансцендентного и имманентного. Этот конфликт обострённо переживается поэтом в эмигрантском периоде творчества. В петербургский, ранний период метод «двоемирия» в лирике Иванова ещё не являл собой индивидуальной художественной концепции. Знаменитая «тоска о мировой культуре» пронизывала его петербургское творчество и носила несколько идиллический характер, как прекрасный фон или часть старинного интерьера. В эмигрантский период «двоемирие» становится острой болью лирического героя, которая постоянно напоминает о себе. Высокая и отстранённая красота вечности противопоставлена земному бренному существованию. Человек обречён страдать, томиться на земле, переживать крушение своей жизни, крушение прошлого, в котором остались его лучшие дни, и видеть то же самое

звёздное небо, деревья, трепещущие на ветру, встречать такую же нежную весну, которая всем обещает счастье... Прекрасное прошлое оказывается за пределами мучительного настоящего навсегда, и непреодолимость расстояния, вечная безвозвратность суждена в будущем. Мир делится на две части при любом раскладе: изгнание и родина, небо и земля, вечность и смерть. Вместо возможного выхода поэт начинает искать хотя бы некую закономерность, управляющую его земной жизнью:

Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.
Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность пораженья,
Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

Ожидать абсолютного счастья невозможно в мире, где повсюду слышны отзвуки обречённости, невечности земного бытия. Об этом напоминает поэту уже состоявшаяся разлука с родной землёй. Потерянная родина олицетворяет для него почти библейский рай. И прощание с ней так похоже на будущее прощание с жизнью, которая когда-нибудь так же должна прерваться, как прервалось беспечное прошлое:

Ты ещё читаешь Блока,
Ты ещё глядишь в окно.
Ты ещё не знаешь срока...
Всё неясно, все жестоко,
Всё навек обречено.
(«Холодно бродить по свету...»)

По определению Андрея Арьева, для Георгия Иванова «смысл человеческого пребывания на земле несуразен, «странно-порочен», ибо ничего, кроме сознания смертности, конечности существования, личности не приносит». Тоска в лирике Иванова, по определению самого поэта, – «синоним» счастья:

Патентованный ключ для любого замка –
Ледяное, волшебное слово: Тоска.
(«Я не знал никогда ни любви, ни участия»...)

Приведём вновь слова Арьева: «Тоска – это, конечно, не счастье. Но – болезнь счастья, его земное русское инобытие. Тоска насыщена отражённым светом идеальной жизни и – похоже – предпочтительнее её самой. (...) И счастье нас не спасёт. Лучше уж впасть в лермонтовское романтическое состояние, близкое всю жизнь душе Георгия Иванова, принявшей как заповедь:

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Это замечание исследователя напрямую касается нашей темы. Возникает вопрос: а может быть, романтическое состояние, свойственное раннему Лермонтову, для Иванова и есть способ преодолеть «двоемирие»? И ответ представляется нам утвердительным...

Музыка, любимый образ-символ Иванова, который «не может ничему помочь», – всё-таки «миру прощает то, что жизнь никогда не простит». Музыка в лирике Иванова – тот же светлый, сакральный образ, что и Поэзия у Анненского. И если есть Музыка, то

возможно, есть выход даже из бездны – ей навстречу. Земное счастье – обман, значит, не нужно для него жертвовать вечностью:

Мне счастье поднеси на блюде
Я выброшу его в окно.
Стихи и звёзды остаются,
А остальное – всё равно!
(«Туман. Передо мной дорога...»)

Часто в лирике Иванова встречается мотив воспоминания, переживания заново уже знакомого мгновения. Это мгновение, возвращаясь, будто бы становится вечным:

Такой же луч зазолотится
Сквозь гаснущие облака,
Сливая счастье и страданье
В неясной прелести земной...
И это будет оправданье
Всего, погубленного мной.
(«Остановиться на мгновенье...»)

В такие мгновения мир, увиденный лирическим героем сквозь вечность, сливается с его собственным миром.

На основе проведённого сопоставления мы приходим к выводу, что выход из конфликта «двоемирия» – так же, как сама концепция, глубоко индивидуальный аспект для каждого поэта. В то же время, есть много точек пересечения, общих категорий и родственных мотивов на пути к преодолению «двоемирия». Выходя за пределы собственно романтического метода, Лермонтов приближается к синтезу идеального и реального, земного и небесного, вечного и временного, внутреннего и внешнего – в пределах единого бытия. Анненский стремится обрести то единство с окружающим миром, которое изначально нарушено в человеческом существовании, и находит выход в сострадании, которое способно объединить разрозненные жизни. А Георгий Иванов снова возвращает нас в лермонтовский идеальный мир, как в потерянный рай, скрытый в памяти русской души. Этот мир оказывается бессмертен. Он больше не становится причиной разлада, а напротив, напоминает о том прекрасном, что есть и в вечности, и в обречённом земном мире. «Тоска по мировой культуре» в экзистенциальном значении открывает новый путь к живой традиции, и возникает возможность творческого диалога сквозь время.

ОТРАЖЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА В СТИХАХ КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА

Сергей Кормилов (Москва)

К.В. Васильев (1955—2001), орнитолог по образованию, живший преимущественно в поселке Борисоглебском Ростовского района Ярославской области, в своих стихах и эссе обнаруживал весьма неплохое знакомство с русской и мировой литературой. Отечественной поэзии он придавал огромное значение — не только культурное, но и общественное. Так, в эссе «Маргиналии. Заметки маргинала (конспект), или Трактат о злобе» он писал: «...Во мраке “застоя” мы перекликались именами Пушкина и Лермонтова, Блока и Есенина...».¹ Реминисценции из всех названных поэтов, особенно из двух первых классиков нашей литературы, встречаются в его стихах.

В миниатюре «Воспоминание» из сборника 1998 г. «Изыюминки в тексте» Лермонтов упоминается первым и оказывается единственным русским среди перечисленных зарубежных поэтов: «Меня поили Лермонтов, и Лорка, / и Байрон, и Бодлер, и Гёльдерлин — / когда, чтобы купить бутылку горькой, / я относил их книги в магазин» (С. 151). Это подано как шутка, но в названном эссе позиция «маргинала» обосновывается вполне серьезно: «Библиотекарша мне с удивлением говорила, что наиболее активные и эрудированные читатели — пьяницы. Что непьющие вообще в библиотеку ни ногой...» (С. 298). По Васильеву, «благополучные “хозяева жизни” не спиваются. Они пьют для удовольствия; пьют, чтобы “оттянуться”, “расслабиться”. Маргиналы пьют, чтобы пить» (С. 297). И в качестве аргумента — авторитетное мнение со стороны: «Ле Карре: “в этой стране не надо особых причин, чтобы пить. На трезвую голову невозможно вынести того, что творится вокруг”» (С. 298). Лермонтов-человек в этом смысле предшественником К. Васильева не был: если и пил много, то от вина не пьянел (Блок и Есенин — другое дело). Однако Лермонтову-поэту никак не в меньшей степени, чем нашему современнику, было «невозможно вынести того, что творится вокруг».

Лермонтовские реминисценции у К. Васильева бывают отчетливо выраженными (практически цитатами) и завуалированными; иногда допустимо только предполагать напоминание о Лермонтове. Бывает, что такие реминисценции сочетаются с пушкинскими. В «Избранном» 2003 г. первый случай подобного рода — стихотворение «Слова не западают в душу...» из сборника «Покров» (1994). Оно о том, что слова, уходя из души, замещаются пустотой. Финальная строфа: «И сам собой в пустую душу / тогда прольётся горний свет, / когда пройдут моря и сушу / слова, которых больше — нет» (С. 64). Отсылка к «Пророку» Пушкина («И, обходя моря и земли, / Глаголом жги <...>») бесспорна. Лермонтовский же «Пророк» является и продолжением, и опровержением пушкинского. В нем слова («глагол») Пророка оказываются потраченными впустую. Он теперь молчит, слов для людей у него «больше — нет». Н.Н. Пайков, не апеллируя к Васильеву, но используя использованный им вслед за Пушкиным эпитет «горний», характеризует Пророка Лермонтова как «не обретающего очевидных подтверждений торжества Божественной воли в актуальной реальности общественного бытия. Это выражение муки горнего посланника, Божьего пророка, не получившего от Господа благодати утверждения торжества Духа Святого <...>. Лирический герой Лермонтова <...> трагически угнетен мыслью, что только вне мира людей, только в гармонии природы (как непосредственного Божественного откровения) ему дано “рай постигнуть на земле и в небесах увидеть Бога”».² В жизни К. Васильев верующим человеком не был, «когда женщина, с которой у него был роман, решила обманом окрестить его», он «наотрез отказался креститься».³ Но в стихах Васильева Бог присутствует (как и в стихах Фета, считавшегося убежденным атеистом⁴), а гармонию поэт находит, подобно Лермонтову, только в единении с природой, и, тоже как Лермонтов, далеко не всегда.

Первое абсолютно бесспорное обращение Васильева-поэта к Лермонтову — 9-е стихотворение венка сонетов «Земные сны», вошедшего в тот же сборник юбилейного лермонтовского 1994 г. «Покров». Земля и небо — один из самых устойчивых мотивов творчества великого романтика.⁵ В первом катрене, содержащем также реминисценцию из шекспировского «Гамлета» (произведения, весьма важного и для Лермонтова), Васильев опровергает противопоставление Земли и Неба (для Лермонтова снятие противоречия между земным и небесным за немногими исключениями — в тех же «Пророке» и «Когда волнуется желтеющая нива...», в «Выхожу один я на дорогу...» — остается недостижимым идеалом).⁶ «Земля и Небо связаны одною / заботой, и печаль у них одна — / чтоб наши не распались времена, / над бездной пролетая роковою». Второй катрен и первый терцет почти целиком основаны на варьировании образности известнейших стихотворений Лермонтова «Парус», «Выхожу один я на дорогу...», «Ангел»: «Да, в буре есть пристанище покою» (прямой ответ на лермонтовское «Как будто»). «Освобождаюсь от

земного сна / и слышу: говорит звезда с звездой...» Сам ключевой мотив венка сонетов — «земные сны» — в этом контексте ассоциируется с буквально вечным сном, чем-то средним между жизнью и смертью, из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» Далее у Васильева: «Вот отчего такая тишина. / Так вот откуда я пришел на Землю!» У современного поэта его «звездное» происхождение — конечно, символ, но прямо перекликающийся с буквальной верой Лермонтова в то, что души людей до их земного воплощения в телах существуют на небе, приносятся оттуда ангелами и после смерти ими же уносятся обратно (эта вера отразилась не только в «Ангеле» и второй — 1837 г. — «Молитве», но и в поэмах «Демон», «<Азраил>», «Ангел смерти», «Беглец»). Окончание первого терцета у Васильева: «Вот почему я звездный свет приемлю, / вот почему судьбы не жду иной!» Лермонтов звезды не просто «приемлет», они для него всегда — воплощение всего высокого, чистого и прекрасного, а для Пророка они и доступны в отличие от людей, от общества: «И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя».⁷ У Васильева в данном случае — более решительное, чем у его великого предшественника, приятие мира как единства, хотя «звезды» он только «приемлет», а не возвеличивает; в этом и сказывается его большее сближение небесного и земного, снятие их противопоставления. А слова «судьбы не жду иной!», видимо, связаны с лермонтовскими, хотя и более приземленными: «Уж не жду от жизни ничего я, / И не жаль мне прошлого ничуть <...>» (1, 331).

