

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

*К 180-летию со дня памяти М. Ю. Лермонтова
К 200-летию со дня рождения Н. А. Некрасова*

«НА МУЗУ РУССКУЮ СМОТРЮ Я...»

**По материалам
I-XXI Лермонтовских чтений в Ярославле
(Ярославль, 2000-2021)**

ЯРОСЛАВЛЬ
2022

ББК 83.3Р1-8Лермонтов
УДК 882(092)Лермонтов
Н12

*Издание осуществлено в рамках муниципальной программы
«Развитие культуры в городе Ярославле» на 2017-2022 годы*

«На музу русскую смотрю я...»: по материалам I-XXI Лермонтовских чтений (Ярославль, 2000-2021) / сост. и отв. редактор С. Ю. Ахметдинова. – Ярославль: ЦБ им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС города Ярославля, 2022. 296 с. ISBN 978-5-9527-0453-4

В настоящий сборник включены 35 статей 25 авторов – участников Лермонтовских чтений в Ярославле, ученых, исследователей, представивших за период с 2000 по 2021 годы сравнительный анализ творчества Лермонтова и разных писателей, поэтов – от классиков до современников, сопоставляя с творчеством Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Тютчева, Анненского, Достоевского, Чехова, С. Никитина, Саши Черного, Георгия Иванова, Льва Гумилева, Блока, Мандельштама, Пастернака, Бродского, современных поэтов и писателей – В. Катаева, Ю. Домбровского, В. Высоцкого, Ю. Кублановского, С. Гандлевского, К. Васильева, И. Меламеда.

Издание адресовано студентам и преподавателям средней и высшей школы, а также широкому кругу читателей, любителям русской литературы.

ISBN 978-5-9527-0453-4

МУК ЦБС города Ярославля, 2022
© Ахметдинова С. Ю., составление, 2022
© Авторы материалов, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

«НА МУЗУ РУССКУЮ СМОТРЮ Я...». ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	6
Г. Ю. Филипповский. ЛЕРМОНТОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: МОТИВ ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА.....	10
Н. Н. Пайков. «ПРОРОЧЕСКАЯ» ТЕМА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ: ОТ ДЕРЖАВИНА ДО ЛЕРМОНТОВА	21
Н. Н. Пайков. ЛЕРМОНТОВ КАК НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ ПРЕДТЕЧА И «УЧИТЕЛЬ» НЕКРАСОВА.....	31
И. Х. Шихваргер. СТАТЬЯ МИХАИЛА ГЕРШЕНЗОНА «УМИЛЕНИЕ»: ВЗГЛЯД НА СООТНОШЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА	39
М. А. Варзаева. МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА И М. Ю. ЛЕРМОНТОВА	45
М. А. Варзаева. «СМЕШАННЫЕ ЭМОЦИИ» В ПОЗДНИХ ЭЛЕГИЯХ А. С. ПУШКИНА И М. Ю. ЛЕРМОНТОВА	49
Н. Н. Пайков. АСПЕКТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.....	55
С. Н. Левагина. ТЕНДЕНЦИЯ ДУХОВНОЙ ЭНТРОПИИ: ПУТЬ ОТ КОНСТАНТИНА БАТЮШКОВА К «СТРАННЫМ» ГЕРОЯМ ЛЕРМОНТОВА	63
Н. Н. Пайков. ТЮТЧЕВ И ЛЕРМОНТОВ: ДВА МИРОСОЗЕРЦАНИЯ, ДВА ПРИНЦИПА РОМАНТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ.....	72
С. Н. Левагина. «НА СВЕТСКИЕ ЦЕПИ...». М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И Н. Ф. ПАВЛОВ – НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛЕМИКИ ..	83
М. В. Фролова. НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА И ДОСТОЕВСКОГО: БОГОИСКАТЕЛЬСТВО И ИДЕЯ ВСЕДОЗВОЛЕННОСТИ	92
А. В. Русанов. О ВЛИЯНИИ ПОЭЗИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА НА ТВОРЧЕСТВО И. С. НИКИТИНА. ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ» ЗА 1912 ГОД.....	97