Последний терцет 9-го сонета венка напоминает не об известнейших, а о малоизвестном (что обычно Васильеву несвойственно) он писал все-таки не для филологов) стихотворении, раннего Лермонтова «Мой дом» (1830—1831): «Мой дом — Земля. Мой дом — сей свод небесный. / Мы все и с почвой, и с высокой бездной / судьбою — нитью связаны одной» (С. 79). Здесь К. Васильев идейно ближе всего к Лермонтову, поскольку «Мой дом» — «филос. медитация, не вполне обычная для его ранней лирики. Отзвуком филос. идей рус. и зап.-европ. просветителей (М.В. Ломоносов, Ж.Ж. Руссо) является мотив гармонии человека (поэта) и Вселенной («Мой дом везде, где есть небесный свод») и связанная с этим этич. концепция, сформулированная в 3-й строфе: «Есть чувство правды в сердце человека, / Святое вечности зерно: / Пространство без границ, течение века / Объемлет в краткий миг оно»), а также редкая в поэзии Л. светлая тональность. Все это далеко от той романтической традиции, к-рой обычно следовал юный Л. в разработке мотивов вечности и времени, земли и неба <...>» (ЛЭ, С. 283). Впрочем, как раз этической концепции в «космическом» цикле Васильева нет. Концовка 9-го сонета более или менее соотносится на с 3-й, а со 2-й строфой необычного лермонтовского стихотворения о символическом доме: «До самых звезд он кровлей достигает / И от одной стены к другой / Далекий путь, который измеряет / Жилец не взором, а душой» (1, 193). В целом же «Земные сны» гораздо менее оптимистичны, чем «Мой дом». Например, в 13-м сонете («Когда умру — тогда глаза открою...») сказано с отсылкой к трагедии Кальдерона: «Да, Жизнь есть Сон. Сбылись земные сны, / довольно сердце тешилось игрою» (С. 81).

Стихотворение из двух четверостиший «Давно не выхожу я на дорогу...» из сборника 1995 г. «Ночная бабочка в огне» всё построено на полемике со столь важным для К. Васильева «умиротворенным» стихотворением русского классика: «Давно не выхожу я на дорогу, / а если выйду — тороплюсь назад. / Пустыня? — но она не внемлет Богу. / И звёзды меж собой не говорят. // А путь кремнистый — не выводит к Миру... / И стал я сух, и холоден, и груб — / не покидаю теплую квартиру, / и лишь в окошко вижу: срублен дуб» (С. 86). По сравнению с высокопоэтическим стилем лермонтовского шедевра стиль у Васильева подчеркнута снижен, не исключена даже ассоциация с комическим перепевом пушкинских образов в песне В. Высоцкого (упоминаемого в эссе о «маргиналах» — С. 298) «Лукоморье»: «Порубили все дубы на гробы».⁸ Но, очевидно, присутствуют и гораздо более далекие и глубокие ассоциации. У Лермонтова дуб не обычный, а фантастический, вечнозеленый, что отражает заведомо несбыточную мечту

поэта о преодолении земного разрушения и смерти.⁹ «Тема песни <...> связывается с тем особым лермонтовским. Эдемом, к-рому он присвоил имя “отрады”, с идеальной полнотой бытия, недостижимой в земных борениях, однако включающей в себя музыкально преображенные земные ценности (цветенье природы, женскую любовь). “Темный дуб” примыкает к той же цепи образов блаженства (ср. “завещание” Мцыри в финале поэмы)» (ЛЭ, С. 96). «Дуб — символ вечности, наводящий на размышления о бренности всего суетного и сиюминутного, — пишет Л.В. Рассказова. — Неслучайно и у В.А. Жуковского, и у А.С. Пушкина, и у М.Ю. Лермонтова дуб находится в контексте размышлений о жизни и смерти. <...> Семантика образа многослойна. Дуб — символ памяти, передаваемой от поколения к поколению и через поколение, к далеким потомкам. Важно отметить, что именно в таком значении — памятного знака — дуб упоминается в Библии».¹⁰ Исследовательница отсылает читателя к другим стихотворениям Лермонтова, в которых очень значим мотив памяти в потомках,¹¹ и завершает свою статью словами: «Через дуб соединяются, то есть сливаются в единство вечный мир и мятежная душа человека. Дуб здесь не только соединяет и примиряет. Он залог того, что память о человеке не забыта и не затеряна в огромном мироздании, пока, *вечно зеленея, склоняется и шумит над ним темный дуб*».¹² Но ничего этого нет у К. Васильева. Даже символ вечности у него уничтожен, срублен. Стихотворение «Давно не выхожу я на дорогу...» подтверждает вывод Е.А. Ермолина о том, что «Васильев крайне редко изменял драматическому и пессимистическому взгляду на окружающий мир».¹³

Этому стихотворению в сборнике предшествует стихотворение «Когда кровавые князья...» с вероятными реминисценциями из пушкинских «Ариона» и «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю...»). Но, несмотря на его политическое содержание, в данном контексте — допустимо предположить — строка «Куда вела меня стезя?» может вызвать ассоциацию и с тем же лермонтовским «Выхожу один я на дорогу...»: лирический герой, по сути, оказывается *одиноким* среди друзей, которые от него «иных путей и песен ждали» (С. 86).

Однако в том же сборнике «Ночная бабочка в огне» все-таки есть бодрое стихотворение — с семью восклицательными знаками на шесть четверостиший — «Он даже знать не хочет пауз...» В первом, четвертом и шестом четверостишиях обыгран основной символический образ лермонтовского «Паруса», но море показано не в разных состояниях, а в одном — состоянии бури. Сначала тональность тревожная: «И мой, вдали белея, парус / стремится к бездне». В третьем четверостишии — косвенная полемика с Лермонтовым: у него «мачта гнется и скрипит» (1, 241), у Васильева уже нет тревоги, так как «не порвётся там, где тонко: / надежны снасти!» (С. 88). Буря лишь воодушевляет лирического героя. «Усвоил я твои уроки, / морская ярость: / белеет парус одинокий, / белеет парус!» — таково четвертое четверостишие. Пятое — о бессилии ветра, а в последнем лермонтовский «луч солнца золотой» разрастается в безусловно символическое Небо (с большой буквы): «Как старый парус мой воспрянет! / О, верить мне бы: / Когда душа вот так устанет, / увидит — Небо!» (С. 89). Стихотворение не безусловно жизнерадостное («верить <...> бы» в наилучшее), но тональность его действительно на редкость бодрая.

С известной долей натяжки переключку с Лермонтовым можно усмотреть в сонете «Пускай я буду круглым дураком...» из сборника «Стихи високосного года» (1997). Оно о равнодушии к спасению души: «<...> чтоб спастись, не шевельну я пальцем. / Чтоб вознестись к небесным постояльцам? / Простите, но я с ними не знаком» (С. 131). Конечно, у Лермонтова нет подобного пренебрежения к ангелам, зато он в письме к М.А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г., где, кстати, содержится отказ от формулы Кальдерона «жизнь есть сон», выражал сильное сомнение в том, что за гробом душа (без тела) сохранит свою человеческую индивидуальность (4, 324), а во втором стихотворении под названием «Смерть» («Оборвана цепь жизни молодой...», 1830—1831) заявлял, что там «будущего нет, / Ни прошлого, ни вечности, ни лет; / <...> ни ожиданий, ни страстей, / Ни

горьких слез, ни славы, ни чести <...>» и «вспоминанье спит глубоким сном» (1, 189). В первой «Смерти» («Закат горит огнистой полосой...», 1830) поэт восклицал: «Мой дух утонет в бездне бесконечной!..» (1, 133). Отрицается возможность загробной встречи или взаимного узнавания людей в зрелых стихотворениях «Воздушный корабль» (1840), «Любовь мертвеца», «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841). В конце прозаической трагедии «Menschen und Leidenschaften» (1830) Юрий (во многом автобиографический персонаж), приняв яд, даже говорит Любви: «Друг мой! нет другого света... есть хаос... <...> прощай, мы никогда не увидимся... нет рая — нет ада...» (3, 157). Мцыри (послушник) в существовании рая не сомневается, но перед смертью объявляет монаху: «Увы! — за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял...» (2, 361). Поэтому, возможно, не без влияния Лермонтова, который, в принципе признавая великое преимущество неба перед землей, тем не менее, считал естественной привязанность человека именно к земле (например, в стихотворении начала 1830-х гг. «Земля и небо»: «Как землю нам больше небес не любить? / Нам небесное счастье темно <...>» — 1, 205), современный поэт завершил свой очередной сонет словами о том, что, отказываясь от бессмертия, душа обретает свою индивидуальность: «<...> душа моя зиме отозвалась, / земле отозвалась, к земле припала, / под пытку бессмертьем — умерла, / испытанная гибелью — восстала... / пускай пропала, но себя нашла!» (С. 132).

Вторая половина стихотворения «О жизни что могу сказать своей? — ...», напечатанного в альманахе «Ярославская лира» (1997), звучит так: «О, сколько было смеха, / сколько слёз, / и мёда сколько выпито, и яда! / Вся жизнь — игра, / и только смерть — всерьёз, — / её и репетировать не надо» (С. 140). Источник афоризма «Вся жизнь — игра» самоочевиден: опера Чайковского «Пиковая дама» («Что наша жизнь — игра!..»). Но, может быть, и здесь пушкинский контекст влечет за собой ассоциацию с Лермонтовым? Не удерживалась ли в подсознании либреттиста — брата композитора Модеста — фраза Казарина из «Маскерада»: «Что ни толкуй Волтер или Декарт — / Мир для меня — колода карт, / Жизнь — банк: рок мечет, я играю / И правила игры я к людям применяю» (3, 268)? И у Лермонтова, и у Чайковского речь идет о карточной игре, а у К. Васильева — о театральной. Но ведь «Маскерад» — произведение драматическое. Если Юрий в «Menschen und Leidenschaften» отравил себя, то Арбенин — жену, у Васильева же «и мёда сколько выпито, и яда!», причем мед пришел в его стихотворение едва ли не из эпиграфа к «Мцыри» («Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю» — 2, 343), здесь и тема смерти, а слово «яд» вообще относится у Лермонтова к числу достаточно частотных: 95 употреблений (наряду с такими словами, как «далеко», «Любовь» и «небесный», — ЛЭ, С. 764), из них 57 в стихах и 30 в драматургии (ЛЭ, С. 762).

Вновь прямое обращение к лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу...» — в сонете «Я выхожу из дома в темноту...» из сборника 1997 г. «Земные сонеты». Герой, как и у Лермонтова, идет куда-то ночью (но перед рассветом) один: «Я выхожу из дома в темноту, / но близится рассвет неудержимый. / Его встречать вдвоём когда-то шли мы, / теперь я по земле один иду». Лермонтовская любовная тема упрощена и приземлена, хотя земля здесь тоже не только почва под ногами, но и планета Земля, увиденная великим поэтом словно из космоса: «“Голубое сиянье” (любимый цвет Л.) сообщает земному пейзажу космич. широту и бытийственность, приобщает его к “пространствам синего эфира” (“Демон”) <...>» (ЛЭ, С. 96). Начало второго катрена у К. Васильева — также лермонтовское, с мотивом звезд, но гаснущих: «И вспыхивая гаснут на лету / все наши звёзды... и уже — незримы...» (С. 143). Дальше развивается собственно васильевский мотив костра и говорится о возвращении домой. Тема дома (в буквальном смысле) у Васильева важна, а у Лермонтова отсутствует.

В стихотворении «В прошлом все мои измены...» (печатается в цикле стихов из трех сборников под общим заглавием «Зимняя ночь», 1999—2001) с темами любви, старения и опять-таки одиночества одна из стрóf — «Окруженный стен квадратом, / здесь

я сам себе анатом. / Здесь же — внешняя броня: / стены давят на меня!» — напоминает лермонтовского «Пленного рыцаря» (1840): «В каменный панцырь я ныне закован, / Каменный шлем мою голову давит <...>. // Быстрое время — мой конь неизменный, / Шлема забрало — решетка бойницы, / Каменный панцырь — высокие стены <...>» (1, 294). Смерть должна послужить рыцарю избавлением. Окончание стихотворения К. Васильева лишено этого высокого пафоса, но речь идет, по-видимому, тоже о смерти: «Эти стены не защита, / ведь бывшее не забыто. / Что же будет? Во весь дух / пропоёт и мой петух...» (С. 200). Имеется в виду не утреннее, а ночное пение птицы, знаменующее конец «дня»-жизни.

Несмотря на политическую тематику стихотворения «На ветру дрожит листва...» из сборника 2001 г. «Зимняя ночь» первая его строфа откровенно цитатно ориентирована на знаменитый перевод «Из Гёте»: «На ветру дрожит листва / и пылит дорога... / Кто бы мне сказал слова / “Отдохни немного”?» Однако лермонтовский отдых-смерть (*ЛЭ*, С. 183) Васильевым превращен в отстранение от ужасов политической жизни России: «Не дает покоя — жуть / русских революций, — / из-за них боюсь заснуть / и боюсь проснуться...» (С. 220).

Темы жизненного пути и звезд либо их отсутствия представлены и на излете творчества К. В. Васильева. «Снова зимняя ночь. На земле тишина. / В небесах ни звезды — полнолуние». Так начинается одно из стихотворений того же итогового сборника. У Лермонтова «ночь тиха» (1, 331). Васильев добавляет к мотиву одиночества мотив недостаточности, бедности слов («Ну и пусть: доверяюсь я бедности слов / и — один выхожу на дорогу»), а также возвращения в пустую хибару (С. 231), уже известный. Теперь звезд нет. А в одном из стихотворений 1990-х гг., не вошедших в авторские сборники, они были, но друг с другом не разговаривали и не выступали в роли слушателей одинокого, изгнанного Пророка: «Эта жизнь на глубины скупа, / со звездой говорить — не судьба» (С. 253), — начинает стихотворение Васильев, больше не провозглашая своего звездного происхождения.

Эволюция столь характерной для него темы¹⁴ может быть предметом специального рассмотрения. Здесь важно лишь подчеркнуть, что характернейшей звездная тема была и для Лермонтова. Реминисценции из его стихов позволяют сделать вывод о несомненном и чрезвычайно значительном лермонтовском влиянии на поэта, жившего среди нас еще недавно. Он, однако, всегда оригинален. В частности, его оригинальность обнаруживается в том, что он, порой прямо цитируя Лермонтова, при этом избегает повторять размер источника и другие элементы его стихотворной формы. Так, например, интересом к форме сонета К. Васильев обязан отнюдь не Лермонтову, у которого сонет всего один («Сонет», 1832).

Примечания:

1. Васильев К. Избранное: Стихотворения. Эссе. Ярославль, 2003. С. 294. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

2. Пайков Н. Н. Тютчев и Лермонтов: два мирозерцания, два принципа романтической образной системы // «Я жил века...»: материалы пятых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2004. С. 14—15. Отметим, что в глубокой статье Н. Н. Пайкова теоретически неточно лирическим героем назван герой персонажной лирики, а в цитате из стихотворения Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» «счастье» заменено на «рай».

3. Щербаков С. А. У одной реки... (Из воспоминаний о Константине Васильеве) // Голоса русской провинции: материалы научных докладов на IV Областных Васильевских чтениях. Ярославль, 2006. С. 18.

4. См.: Кошелев В. А. Афанасий Фет: преодоление мифов. Курск, 2006. С. 53—59, 64—67.

5. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 302—304. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте с обозначением *ЛЭ*.

6. Поэтому заявление Е.А. Ермолина, открывающее его статью о Васильеве: «Константин Васильев — ярчайший поэт-романтик <...>» (*Ермолин Е.* Константин Васильев. 1955—2001 (Послесловие) // Васильев К. Избранное. С. 304), — представляется излишне категоричным, слишком широко трактующим «романтизм»

или «романтику».

7. Лермонтов М. Полн. собр. соч.: <в 4 т.> М., 1953. Т. 1. С. 333. Далее том и страница этого издания (орфография и пунктуация в нем ближе к лермонтовским, чем в последующих) указываются в тексте.

8. Высоцкий В. Собр. соч.: в 5 т. Тула, 1993. Т. 1. С. 231.

9. Кормилов С. И. Лермонтов как феномен русской культуры // Лермонтов М. Стихотворения. М., 2007 (серия «Всемирная библиотека поэзии»). С. 33—34.

10. Рассказова Л. В. М. Ю. Лермонтов и дворянская усадебная культура // «Я жил века...»: материалы пятых Лермонтовских чтений. С. 78. (см.: Большой путеводитель по Библии. М., 1993. С. 126). В действительности библейская символика дуба шире. «В христианстве дуб — символ Христа, как силы, проявляющейся в беде, твердости в вере и добродетели. В Ветхом Завете дуб — дерево божественного присутствия» (Михайлова М. И. А. Новиков: грани творчества. Орёл, 2007. С. 118—119).

11. Рассказова Л. В. Указ. соч. С. 79.

12. Там же. С. 80.

13. Ермолин Е. Константин Васильев. 1955—2001 (Послесловие). С. 304.

14. набросок *типологии* этой темы: *Пайков Н. Н.* «Парабола ухода» в лирике К. В. Васильева // Голоса русской провинции: материалы научных докладов на IV Областных Васильевских чтениях. С. 32—34, 40.

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ АЛЕКСАНДРА ДЮМА

Светлана Левагина (Ярославль)

Казалось бы, какие такие воспоминания, если Лермонтов в Париже не бывал, а Александр Дюма (отец) посетил Россию в 1858-1859 годах, через 17 лет после гибели поэта? Но по отношению к Александру Дюма подобный вопрос теряет всякий смысл, если вспомнить, чьими глазами мы смотрим на историю Франции 17-18 веков и насколько рядовому читателю всё равно, что «исторические» лица, выведенные в романах знаменитого писателя, мягко говоря, сильно отличаются от своих прототипов. Абсолютно так же поступал Дюма со своими современниками и, сколько бы они ни возражали, вплоть до вызовов на дуэль,¹ в глазах массовой французской публики оставались ровно такими, какими вышли из-под его пера в журналах «Мушкетёр» и «Монте-Кристо». И этому совершенно не мешали громкие судебные разбирательства по поводу время от времени восстающих его «литературных негров», ведь ни один из них, отделившись от своего мэтра, не сделал себе громкого имени – видимо, правка Дюма совершенно преображала обычные тексты в нечто особенное. Что же касается иностранных произведений, то Дюма стеснялся ещё меньше: свой перевод по подстрочнику, сделанному для него, то есть ту же правку, он легко печатал под собственным именем, изменив название произведения или даже не меняя его. Так, в результате русской поездки, появился роман Дюма «Sultanetta» – бывший «Аммалат-Бек» А.А. Бестужева-Марлинского и его же «Фрегат Надежда», «безоговорочно авторизованная Дюма под её подлинным названием».² С другой стороны, его личные воспоминания об увиденном и пережитом, даже о встречах с реальными людьми, то были абсолютно правдивы, а то – словно написаны рукой Мюнхгаузена: он знал, что именно понравится публике.

Каким же предстаёт французскому читателю Михаил Юрьевич Лермонтов, выведенный Александром Дюма в его «Путевых впечатлениях. В России», написанных в 1858-1861 годах?³ Начнём с суждения Дюма о русской литературе.⁴

«Русские, народ, родившийся вчера, не имеет ещё ни национальной литературы, ни музыки, ни живописи, ни скульптуры; у них были поэты, музыканты, живописцы, скульпторы, но этого недостаточно, чтобы образовать школу.

К тому же художники в России умирают молодыми; можно подумать, что древо искусства ещё не окрепло настолько, чтобы вырастить зрелые плоды. Пушкин был убит на дуэли в сорок восемь лет; Лермонтов был убит на дуэли в сорок четыре года; романист Гоголь умер в сорок семь лет. Живописец Иванов умер в сорок девять лет. Музыкант Глинка в пятьдесят». (Д., III, 121)

Как видим, Дюма ошибается во всех датах. Однако при таком вполне поверхностном знании только что услышанных имён он отмечает удивившую его грань «загадочной русской души», некую дверь, сквозь которую до этой души можно легко достучаться, а именно: «...самый верный способ угодить русскому – это попросить его перевести одно или два стихотворения Пушкина или Лермонтова...» (Д., III, 122). Дюма поражён тем, что повод заняться переводом Лермонтова достаточен, чтобы его оставили в покое на самой буйной пирушке. Как это произошло на пароходе в присутствии группы молодых офицеров, составивших ему компанию до Углича и даже оплативших музыкантов и шампанское.

« – Гарсон, всё шампанское, какое есть, – на борт! <...> Сколько у тебя бутылок шампанского, мажордом?

– Сто двадцать, ваше благородие.

– Что поделаешь! Это немного, но как-нибудь обойдёмся. Давай сюда свои сто двадцать бутылок.

– В таком случае, господа, можно отчаливать? – спросил капитан.

– Когда пожелаете, друг мой.

И мы отчалили под звуки труб и хлопанье взлетающих пробок шампанского. Каждый из этих милых безумцев рисковал пятнадцатью днями гауптвахты ради того, чтобы провести со мной лишние четыре или пять часов» (Д., III, 119, 120-121).

Что он тоже повод для этой молодёжи «оторваться» – даже не приходит Дюма в голову, слишком уж высоко его мнение о самом себе. Он продолжает:

«Я воспользовался первым же удобным предлогом, чтобы покинуть их ряды и перейти от деятельного состояния к покою. Поводом мне послужил поэт Лермонтов». (Д., III, 121)

Загадочен интерес русских к Лермонтову. Дюма ищет ему объяснение: «Русские, как всякий народ, бедный поэзией, испытывает восторг перед Пушкиным и Лермонтовым, а женщины в особенности перед Лермонтовым, как перед первыми поэтами, придавшими их языку ритмическую гибкость». (Д., III, 122)

Слабовато. А может, по-другому?

«Многие стихотворения Лермонтова очень легко могут быть положены на музыку: те, что действительно стали музыкальными произведениями, стоят у русских женщин на фортепиано, и они, не заставив себя долго упрашивать, охотно споют вам что-нибудь из Лермонтова.

Маленькое стихотворение в одну строфу, похожее на мелодию Шуберта и озаглавленное «Горные вершины», для всех русских девушек то же самое, что для немецких «Маргарита за прялкой» Гёте». (Д., III, 122-123)

Или, может быть, дело в уме Лермонтова?

«Лермонтов, о котором я уже говорил, – это ум, равный по силе и размаху Альфреду де Мюссе, на которого он очень похож, как в стихах, так и в прозе. Он оставил два тома стихов, среди них можно назвать поэму «Демон», «Терек», «Спор Казбека и Шат-Эльбруса» и множество других замечательных стихотворений.

В прозе его сходство с Альфредом де Мюссе ещё более разительно. «Печорин, или Герой нашего времени» – родной брат «Сына века», только, на мой взгляд, лучше построен и имеет более прочную основу. Ему суждена более долгая жизнь». (Д., III, 121-122)

«Один из наших офицеров ... перевёл мне прекрасное стихотворение Лермонтова, под названием «Дума». Оно тем более примечательно, что в нём выражено суждение самого поэта о его соотечественниках» (Д., III, 123).

А за что же такое уважение к суждению этого поэта? Что-то не даётся Дюма в лермонтовском образе. Знаменитый француз, легко узнавший всю подноготную о Пушкине, Бестужеве-Марлинском, Шамиле, Полежаеве, Воронцовой-Дашковой – да о

ком угодно! – несмотря на все свои усилия, не может собрать о Лермонтове больше, чем он уложил в такую вот биографию:

«Лермонтов служил в гвардии, когда написал свои первые стихи. Император вызвал его к себе.

– Мне докладывали, сударь, что вы пишете стихи?

– В самом деле, Ваше Величество, иногда случается.

– На это есть особые лица, милостивый государь. Моим офицерам незачем заниматься поэзией. Вы поедете воевать на Кавказ, это будет более достойное для вас занятие.