М. А. Волчкевич. «ПЛОХОЙ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК» (РОМАН «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И ПЬЕСА «ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА).....	121
Е. Е. Яблонская. «КУРОРТНЫЙ ХРОНОТОП – «КНЯЖНА МЕРИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И РАССКАЗЫ А. П. ЧЕХОВА («ДУЭЛЬ», «ЗЕЛЕНАЯ КОСА» И ДРУГИЕ)	130
А. П. Кузичева. «СЕКРЕТ ТОЛКАСТИКИ». М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И А. П. ЧЕХОВ.....	137
А. Г. Головачева. «КАК БУРЯ К НЕБОЛЬШОМУ КОРАБЛЮ...» ЛЕРМОНТОВСКИЙ МОТИВ В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А. П. ЧЕХОВА....	146
Е. Н. Петухова. ЭВОЛЮЦИЯ ЛЕРМОНТОВСКОГО ОБРАЗА У ЧЕХОВА: ДОКТОР ВЕРНЕР И ДОКТОР ДОРН.....	152
С. Ю. Хромова. «ПОЭТ И ПОЛНОВАСТНЫЙ ГЕНИЙ» (БАЛЬМОНТ О ЛЕРМОНТОВЕ).....	158
Н. А. Папоркова. ПРЕОДОЛЕНИЕ «ДВОЕМИРИЯ» В ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА, АННЕНСКОГО И ГЕОРГИЯ ИВАНОВА	163
Е. Н. Гращенкова. ПОЭТ И ПОЭТ: МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ – НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ	173
Е. Н. Гращенкова. РАМА ИЗ... (М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В СОЗНАНИИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СООТЕЧЕСТВЕННИКОВ)	185
А. Г. Головачева. ЛЕРМОНТОВСКИЕ МОТИВЫ В ТЕТРАЛОГИИ В. П. КАТАЕВА «ВОЛНЫ ЧЕРНОГО МОРЯ»	197
С. Н. Левагина. ЛЕРМОНТОВСКИЕ ОБРАЗЫ В РЕАЛИЯХ XX ВЕКА СОЛДАТСКИХ СКАЗОК» САШИ ЧЕРНОГО И РОМАНА «РОЖДЕНИЕ МЫШИ» ЮРИЯ ДОМБРОВСКОГО	206
О. А. Хейфец. М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. М. КУБЛАНОВСКОГО	215
М. Ю. Егоров. ЛЕРМОНТОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В ПОЭЗИИ С. М. ГАНДЛЕВСКОГО.....	228
Г. И. Поморцева. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ЭССЕ ПОЭТА КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА «ЛЕРМОНТОВ – МУЧИТЕЛЬ НАШ».....	236

И. Г. Васильев. ВЕЧНЫЙ СПУТНИК. ВЛИЯНИЕ ЛЕРМОНТОВА НА ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ НАШЕГО СОВРЕМЕННОГО – ПОЭТА КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА	245
С. И. Кормилов. ОТРАЖЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА В СТИХАХ КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА	247
Л. В. Зверева. «ОДИН НА ОДИН С МИРОЗДАНЬЕМ».....	256
Г. В. Кемоклидзе. ЯРОСЛАВЕЦ – ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ ЛЕРМОНТОВА ..	261
В. В. Рымашевский. УРОК РАТНОГО МУЖЕСТВА	262
Н. А. Папоркова. ДВА АНГЕЛА. ТРАДИЦИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В СТИХОТВОРЕНИИ ИГОРЯ МЕЛАМЕДА	263
Н. А. Папоркова. ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ... ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ХХІ ВЕКЕ.....	273
С. Ю. Ахметдинова. ВЛИЯНИЕ ЛЕРМОНТОВА НА ТВОРЧЕСТВО НЕКРАСОВА: ИССЛЕДОВАНИЯ ЯРОСЛАВСКИХ УЧЕНЫХ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА	280
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	290
СБОРНИКИ МАТЕРИАЛОВ ЛЕРМОНТОВСКИХ ЧТЕНИЙ ЗА 2000-2020 ГОДЫ	293

«НА МУЗУ РУССКУЮ СМОТРЮ Я...»