Лермонтову только того и нужно было. Он поклонился, уехал на Кавказ и там, глядя на величественную горную цепь, где был прикован Прометей, написал свои лучшие стихи». (Д., II, 144)

Большого ему просто не рассказывают. Даже Евдокия Ростопчина, описывая, по его просьбе, в письме своё давнее знакомство с Лермонтовым, излагает Дюма лишь сведения о юношеских шалостях поэта.⁵ Из дуэли Лермонтова Дюма удалось выжать всего одну эффектную фразу. То ли бы вышло, если бы он знал хоть какие-нибудь подробности! А так, в заметках «Кавказ» Дюма приводит свой перевод лермонтовского стихотворения «Благодарность» – перевод, над которым издеваются С.-Петербургские Ведомости (№133 от 6 сентября 1859 года), – и эту самую фразу: «Желание поэта сбылось; через восемь дней после этого он был убит». «Ведомости» напоминают, что стихотворение написано в 1840 году, а Лермонтов умер в 1841, и приводят данный перевод Дюма, не сопровождая его подлинными стихами поэта как слишком известными. Разница, действительно, впечатляет.

БЛАГОДАРНОСТЬ

М.Ю. Лермонтов

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Это же стихотворение в изложении А. Дюма (перевод М.И. Миримской):

Ну что ж, благодарю тебя за всё то,
О Боже! За что ошибочно я боюсь обвинять,
За нечистую улитку, ползущую по розе,
За горький яд, струящийся из поцелуя.
Благодарю тебя за закалку оружия
Убийцы, во мраке поражающего своего врага;
Благодарю тебя за кровавую слезу,
Что извлекает из наших глаз предательство друга!
Спасибо, наконец, за жизнь, загадочную зарю,
Пусть свет проклиная Вертера из Дидона,
Но старайся, чтобы мой голос недолго
Тебя благодарил за этот ужасный дар!

(Д., III, 527).

Итак, факты биографии Лермонтова ускользают из рук Дюма, стихи русского поэта темны для восприятия француза, а потому старательно переводятся и публикуются как местная экзотика, без попытки присвоить. Но что-то упоительно-притягательное есть в этих стихах для самого Александра Дюма. Вот что он пишет в письме поэту Мери из Баку «25 ноября 1858 г., при 25 градусах жары» (Д., III, 497):

«Мы обогнули владения Шамиля и два раза поменялись выстрелами с воинами имама. С нашей стороны пали три татарина и казак, черкесы же оставили пятнадцать трупов, с которых наши сняли оружие и потом бросили тела в пропасть.

Голова человека – странная машина. Знаете ли, чем я был занят, пока мы дрались с черкесами и смотрели разные чудеса? Я невольно думал и невольно переводил в уме оду Лермонтова, которую мне читали ещё в Петербурге. Название её «Дары Терека»... <...> Стихи! Вы уж, конечно, не ждали, не правда ли, получить от меня стихи с Кавказа?». (Д., III, 496, 497)

Кроме «Даров Терека», все остальные эффектные подробности – мистификация, непомерно преувеличенная Дюма. Как известно, по сохранившимся донесениям шефу жандармов князю Долгорукову,⁶ Дюма во время пребывания в пределах Российской империи всё время состоял под наблюдением жандармского управления и, по исследованию Фердинандова, хранящемуся в ЦГАЛИ (Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 370. Л. 75-77), именно III Отделение организовало Дюма стычку с горцами, причём знаменитый французский писатель принимал участие в этом нарочном сражении» (III, 545).

А вот о стихах – правда. В кавказских воспоминаниях И.Евлахова (Евлахов И. Дюма (отец) в Шемахе (из кавказских воспоминаний). //Новое обозрение, (Тифлис), № 1060 от 1887 г.) рассказывается, как вернувшийся к коменданту Шемахи с ужина у Нахмуд-бека Дюма танцевал гротеск – старинный немецкий шуточный танец, сопровождавшийся пением.

«Уморившись от гротеска, Дюма потребовал бумаги и на память для желающих написал несколько стихотворений Лермонтова, переведённых им на французский язык. В три часа ночи он простился с нами, а на другой день, утром, выехал из Шемахи, оставив по себе воспоминания настоящего француза – доброго, весёлого малого и страстного обожателя женщин». (III, 501).

Очевидно, именно один из тех автографов и публикуется в 3 томе цитируемого мною издания (Дюма А. Путевые впечатления. В России. В 3 т. Т.3 /пер. с фр. ; ист. справки С. Искюля. М.: Ладомир, 1993. – Л. ил. 65), так как он находится в Музее писателей Грузии, в Тбилиси. Это автограф Александра Дюма (отца), являющийся переводом стихотворения М.Ю. Лермонтова «Горные вершины» (III, 501). Что же касается «Даров Терека», то перевод их связан с ярославскими впечатлениями Дюма. Знаменитый француз подробно описывает Углич, переславское имение Дмитрия Павловича Нарышкина Елпатьево, но сам Ярославль затмился для него знакомством с княгиней Анной Долгорукой, которая, по пути из Ярославля, оказалась, вместе со своей компаньонкой, на том же пароходе, что и Дюма. И потому о Ярославле сказано всего несколько строк: там находится один из семи лицеев России, одна из лучших гостиниц – Пастухова (с «настоящими кроватями»), там жил «помилованный Павлом I Бирон» и самое главное: «Ярославль славится своими красавицами и пылким темпераментом своих уроженцев: за два года пятеро молодых людей потеряли там рассудок от любви» (III, 148). Зато несколько страниц посвящено вышеупомянутой княгине и тому, что дружеские отношения с ней возникли на почве... Лермонтова.

«Я подумал, что < > настал момент сыграть на национальной гордости моих собеседников и попросить их перевести что-нибудь из Лермонтова. Но я где-то забыл свою книгу его стихотворений < >.

– Не расстраивайтесь, – сказала княгиня, – я знаю Лермонтова наизусть. Скажите, какое стихотворение вам нужно, и я вам его переведу.

– Выберите то, которое больше всего вам нравится, княгиня, я не настолько знаком с вашим поэтом, чтобы выбирать самому.

– Хорошо, тогда я вам переведу одно стихотворение, которое даст вам общее понятие о его манере.

Княгиня взяла перо и с такой лёгкостью, как будто писала под диктовку, перевела мне одно из самых замечательных стихотворений Лермонтова. Это стихотворение «Дары Терека»... (III, 154-155). «Работа заняла у меня часть ночи. По мере того, как княгиня делала подстрочный перевод на французский язык, я излагал его стихами». (III, 157)

Картина, действительно, эффектная: пароход, плывущий по Волге, ночь, двое: русская княгиня («Княгиня – женщина тридцати – тридцати двух лет, чрезвычайно образованная. Вообще в России < > женщины более образованны, более начитанны и лучше говорят по-французски, чем мужчины, и читают почти всё, что публикуется во Франции») и – очарованный ею знаменитый французский писатель шестидесяти лет (Дюма родился в 1802 году). И звучат по-русски и по-французски дивные строчки Лермонтова. Терек обращается к Каспию:

«Слушай, дядя: дар бесценный!
Что другие все дары?
Но его от всей вселенной
Я таил до сей поры.
Я примчу к тебе с волнами
Труп казачки молодой,
С тёмно-бледными плечами,
С светло русою косою.
Грустен лик её туманный,
Взор так тихо, сладко спит,
А на грудь из малой раны
Струйка алая бежит.
По красоте-молодице
Не тоскует над рекой
Лишь один во всей станице
Казачина гребенской.
Оседлал он вороного
И в горах, в ночном бою,
На кинжал чеченца злого
Сложит голову свою».

Замолчал поток сердитый
И над ним, как снег бела,
Голова с косою размытой,
Колыхаяся, всплыла.

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Тёмно-синие глаза.

Он выиграл, веселья полный, –
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви.

Тут, пожалуй, ощутишь такое, что, цитируя Дюма, «остаётся в памяти чистым, как просвет лазурного неба», ибо «нет ничего более отрадного, чем такое знакомство во время путешествия, которое за несколько часов превращается в старинную дружбу, продолжается всего день или два, а потом становится ничем не запятнанным воспоминанием... Моя встреча с этой милой женщиной – одно из таких воспоминаний» (Ш, 154).

Интересно, что знакомство было продолжено и, описывая их новую встречу как анекдотический случай, Ф.И. Тютчев в письме жене колко острит, не подозревая, что третьим тут незримо присутствовал Лермонтов: «На днях вечером я встретил Александра Дюма... Я не без труда протиснулся сквозь толпу, собравшуюся вокруг знаменитости и делавшую громко ему в лицо более или менее нелепые замечания, вызванные его личностью, но это, по-видимому, нисколько его не сердило и не стесняло очень оживлённого разговора, который он вёл с одной слишком известной дамой – разведённой женой князя Долгорукова, кривоногого.⁷ Ты согласишься, что это соединение было неизбежно, и рамка, которая их окружала, эта толпа любопытных зевак, была вполне подходящей. Дюма был с непокрытой головой, по своему обыкновению, как говорят, и эта уже седая голова, несколько напоминающая Лаблаша,⁸ довольно симпатична своим оживлением и умом».⁹ Этот отсвет «оживления и ума», замеченный Тютчевым, – свидетель тайной душевной жизни. Недаром ведь потом, на Кавказе, при стычке с черкесами Дюма невольно читал в уме «Дары Терека»...

Да, «бывают странные сближения»... Как ни странно, объяснение, почему русские знакомые Александра Дюма с таким удовольствием переводили для него стихи Лермонтова, но не посвящали в подробности его личной жизни, я нашла у испанского философа XX века Хосе Ортега-и-Гассета, в его «Этюдах о любви», не по поводу Лермонтова, разумеется. Ортега пишет: «...в некоторых ситуациях, мгновениях жизни человек, не сознавая этого, раскрывает многое из своей сокровенной сути, своего подлинного бытия»,¹⁰ «Любовный выбор выявляет истинную сущность человека».¹¹ Ортега имеет в виду любовь в широком смысле – и между людьми, и любовь к искусству, к родине и т.д.

Лермонтов оказался глубинно, интимно близок тому кругу людей, с которым общался Дюма. И потому противодействие знанию постороннего о предмете твоей любви, в данном случае о Лермонтове, – собственная защита! Вот как пишет о подобном поведении Ортега-и-Гассет: «Человек чувствует себя беспомощным, захваченным врасплох через брешь, оставленную им без внимания. Нас неизменно раздражают попытки судить о нас по тем свойствам нашей личности, которые мы не утаиваем от окружающих. Нас возмущает, что нас не предупредили. Нам хотелось бы, чтобы нас оценивали, уведомив об этом заблаговременно и на основании нами отобранных качеств, приведённых в порядок как перед объективом фотоаппарата».¹²

Стихи Лермонтова, с готовностью переводимые для Александра Дюма окружавшими его русскими, и есть «нами отобранные качества», тот портрет, за который нам не стыдно. А весь подтекст должен оставаться тайной для посторонних, как и личная жизнь автора. «Взрывая, возмутишь ключи, -/ Питайся ими – и молчи». Но всё относительно. И этим известным тютчевским словам есть ответ у Лермонтова – вольный перевод из Гейне:

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье
И милый образ во сне лишь порою видали.

И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.¹³

Примечания:

1. Из письма И.А. Гончарова П.В. Анненкову от 20 мая 1859 г.: «А вот Вам нечто свеженькое и любопытное о Некрасове. Дюма в своих записках рассказал содержание того стихотворения Некрасова, где описана история Воронцовой-Дашковой, и, должно быть, не очень ловко выразился о французе, который был в связи с графинею, да ещё, может быть, сослался на Некрасова. Я сам не читал и не знаю, но знаю только, что француз этот счёл себя обиженным и нарочно приехал сюда требовать у Некрасова удовлетворения». //Гончаров И.А. Собр. соч. в 8-ми томах. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 8. С.323. Более подробно об этой истории см. в воспоминаниях А.Я. Панаевой: Панаева А.Я. Воспоминания. М.: Правда, 1986. С. 234-244. Примечательно, что Панаева напоминает о Воронцовой-Дашковой строчками Лермонтова: «Как мальчик кудрявый, резва, /Нарядна, как бабочка летом...» из стихотворения «К портрету» (1840), посвящённому ей.
2. Дурылин С. Александр Дюма-отец и Россия. //Литературное наследство. N 31-32. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С.561. Цит. по: Дюма А. Путевые впечатления в России: сочинение в 3 т. М.: Ладомир, 1993. Т.3. С.509.
3. См. у Дюма в главе «Дорога на Елпатьяево»: «...сегодня, 10 июля 1861 года, сидя за этими строками на другом конце Европы, на террасе палатки Кьятамоне...». С.109.
4. Высказывания А. Дюма, цитируемые в докладе, даются по изданию: Дюма А. Путевые впечатления в России: сочинение в 3-х т. М.: Ладомир, 1993. В скобках – Д., римская цифра указывает том, арабские – страницу.
5. Ростопчина Е.П. Из письма к Александру Дюма <27 августа/10 сентября 1858 г.> //Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1989. С.358-364.
6. ЦГИА СССР, фонд 3-й экз., N 1858, ед. хр. 125.
7. Интересно, шеф жандармов, получающий донесения о Дюма, князь Долгоруков 1-й, имел прямые ноги? Теперь уж никто этого не скажет...
8. Лаблаш (Lablache) Луиджи (1794–1858) – итальянский певец (бас). Пел во многих театрах мира, в том числе в Итальянской опере в Петербурге. Прославился в партиях Джеронимо («Тайный брак» Чимарозы), Дона Паскуале («Дон Паскуале» Доницетти).
9. Письма Ф.И. Тютчева к его второй жене (1854–1858). СПб., 1915. С. 132. Цит. по: Дюма А. Путевые впечатления в России: сочинение в 3 т. М.: Ладомир, 1993. Т.3. С. 430 – 431.
10. Ортега-и-Гассет Х.. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 401.
11. Там же. С. 410.
12. Там же. С. 402.
13. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1983–84. Том 1. С. 80.

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА О «ЛЕРМОНТОВСКОМ» КАВКАЗЕ

Инга Черноусова (Армавир)

После ухода из жизни таких корифеев и пропагандистов лермонтоведения как В.А. Мануйлов, И.Л. Андроников и их деятельного окружения основной исследовательский груз принял на себя Владимир Александрович Захаров. В составе его первостатейных трудов нынешнего тысячелетия есть и документальный труд – «Загадка последней дуэли» (Москва: Русская панорама, 2000), вызывающая большой одобрительный резонанс. Можно сказать, что в этой книге собраны воедино и систематизированы знания о завершении жизни М.Ю. Лермонтова. Но!!! Не стоит считать, что этим самым был подведён окончательный итог всему тому, что связано с поэтом. Остаётся и сейчас множество «загадок» и не только последних дней его жизни.

В данном выступлении предпринята попытка, пусть и кратко, рассказать о наиболее интересной и вряд ли повсеместно известной литературе последних лет, опубликованной на Кавказе или связанной непосредственно с ним. Ему предшествовал выход в свет той брошюры, подготовленной совместно с моим наставником профессором В.Б. Виноградовым, которую я привезла на нашу конференцию.

Начну с автореферата недавней кандидатской диссертации Михаила Викторовича Архиреева «Кавказская война в русской литературе 1820-1830-х годов», защищенной в 2004 г. в г. Твери. В ней особое внимание уделяется «кавказским произведениям М.Ю. Лермонтова, который в 1830-е годы выстраивает своего рода концепцию взаимодействия и модернизации на Кавказе многих культурных ареалов».

Автор акцентирует впервые сформулированное положение о том, что «художественная концепция Кавказской войны (а на самом деле – преодоления системного северокавказского кризиса XIX века, вопрос о котором встал сегодня на повестку дня) выстраивалась вокруг двух проблем: каким образом трансформируется кавказская реальность при столкновении с русской культурой и как Кавказ влияет на Россию, что он меняет в самоощущении героя, столкнувшегося с новой для него реальностью». По убеждению М.В. Архиреева, описание изменяющейся в ходе столкновения с Россией культуры горцев, а так же представление изменений, происходивших с российским обществом под влиянием Кавказской войны, «были теми основными моментами, которые наиболее отчетливо показывали культурно-психологические особенности русско-кавказской драмы».

Принципиально важным является следующий посыл: «Русские классики, обращавшиеся к кавказской теме, наиболее продуктивно разрабатывали два сюжета: сюжет о горце-ренегате (либо – в более мягком варианте – о горце, близко столкнувшемся с русской культурой) и сюжет о русском, оказавшемся плену у горцев». Конструируя свой ряд подобных «парных сюжетов» в творчестве А.С. Пушкина, А.А. Бестужева-Марлинского, Л.Н. Толстого, диссертант указывает, что американский исследователь Харша Рам именуется горцев, оказавшихся в подобной ситуации, «культурными гибридами», а российский культуролог и историк Д.И. Олейников называет обстановку, в которой оказались и горцы, и русские на Кавказе, – ситуацией «культурного билингвизма». В качестве текстовой иллюстрации приводятся слова М.Ю. Лермонтова из очерка «Кавказец» 1841 г.: «Кавказец (русский офицер, служивший на Кавказе в 1820-1830-х годах, – авт.) есть существо полурусское, полуазиатское; склонность к обычаям восточным берёт над ним перевес, но он стыдится её при посторонних, то есть при заезжих из России».

Такой подход позволяет исследователю обратиться к появлению «в литературе представления о человеке, теряющем самоидентификацию, т. е. политическую, культурную и метафизическую целостность». Притом, термин «идентичность» понимается в работе как тождество самому себе в разных ипостасях своего существования: национальном, политическом, социокультурном, частном». И далее следует такое рассуждение: «В русской литературе 1830-х годов появляется ряд произведений о горцах, для которых переход на русскую службу оборачивается кризисом социокультурного и метафизического самоопределения. Появление таких горцев далеко не случайно: в их судьбе авторы угадывали близкую им самим проблему собственного культурного и политического статуса в России».

Применённое мной обстоятельное цитирование преследует, по крайней мере, две цели: познакомить присутствующих с нетривиальными взглядами неизвестного широким кругам читателей учёного-филолога и предварить необходимость назревающего анализа изложенной концепции указанием на её теперешнее несовершенство и даже некоторую небрежность, неполноту и односторонность аргументов и трактовок, недостаточный учёт историко-литературоведческого контекста. Эта работа ещё предстоит.

Специалисты и почитатели М.Ю. Лермонтова знают насколько подробно и документально-доказательно разработана хронология недолгой, но полной событиями и странствиями, встречами и разлуками его судьбы. Тем не менее, в ней остаются «белые пятна». Одно из них – «версия, согласно которой М.Ю. Лермонтов встречался с французской путешественницей и писательницей Адель Оммер де Гель». Вероятный этот факт вновь обосновывается в последние годы пятигорским специалистом, кандидатом

исторических наук Екатериной Леонидовной Сосниной, которой принадлежит честь первого в отечественной практике перевода с французского и опубликования важных фрагментов из книги Оммер де Гелль «Путешествие по Прикаспийским степям и югу России...».

Свою систему умозаключений и доводов Е.Л. Соснина изложила в целой серии интереснейших, по-женски эмоциональных, но и вполне научных изданий, увидевших свет в наступившем столетии. Эта настойчивость, убежденность, стремление «завоевать» читателей логикой и страстностью своих построений, выводов и догадок глубоко импонирует. Хотя и не везде убеждает. Но в любом случае, пребывание на Северном Кавказе и в Крыму в течение нескольких месяцев 1840 г. является серьезнейшим основанием для признания факта знакомства и развития отношений между А. Оммер де Гелль и М.Ю. Лермонтовым. Отнюдь не сущностно-ничтожными видятся и «основные источники», систематизированные автором и отразившие «легенду» о вспыхнувших чувствах между ними, которые, несмотря на всю сдержанность и скромность субъектов, были достоянием части окружающих их современников.

Не случайно «один из солиднейших исследователей кавказского периода творческой биографии Лермонтова – Леонид Петрович Семёнов» был убежден в том, что «поэт осенью 1840 года ездил тайно от своего начальства в Крым, где, по утверждению Е.И. фон Майделя и виделся с французской путешественницей».

В серии книг Е.Л. Сосниной – последняя «Кавказ: женский взгляд, взгляд на женщину. Страницы истории» (Ессентуки, 2007). Она достойна всяческого внимания!

Третий автор, представляемый сегодня – профессор Пятигорского государственного лингвистического университета Александр Владимирович Очман. Он создал несколько малодоступных, к сожалению, по нынешним временам книг.

Начну с «Нового Парнаса» – трудоёмкого и истинно «благого деяния», которому автор без ложной скромности сулит, что его «по достоинству оценят современники и потомки».

Объёмный том собрал в себе статьи, справедливо аттестованные как «монографические очерки» о 30-ти прославленных, менее знаменитых, или даже недостаточно известных фигурантах «литературного освоения Кавминвод как органичной части Кавказа», причём наиболее объёмным является очерк именно о М.Ю. Лермонтове.

Вслед за тем в виде первого опыта оригинальной антологии размещены художественные тексты (прозаические и стихотворные), «в которых тем или иным образом нашли отражение Кавминводы», начиная с конца XVIII и вплоть до 1927 года. Увлекательнейшая и полезнейшая книга, в том числе и лермонтовский этюд, разностороннее характеризует самого своего создателя и характерные свойства его исследовательского подхода.

А.В. Очман вполне преднамеренно устраняется от прямого использования преобладающей части легко доступной ему и читателям многочисленной лермонтоведческой литературы минувшего столетия. Его метод – мобилизация и использование богатого, уже накопленного до него, фонда документальных материалов, воспоминаний очевидцев и тех сочинений, которые представляются именно ему наиболее заслуживающими доверия. Такой подход даёт большой простор для подачи собственных идей и видений, уклонения от персональной фактологической полемики с «инакомыслящими» предшественниками, вольного или невольного педалирования своего личного приоритета, что не совсем корректно и вводит в заблуждение неискушённых читателей. Способ, конечно, встречающийся, но далеко не оптимальный, уязвимый, в чём-то и обидный, для компетентных критиков.

Как и в новейшей книге «В чужом пиру... Михаил Лермонтов и Николай Мартынов» (Москва, 2005) А.В. Очман постоянен и не скуп в своих оценках «кошмарной тоталитарной отечественной действительности XX века» и хлестких негативных характеристиках советского лермонтоведения. Он настойчиво позиционирует себя как

ниспровергателя ущербной идеологической замкнутости в науке и жизни. Что ж, как говорится, «вольному – воля, спасённому – рай!» Однако вряд ли автор замечает и осознаёт, что и сам находится в плену отнюдь не бесспорной нынешней модели общественного миропорядка, из чего, как представляется и проистекают его строгие, взыскательно неодобримые отзывы о личностно-психологических свойствах великого поэта, с трудом признаваемого гением русской словесности. Отсюда проистекает и куда большая снисходительность в бытописании ряда других героев своего интереса.

Если же отвлечься от заметно субъективной позиции автора, то лермонтовские сюжеты А.В. Очмана подкупают щедрым наполнением, высокой отточенностью и изысканностью словесного оформления, тонкостью созидательного смысла и сопутствующего подтекста. Они, несомненно, достойны читательского интереса.

Следует согласиться с автором в отторжении версии властного заговора с целью убить поэта. Она – объективное порождение строго определённого и уже преодолённого этапа становления российского лермонтоведения и её вряд ли следует стыдиться. Вполне справедливо мнение о «качественном прорыве» В.А. Захарова в область «сложного переплетения обстоятельств по преимуществу бытового, психологического плана», предначертанного роковую дуэль. А.В. Очман закрепил и развил этот прорыв, не избежав, однако, и прямых заимствований, не везде оговорённых, что само по себе «не есть хорошо».

И всё-таки так и ждёт многомерного ответа извечный вопрос: «Кто виноват?» – в самой дуэли. В её катастрофическом исходе?

А.В. Очман вложил много стараний и сил в обоснование того, что роковой эпизод «не может быть квалифицирован как специально инспирированное вражескими силами предумышленное деяние». По его убеждению, «спонтанный рок событий, вызванный бытовыми и бытийными импульсами, неумолимо повлёл противников к барьеру; развязка, вопреки ожиданиям, оказалась катастрофической. Чья же тут вина? Только лишь Мартынова?» – вопрошает он.

И находит ответ в, по его мнению, «спокойно-взвешенном суждении», «точной и объективной характеристике», помещённой в энциклопедическом издании конца XIX в.: «Мартынов – молодой офицер, имевший несчастье убить на дуэли Лермонтова».

С этим суждением можно, конечно, и соглашаться, вознесясь надо всей трагичностью ситуации и её последствий: «молодой офицер» в несчастных стечениях обстоятельств убил молодого поэта... Грех попутал! Чего только, мол, не случается... Но что-то мешает, не позволяет принять подобную бесстрастную позу. Может быть оттого, что факт конкретной истории – интересует нас в настоящем, а любая его мифологизация – самый верный инструмент идейно-политических концепций, далеко не безразличных самой глубинной сути национально-нравственных терзаний, осмыслений, прозрений.

От того-то и чужды в своём большинстве позиции «равнодушного» хладнокровия в оценке необычно многослойного факта, когда напыщенная посредственность лишает жизни гения русского и российского самоопределения. Невозможно согласиться с тем, что отсутствие развитого интеллекта и душевной чуткости является основанием для прощения и реабилитации убийцы.

И не бывает всё же жестокого и безнравственного похмелья «в чужом пиру...»! Если уж «болеешь», то значит это – и твой пир. Даже если он пристально разглядывается в фокусе чарующих, этически-претенциозных лучей нового как бы светила на лермонтоведческом небосклоне.

Добавлю; только что вышел в свет необычайно интересный обобщающий труд В.А. Захарова «Дуэль и смерть поручика М.Ю. Лермонтова» (Нальчик, 2007. - 535 с), о значении которого нужно говорить особо.

ЖИЗНЬ ПОЭЗИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В МУЗЫКЕ З.А. ЛЕВИНОЙ

Основные факты творческой биографии композитора и пианистки Зары Александровны Левиной (23.01(5.02).1906, Симферополь – 27.06.1976, Москва) следующие. Начала учиться музыке в пять лет, в семилетнем возрасте впервые выступила перед публикой в городском саду. В это же время начала сочинять. Среди детских сочинений – «Привет русским воинам»: отклик на начало первой мировой войны.

В 1923 году с золотой медалью закончила Одесскую консерваторию по классу фортепиано у Брониславы Яковлевны Дронсейко-Миронович и стала активно концерттировать. Искусство игры на фортепиано Зара Александровна также постигала, перенимая опыт у Берты Михайловны Рейнгольд, которая стала её близким другом.

В 1925 году З. А. Левина переехала в Москву и поступила в Московскую консерваторию, на композиторский факультет. Сначала она училась у Рейнгольда Морицевича Глиэра, затем перешла в класс Николая Яковлевича Мясковского. Там же занималась фортепиано у Феликса Михайловича Blumenфельда. Во время учёбы входила в «ПРОКОЛЛ»: Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (1925–1928). Самый заметный творческий результат этого объединения – коллективное (9 авторов) сочинение «Путь Октября»: музыкальное действие в 3-х звеньях, для солистов и хора в сопровождении инструментального ансамбля.

С 1926 года выступала как пианистка. Закончила консерваторию в 1932 году. В 1967 году Зара Александровна Левина была удостоена звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

Автор многих сочинений в симфоническом, камерно-инструментальном и вокальном жанрах. Большое место в творчестве Зары Левиной отдано вокальной музыке: более двухсот романсов и песен на стихи русских и армянских поэтов, обработки народных песен разных стран, детские и пионерские песни по сей день находят отклик в сердцах исполнителей и слушателей.

Душа человека, черты его характера имеют свойство очень правдиво отражаться в его творениях. Неважно, в какой сфере – в литературе, в живописи, в музыке. Каждодневно мы с вами имеем возможность наблюдать огромное количество фальшивых улыбок, читать или слушать то, что вызывает в нас раздражение. Но вдруг – среди этого неделикатного сонма, как озарение приходит Явление Искусства, которое заставляет учащённо биться сердце. Одним из таких явлений вошла в мою жизнь музыка Зары Александровны Левиной. Вошла вместе с волшебным голосом, имя которому – Зара Долуханова. И так случилось, что первый романс Зары Левиной, услышанный мною, был на стихи Лермонтова – «Горные вершины». Не помню, когда впервые пронзили всё моё существо organopodobnye звуки аккомпанемента и голос певицы, звучащий словно виолончель. Да это и неважно. Триединство, уносящее в поднебесье: Стихи – Музыка – Голос. Подобное взаимопроникновение есть редкостное чудо. Захотелось услышать всё, что написала З. А. Левина на стихи любимого поэта, и более того – чтобы романсы *жили*, звучали для тех, кто ещё незнаком с музыкой композитора. В домашнем архиве Зары Александровны Долухановой нашёлся второй записанный ею шедевр – «Без вас – хочу сказать вам много...». Кстати, имеется ещё одна запись этого романса в исполнении Натальи Дмитриевны Шпиллер: вместе с другим сочинением З. А. Левиной – «Из-под таинственной холодной полумаски...», романс был опубликован на грампластинке, вышедшей в середине 60-х годов (вероятно, к 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова).

По справочнику «Лермонтов в музыке» значатся ещё два романса – «Сосна» и «Парус». Ноты «Сосны», как и трёх упомянутых выше произведений, нашлись быстро, так как они были опубликованы в многотиражных сборниках, а вот «Парус» удалось разыскать только с помощью ангела-хранителя библиотеки московского Союза композиторов, Марины Петровны Савельевой. Оказалось, что ноты этого сочинения Зары

Левиной были отпечатаны в 1941 году, на стеклографе, тиражом всего сто (!) экземпляров.

Некоторую сложность представляла попытка определить даты написания романсов: Зара Александровна писала импульсивно, она была поглощена Творчеством, – было не до такой, как ей казалось, тривиальной мелочи. В выходных данных первых публикаций романсов значится, что ноты были подписаны в печать в феврале и в апреле 1941 года. Подготовка нотных изданий тогда занимала довольно много времени: набор производился вручную или они писались переписчиком. Это позволило предположить, что лермонтовский порыв композитора пришёлся на конец года 1940-го.

К поэтическому тексту З. А. Левина относилась очень трепетно. Когда автор этих строк написал дочери композитора, музыковеду и переводчику Валентине Николаевне Чемберджи о том, что один из основных принципов подготовки музыкальных программ на стихи русских поэтов – приведение нотных подстрочников к авторским текстам, и что в некоторых публикациях романсов её матушки есть разночтения с оригинальными текстами Лермонтова, она тотчас ответила: *«Все стихи Лермонтова, ПОЖАЛУЙСТА, приведите в соответствие с оригиналом»*.¹

Итак, ноты были найдены. Начался мучительно-сладостный процесс их озвучивания. По свидетельству Валентины Николаевны Чемберджи, в своих записях Зара Александровна Левина часто писала о том, что «даже напечатанное музыкальное произведение ничего не представляет из себя до тех пор, пока не будет исполнено».² Камерную музыку, и особенно романсы, исполнять невероятно сложно, ибо есть только Слово, скромный аккомпанемент (не превышающий, как правило, трёх инструментов), и собственно творческий потенциал исполнителя. (Здесь необходимо подчеркнуть, что поэзия есть наиважнейшая составляющая камерного пения. Иначе пелись бы одни сплошные вокализы). Если в опере образ можно создавать в течение нескольких часов, пока длится действие, то здесь за три – четыре минуты необходимо обнажить душу так, чтобы слушатель поверил происходящему.

Осенью 2004 года мне представили молодого начинающего баритона Дмитрия Янковского, который, не будучи отягощён грузом консерваторских познаний, и с душой, открытой всему новому и непознанному, согласился записать несколько романсов на стихи М.Ю. Лермонтова. Записанные им романсы «Парус» и «Горные вершины» З.А. Левиной уже представлены на суд слушателей в первом компакт-диске серии «Поэзия Михаила Лермонтова в музыке». На этом же диске звучат обе записи Зары Александровны Долухановой, о которых сказано выше.

Настоящим откровением и подарком стало творческое содружество с певицей Еленой Терновой. Не знаю, чего в ней больше: неподдельного интереса, человечности, актёрского и певческого мастерства, сопереживания всему, что происходит внутри и вокруг творческого процесса. Поражает редко встречающаяся у вокалистов (особенно у певиц) роскошная дикция. Три из пяти лермонтовских романсов Зары Левиной уже органично вплелись в репертуар Елены Терновой. Вскоре его должны украсить все пять вокально-поэтических жемчужин.

Готовясь к выступлению на ярославских чтениях, автор этих строк задумал подготовить и выпустить в свет первое нотное научно-просветительское издание «Поэзия Михаила Лермонтова в музыке», включающее в себя ноты *всех пяти* романсов З.А. Левиной. К сожалению, произошла некоторая техническая задержка, и к началу чтений его напечатать не получилось. Но всё состоялось: сборник вышел в свет 7 ноября 2007 года. Кроме самих нот в него вошли пять стихотворений Поэта, которые положены на музыку, их переводы на французский, немецкий и английский языки, а также библиографическая и фонографическая справки об изданиях нот, о звукозаписях и переводах.

Романсы Зары Александровны Левиной на стихи Михаила Юрьевича Лермонтова публиковались неоднократно. Хочется верить, что их исполняют не только в Петербурге, но и в различных уголках нашей Родины.³

Примечания:

1. Письмо В.Н. Чемберджи автору от 4.01.2005 г.
2. Чемберджи В. Н. В доме музыка жила: мемуары о музыкантах. М.: Аграф, 2002. С. 208. (Серия «Из кладовой истории»).
3. В этой небольшой публикации (как и в только что вышедшем издании всех пяти романсов) озвучена лишь та информация, которой владеет автор.

ИРИНА ФЕДОРОВНА ШАХОВСКАЯ

Александра Коваленко (Пятигорск)

*Любовь не умирает, просто уходит глубоко в землю.
Достаточно немного влаги, хотя бы одной слезинки,
чтобы она проросла вновь...
О.П. Попов*

Мое выступление – это фрагмент бесконечного рассказа о судьбах, прикосновенных к Лермонтову.

На библиотечной выставке, приуроченной к седьмым Лермонтовским чтениям, находится скромная книжка стихов О.П. Попова «Я жить хотел – как ветер над волной» (Ярославль, 2001), изданная стараниями библиотечных работников города Ярославля. Несколько стихотворений Центральная библиотека имени Лермонтова поместила и в сборнике «Меня узнаешь ты в других» (Ярославль, 2007), выпущенном также к открытию чтений. Первые три из этих стихотворений Олега Пантелеймоновича Попова, как и многие другие, сохранились благодаря Ирине Федоровне Шаховской, гражданской жене поэта, которой в этом году исполнилось бы 90 лет.

Специально к этой дате музей-заповедник М.Ю. Лермонтова в Пятигорске представил выставку работ Ирины Федоровны – не первую из посвященных ее творчеству. Но впервые, наряду с рисунками, картинами и скульптурами экспонировались и личные вещи.

В небольшой отдельной витрине – впервые за много лет – соседствовали две фотографии. На одной – Ирина Федоровна, двадцатилетняя, с озорными глазами, на другой – молодой Олег Пантелеймонович, поэзию которого в Ярославле хорошо знают и книжка которого здесь на выставке. Рядом с фотографиями мы положили старую, довольно объемную тетрадь. На первой странице – рисунок Ирины Федоровны и запись выцветшими чернилами: «27 ноября 1942 года. В эту тетрадку я буду записывать стихи Олега». Тетради в этом году исполняется 65 лет. В ней – стихи Олега Пантелеймоновича, записанные Шаховской. Он очень любил писать карандашом на небольших листочках бумаги, а Ирина Федоровна переписывала стихи в тетрадь. И хранила их таким образом. Потом завела еще одну и заполнила стихами и своими рисунками почти полностью. Потом уже, на склоне лет записывала свои мысли, любимые стихи, воспоминания на оставшихся чистых страницах.

Хочется пометать и представить, что когда-нибудь они будут опубликованы в отдельном сборнике. В книге о Большой Любви.

Ирина Федоровна Шаховская... Гордой княжеской фамилией она никогда не кичилась, высокомерие было чуждо этой удивительной женщине.

Ирина Федоровна родилась 29 апреля 1917 года в селе Благодарном Ставропольской губернии в доме своего деда, земского врача. Уже на склоне лет Ирина Федоровна составит родословное древо, где отметит всех своих родственников.

Она мало помнила отца, погибшего в результате несчастного случая. Мать с детьми переехала в Пятигорск, затем вышла замуж. В доме появился еще один ребенок – сестра Елена. Они жили под горой на небольшой улочке, названной именем писателя Гоголя. Отсюда открывается вид на гору Бештау, а в другую сторону вид на город. С этой улочки можно было попасть по крутому склону в Лермонтовский сквер, к памятнику Лермонтова, что дети и делали иногда без разрешения родителей. В детстве произошло еще одно событие. Однажды детей привели в музей «Домик Лермонтова». Ирине Федоровне было всего шесть лет, но это первое впечатление осталось в памяти на всю жизнь. Она вспоминала потом, как дети тихо ходили по комнатам, и как все поражало их в этом маленьком домике.

Пройдут годы, останутся в прошлом озорное детство и разные невинные шалости, затем учеба в художественном училище в Краснодаре, недолгое преподавание рисования в Пятигорске в школе № 3. Вышла замуж... Об этом не вспоминала никогда.

В 1941 году в Пятигорске должны были отмечать 100-летие со дня гибели Лермонтова. И местные художники решили устроить выставку своих работ, посвященных поэту. Ирина Федоровна пришла в музей «Домик Лермонтова», с намерением изобразить в рисунке кабинет Лермонтова. Но эту же тему взял другой, более опытный художник. И Ирина Федоровна с грустью оставила свою затею. «Потом однажды, мыла кисти после работы, вдруг взглянула на палитру. И сразу осенило: да вот же сюжет – бал в гроте Дианы за неделю до гибели Лермонтова! Ночь, причудливый свет от разноцветных китайских фонариков. Разноцветных, как на палитре».

И вновь музей. Близкое знакомство с сотрудниками. Один из них, Олег Пантелеймонович, стал консультантом. Их сближало многое. Он сам немного рисовал. Оба хорошо знали русскую и мировую литературу, оба тонко ощущали природу. И, конечно же, поэзию Лермонтова, которую оба любили.

Наверное, чувства вспыхнули не сразу. К тому же – семейные обязательства: Олег Пантелеймонович уже был женат, и у него была дочь. Судя по стихам, он мучился нравственно. Мучилась и она. Ирина Федоровна рассказывала о своем разговоре с Е.И. Яковкиной, директором «Домика Лермонтова», в садике музея: «Любишь? Значит, борись за свою любовь!» Любовь? Но идет война, и немцы все ближе подходят к Кавказу. Олег Пантелеймонович из-за зрения не попадает на фронт. Его, как белобилетника, отправляют в Арзгир на рытье окопов. Когда приехал в Пятигорск – все решилось после очень трудного объяснения. И они стали гражданскими мужем и женой. 9 августа 1942 года в город вошли оккупанты.

Поселились молодожены на окраине города. Вот здесь-то Ирина Федоровна и стала записывать стихи Олега в тетрадь. А затем появилась и вторая тетрадь. В конце ее остались чистые листы. Спустя десятилетия она записала здесь некоторые воспоминания об Олеге Пантелеймоновиче.

В дневниковых записях Е.И. Яковкиной есть строчки о безволии Олега Пантелеймоновича. «Сегодня видела во сне Олега, – писала она в 1950 году. – Это впервые. Было какое-то собрание, на которое пришел и он. Я очень обрадовалась, что его освободили, и улыбнулась ему. Он ласково посмотрел на меня и покивал головой. Глаза чистые, ясные, нет, у меня не исчезает убеждение, что произошла ошибка. Олег безволен, но не подлец».

Но малодушие не помешало ему спасти музей «Домик Лермонтова» от уничтожения в тот роковой вечер 10 января 1943 года, когда пришел поджигатель. И видя,

как уходит в музейную калитку ее любимый человек в качестве заложника, Ирина Федоровна отправилась следом: «И я пойду с вами!». Музей был спасен.

Когда в 1947 году, после ареста Олега Пантелеймоновича, ее вызывали в Ставрополь и показывали листовки, которые якобы сочинял Олег Пантелеймонович, она прочла и сказала: «Нет, писал не Олег. Он написал бы лучше!». Не побоялась так сказать!

Следствие закончилось. Приговор был тяжким: 20 лет каторги. Его отправили в Воркуту, и надежды когда-нибудь увидеться не было. Осталась одна боль, которую Ирина Федоровна никогда не выставляла напоказ. Но боль была всю жизнь. «Декабристкой» она не стала: был другой век, другая страна, другие жизненные обстоятельства. Да и кто бы пустил ее в лагерь ГУЛАГа? Скорее всего, отправили бы в женский лагерь в противоположный край страны.

Она уехала в город Измаил, где встретила своего бывшего школьного ученика. Казалось, что можно забыть прошлое. Или забыться? Не смогла. На седьмом месяце беременности вернулась в Пятигорск. Отчим сказал: «Прочь из моего дома. Мне не нужна такая!...» На краю Горячеводска, в крошечной казачьей хатке снимала угол. И никогда не рассказывала потом, что пришлось пережить в эти голы, первые годы жизни с дочерью Ириной.

В 1951 году директором музея «Домик Лермонтова» стала А.И. Гребенкова. Ирина Федоровна, наверное, так и не смогла простить Яковкиной, что та не защитила любимого человека. И не могла одновременно жить без воспоминаний. Она подружилась с Александрой Ильиничной, стала часто бывать в музее, где все напоминало Олега. Работала в артели «Художник». Занялась скульптурой. Для музея сделала несколько работ, которые сразу же включили в экспозицию. Создала бюст Лермонтова в детстве, скульптуру «Бой Мцыри с барсом».

Но и облик ее любимого города волновал не меньше. В 1952 году газета «Пятигорская правда» опубликовала статью Шаховской «О художественном и архитектурном оформлении города», где она высказывала свои соображения. «За последние годы, – писала она, – наш город-курорт преобразуется, благоустраивается, хорошеет. В Пятигорске много скульптурных памятников прошлого. Их надо гармонически сочетать с новыми скульптурными сооружениями и группами так, чтобы они дополняли друг друга». С болью в сердце отмечала Ирина Федоровна, как исказили нелепые переплеты между колоннами «Эоловой арфы»: «Ради одной черточки Лермонтовской эпохи не стоит нарушать целостную красоту архитектурного произведения». Она выступала и против украшения города многочисленными однообразными вазами, засилья безвкусной скульптуры на главном проспекте и в парке «Цветник», огорчалась, что кроме Лермонтова в городе не отмечены имена Пушкина, Толстого, К. Хетагурова. «Ни одному из этих писателей нет у нас ни памятника, ни даже бюста». Ирина Федоровна не только критиковала, но и предлагала: «Оформляя город, нужно постоянно помнить о его историческом прошлом и светлом настоящем, тщательно выбирая самое ценное, отображающее его рост в красивых формах образного языка пластики и архитектуры. При горисполкоме следует создать художественный совет, без которого не будет установлена ни одна ваза в городе, ни одно сооружение».

В 1954 году один из архитекторов предложил Шаховской придумать, как украсить портал входа в Провал: «Кажется, здесь чего-то не хватает!». Портал был мощный, торжественный. Но какой-то скучный. И она вылепила двух львов, которые до сих пор стерегут вход в Провал.

Работы Ирины Федоровны украшали парки городов Кавказских Минеральных вод, Нальчика. В свободное время с Александрой Ильиничной Гребенковой они гуляли по Машуку. Своею внешней легкостью характера Шаховская смягчала

суровую Гребенкову, которая была полной ее противоположностью. Об этом можно судить по дневниковым записям Александры Ильиничны.

Вероятно, от Ирины Федоровны та узнала о судьбе Олега. И когда в Пятигорск приезжала Тамара Борисовна, ставшая уже женой Олега Пантелеймоновича, вышедшего из заключения, Александра Ильинична помогала собирать документы для реабилитации. В конце 60-х - начале 70-х годов XX века на старых улицах Пятигорска можно было видеть уже немолодую женщину в очках с толстыми линзами и с карандашом и альбомом в руках. Ирина Федоровна успела зарисовать те прекрасные особняки, которые разрушали в эти годы, и тем самым спасла их от забвения. Объемистая тетрадь с зарисовками старинных пятигорских домов и кованых решеток хранится сейчас в музее.

В начале 70-х годов Ирина Федоровна стала главным художником города. Но пробыла в этой должности, кажется, недолго. Чиновник и Шаховская – две вещи несовместимые.

Закончив учебу, вернулась в Пятигорск дочь Ирина, тоже художник. Ее муж, Юрий, стал помощником, когда Ирина Федоровна решилась осуществить свою мечту: возвести на старом фундаменте беседку в китайском стиле. Она стала знаковой для Пятигорска. И теперь наши экскурсоводы обязательно упоминают: «Китайская беседка – дар городу скульптора Шаховской».

Подарок – это очень похоже на Ирину Федоровну. По моей просьбе она стала писать свои воспоминания о музее, но, к сожалению, не закончила. Я получила их лишь недавно. Дочери еще долго, после смерти матери, было тяжело разбирать ее бумаги. И в тетрадке, предназначенной для меня, я прочла потрясающую историю.

Каждый год в день гибели М.Ю. Лермонтова у нас в музее собирается множество народа. Это – день памяти. Ирина Федоровна вспоминала, как в один из таких дней она обратила внимание на мать с маленькой девочкой. Когда вечер закончился довольно поздно, они вместе вышли из музея. Шли, разговаривали. Оказалось, что матери и дочери нужно ехать в Железноводск. Ирина Федоровна предложила этим, совершенно незнакомым, людям ночлег в своем доме, нашла подходящую обувь для мамы. Расстались они на следующий день друзьями.

Этот рассказ не был хвастовством. Просто Ирина Федоровна поведала мне свои впечатления о дне памяти Лермонтова, о произошедших в тот день встречах, никак особенно не выделяя факт своей душевной щедрости.

В одном из самых своих последних писем ко мне, незадолго до смерти Олег Пантелеймонович (карандашом, на небольшом листочке) сообщил, что Ирина Федоровна написала ему письмо. Он был рад. «Любовь не умирает, просто уходит глубоко в землю. Достаточно немного влаги, хотя бы одной слезинки, чтобы она проросла вновь...». Мы с Ириной так и не сказали Ирине Федоровне о смерти Олега Пантелеймоновича. Пережила она его ненадолго.

Ее похоронили на новом кладбище, далеко за городом. Можно было на старом, в престижном месте, за большие деньги, среди помпезных надгробий. «Нет, – сказала Ирина. – Посмотрите, какой потрясающий вид открывается на горы и город. Маме понравилось бы».

Когда ее хоронили, полил сильный дождь, сквозь который прорывалось солнце. Такой сильный, что, кажется, никто не смог сказать надгробных речей. Когда могилу зарыли, дождь прекратился мгновенно. И засияло солнце. Как будто кто-то перестал плакать. А горы стояли как стражи.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА и МУЗЫКА
В СВЕТЕ НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
НА ПРИМЕРЕ ЭНИ «ЛЕРМОНТОВ»**

С 1 июля 2002 года в Интернете открыта для широкой публики **Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»** (<http://feb-web.ru>). Это совместный проект Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН) и Научно-технического центра «Информрегистр» Министерства информационных технологий и связи Российской Федерации. В необъятной сети существует множество литературных сайтов, как общего плана, так и персонифицированных. К сожалению, большинство из них создано людьми, далёкими от литературы. Отличительная же особенность ФЭБ – точность и выверенность предоставляемой пользователю информации.

Фундаментальная электронная библиотека – первая в мире сетевая библиотека русской литературы XI–XX веков. На сегодняшний день посетители сайта имеют возможность пользоваться тринадцатью электронными научными изданиями: «Батюшков», «Боратынский», «Гоголь», «Гончаров», «Грибоедов», «Есенин», «Лермонтов», «Маяковский», «Пушкин», «Слово о полку Игореве», «Лев Толстой», «Тютчев», «Чехов», «Шолохов», «Былины и песни», «Заговоры», «Сказки», «Житие протопопа Аввакума».

В ЭНИ «Лермонтов» посетитель ФЭБ может найти текст любого сочинения по одному из наиболее авторитетных изданий произведений М.Ю. Лермонтова: Полному собранию сочинений под редакцией Бориса Михайловича Эйхенбаума, вышедшем в издательстве «Academia» в 1935–1937 годах, шеститомному академическому собранию сочинений (1954–1957 гг.), академическому собранию сочинений в четырёх томах под редакцией Виктора Андрониковича Мануйлова (1979–1981 гг.) и «Полному собранию стихотворений» в двух томах, вышедшему в Большой серии «Библиотеки поэта» в 1989 году. Все вместе эти издания дают наиболее полный объём текстов М.Ю. Лермонтова, выявленных на сегодняшний день. Здесь также можно найти факсимильное переиздание «Стихотворений М. Лермонтова» 1841 года и основные издания «Героя нашего времени» с научными комментариями, большую часть основных научных сборников и авторских работ (см. раздел «Литература о Лермонтове»). Вскоре предполагается разместить в ФЭБ «Лермонтовскую энциклопедию» и дополнить раздел «Библиографические пособия» изданиями, которые давно ждут своей очереди для выкладки в Интернет.

Музыкальный раздел был открыт в ФЭБ **24 сентября 2004 года**. С этого времени в библиотеке можно не только получить информацию о музыкальных сочинениях на стихи и темы русских писателей и поэтов – но также увидеть ноты и услышать звукозаписи этих сочинений. Сейчас в музыкальном разделе уже представлены произведения музыкального искусства, написанные русскими композиторами XIX–XXI веков на стихи М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, Е.А. Боратынского, А.С. Грибоедова, С.А. Есенина и Ф.И. Тютчева. Каждой нотной и звуковой публикации сопутствует научное библиографическое описание. Такая форма (ноты – описание – звук – описание) позволяет миновать огрехи и неточности, которых нельзя было избежать в тематических и монографических справочниках, изданных полиграфическим способом.

Позвольте показать, как организованы музыкальные разделы на примере раздела «ЛЕРМОНТОВ в МУЗЫКЕ». Это иерархическая система, которую, посетив Библиотеку, можно увидеть на экране слева. Система представляет собой трёхуровневое «дерево», первый уровень которого занимает постоянно пополняющийся список произведений Лермонтова, положенных на музыку. Под библиографическим описанием каждого произведения, расположенного на экране справа, помещены кнопки, с помощью которых можно вызвать текст того или иного сочинения поэта из Полного собрания стихотворений, вышедшего в третьем издании серии «Библиотека Поэта», в 1989 году. «Короткое имя» на «дереве» состоит из заглавия или первой строки произведения.

Щёлкнув по иконке, символизирующей выбранное произведение, можно раскрыть второй уровень, где означены музыкальные сочинения по тексту или мотивам данного сочинения Михаила Юрьевича Лермонтова. Под нотографическим описанием,

расположенным на правой стороне экрана, помещены кнопки, с помощью которых можно вызывать изображение нот для просмотра или загрузки на жёсткий диск. «Короткое имя» на «дереве» содержит имя композитора, заглавие опуса и его жанр.

При щелчке по иконке, символизирующей выбранное музыкальное сочинение, раскрывается третий уровень, предлагающий прослушать одно или несколько исполнений этого сочинения. Кнопки, с помощью которых это можно сделать, находятся под дискографическим описанием каждого исполнения, расположенного на правой стороне экрана. «Короткое имя» на «дереве» включает имена основных исполнителей.

Благодаря Интернету стало возможным оперативно информировать публику о новых архивных разысканиях, новых сочинениях наших современников, а также предложить послушать премьерные записи и увидеть автографы композиторов – наших современников, – ноты, ещё не изданные полиграфическим способом и любезно предоставленные в ФЭБ авторами. На сегодняшний день в музыкальном разделе ФЭБ уже размещены ноты и записи как сочинений современных композиторов, так и романсов, не звучавших более ста лет, и *впервые* запечатлённых на звуковых носителях.

Все предложения авторов музыки и исполнителей по размещению нот и звукозаписей в музыкальном разделе ФЭБ, с удовольствием будут приняты по адресу электронной почты: jmrk@mail.ru

А. Н. КНЯЗЕВ (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

Тангалычев К.А. Россия – герой нашего времени

Пайков Н.Н. Аспекты романтического мифа в творчестве М.Ю. Лермонтова

Гращенкова Е.Н. М.Ю. Лермонтов. Способы художественной тайнописи

Миллер О.В. Опыт анализа стихотворения Лермонтова «Гусар» на литературном, биографическом и историческом фоне

Ямадзи А. Осмысление места и значения главы «Фаталист» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Виноградов В.Б. М.Ю. Лермонтов и Ахмад Автуринский: антураж возможной взаимной осведомленности

Папоркова Н.А. Преодоление «двоемирия» в поэзии Лермонтова, Анненского и Георгия Иванова

Кормилов С.И. Отражение поэзии Лермонтова в стихах Константина Васильева

Левагина С.Н. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях Александра Дюма

Черноусова И.Г. Новая литература о «лермонтовском» Кавказе

Князев А.Н. Жизнь поэзии М.Ю. Лермонтова в музыке З.А. Левиной

Коваленко А.Н. Ирина Федоровна Шаховская

Князев А.Н. Русская литература и музыка в свете новых возможностей информационных технологий на примере ЭНИ «Лермонтов»

Сведения об авторах

ВИНОГРАДОВ Виталий Борисович, академик-руководитель научной Школы Международной академии наук, академик Международной академии информатизации, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой регионоведения и специальных исторических дисциплин Армавирского государственного педагогического университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Кубани, Чечено-Ингушской АССР, член Президиума Общественной Академии наук, культуры, образования и бизнеса Кавказа, член Союза журналистов России. Живет в Армавире.

ГРАЩЕНКОВА Елена Николаевна, киновед, сотрудник Культурного центра «Дом-музей Марины Цветаевой в Москве». Живет в Москве.

КНЯЗЕВ Александр Николаевич, лермонтовед, поэт, музыковед, редактор Фундаментальной электронной библиотеки «Русская литература и фольклор» РАН (Санкт-Петербург – Москва). Автор многих статей, эссе по литературе и музыке. Его работы опубликованы в научных сборниках, в журналах «Вопросы литературы» «Сура», московских, петербургских и региональных изданиях, в Интернете. Редактор литературоведческих научных сборников; редактор-издатель «Русской музыкальной газеты», научно-просветительских выпусков серии «Поэзия М. Ю. Лермонтова в музыке» (в том числе компакт-дисков), инициатор акции «Страсти по Лермонтову» к 200-летию со дня рождения Поэта. Участник различных научных конференций и слушаний. Живет в Санкт-Петербурге.

КОВАЛЕНКО Александра Николаевна, заведующая мемориальным отделом Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске. Живет в Пятигорске.

КОРМИЛОВ Сергей Иванович, родился в день рождения А.С. Пушкина. Доктор филологических наук, профессор филологического факультета МГУ. Автор примерно 600 литературоведческих работ, в том числе книг «Маргинальные системы русского стихосложения» (1995), «Поэтическое творчество Анны Ахматовой» (1998 и переиздания), «Основные понятия теории литературы: Литературное произведение. Проза и стих» (1999, переиздана в 2002 году), а также нескольких в соавторстве. Живет в Москве.

ЛЕВАГИНА Светлана Николаевна, методист Областной юношеской библиотеки имени А. А. Суркова в Ярославле. Работает над диссертацией на тему «Концепт образа мыши в русской культуре». Постоянный участник всех Лермонтовских чтений. Живет в Ярославле.

МИЛЛЕР Ольга Валентиновна, старший научный сотрудник Библиотеки Академии наук (Пушкинский Дом), член редакционной коллегии «Лермонтовской энциклопедии». Составитель фундаментального продолжающегося издания «Литература о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова: библиографический указатель» (1980, 1990, 2003). Живет в Санкт-Петербурге.

МУРАТОВ Владимир Константинович, член Союза журналистов России, член Всероссийского музыкального общества, лауреат Всесоюзного, Всероссийского, областных конкурсов самодеятельного художественного творчества, лауреат городского конкурса на создание песен к 1000-летию Ярославля, первого городского вокального конкурса. Ветеран службы ГАИ-ГИБДД, подполковник милиции, преподаватель правил дорожного движения в Ярославском градостроительном колледже, почетный член Всероссийского общества автомобилистов. Автор и исполнитель романсов и русских народных песен.

ПАЙКОВ Николай Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Ярославского педагогического университета имени К.Д. Ушинского, научный руководитель Ярославского регионального центра некрасоведческих исследований, заместитель председателя Комиссии по литературному наследию поэта К.В. Васильева, координатор Областных юношеских филологических чтений. Автор книг и статей о русской литературе. Живет в Ярославле.

ПАПОРКОВА Надежда Александровна, магистр филологического образования Ярославского государственного педагогического университета имени К.Д. Ушинского, поэт, член Союза российских писателей. Живет в Ярославле.

ТАНГАЛЫЧЕВ Камиль Абидуллоевич, заслуженный писатель Республики Мордовия. Писатель, публицист, поэт. Автор восьми книг стихов и эссе. Лауреат еженедельника «Литературная Россия» (2003 г.) за свой, особый взгляд на русскую классику и современную политику. Живет в Саранске.

ЧЕРНОУСОВА Инга Геннадьевна, студентка 3-го курса исторического факультета Армавирского государственного педагогического университета, член кавказоведческой Школы академика В.Б.Виноградова. Живет в Армавире.

ЯМАДЗИ Асута, научный сотрудник Хоккайдского университета. В 2007 году закончил докторантуру Хоккайдского университета по специальности русская литература. В 2008 году успешно защитил диссертацию по теме «Ирония как приём в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»». Живет в г. Нагоя (Япония).

ВОЛШЕБНЫМ СЛОВОМ ПРОБУЖДЕННЫЙ

Материалы седьмых Лермонтовских чтений

15-16 октября 2007 года

*В рамках проекта
«На карте лермонтоведения - Ярославль»*

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

150049, г. Ярославль, проспект Толбухина, 11

Телефоны: 21-07-34; 45-77-86

<http://www.clib.yar.ru>

E-mail foton@clib.yar.ru

vilarmis@mail.ru