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

«На музу русскую смотрю я...» – эта поэтическая строка дала названию XXI Лермонтовским чтениям, которые состоялись в Ярославле в особый год – 180-летия со дня памяти М. Ю. Лермонтова и 200-летия со дня рождения Н. А. Некрасова.

Участникам Чтений было предложено обсудить тему лермонтовского влияния на творчество русских поэтов. В этом ряду особое место занимает наш земляк Н. А. Некрасов, и, по точному выражению ярославского ученого Н. Н. Пайкова, именно Лермонтов является непосредственным предтечей и «учителем» Некрасова. Именно потому к обсуждению этой темы в первую очередь откликнулись ярославцы в связи с 200-летием великого национального поэта и нашего земляка.

26 октября 2021 года в рамках Лермонтовских чтений «На музу русскую смотрю я...» из Центральной библиотеки имени М. Ю. Лермонтова города Ярославля транслировалась онлайн-презентация монографии «Диалогическая поэтика Н. А. Некрасова» Германа Филипповского. Автор – доктор филологических наук, профессор Ярославского педагогического университета имени К. Д. Ушинского, представил исследование природы и специфики поэтического текста Некрасова, определяя четыре направления некрасоведческих проблем: «Некрасов и Пушкин. Преемственность и оригинальность», «Некрасов и Древняя Русь. Традиции и самобытность», «Некрасов и наследие западных романтиков», «Мифопоэтика Некрасова». Эти размышления Германа Юрьевича особенно ценны в канун юбилея Н. А. Некрасова.

Следующая онлайн-трансляция публичной лекции «Некрасов и Ярославский край» состоялась 28 октября. Лектор – Григорий Красильников, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник государственного литературно-мемориального музея-заповедника Н. А. Некрасова «Карабиха» и один из составителей пятнадцатитомного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова, вышедшего в 2000 году. Григорий Владимирович много работал в

архивах, защитил диссертацию «Ярославское окружение Некрасова». Вся его научная деятельность связана с поэтом-земляком. Многое удалось открыть некрасоведу при подготовке передвижного выставочного проекта «...Перечитать кипу родословных бумаг...» (архивные документы и фотографии семьи Некрасовых: новое и забытое о поэте и его родных)». Организатор некрасовского проекта, который был представлен в Центральной библиотеке имени М. Ю. Лермонтова до начала следующего года, поделился с любителями русской литературы новыми архивными сведениям о семье Некрасовых.

В сборник «На музу русскую смотрю я...» вошел обзор исследований ярославских ученых начала XXI века, посвященный влиянию М. Ю. Лермонтова на творчество Н. А. Некрасова, а также представлены статьи из сборников Лермонтовских чтений разных лет по данной теме ведущего некрасоведа Николая Николаевича Пайкова, подвижника Лермонтовских, Некрасовских, Васильевских чтений.

Ряд исследований за два десятилетия, начиная с Первых Лермонтовских чтений, с 2000 года по настоящее время, представляют сравнительный анализ творчества Лермонтова и разных писателей, поэтов – от классиков до современников. Ученые обратились в своих работах к творчеству Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Тютчева, Анненского, Бестужева-Марлинского, Е. Растопчиной, Достоевского, Чехова, С. Никитина, Саши Черного, Георгия Иванова, Льва Гумилева, Блока, Мандельштама, Пастернака, Бродского, современных поэтов и писателей – В. Катаева, Ю. Домбровского, В. Высоцкого, Ю. Кублановского, С. Гандлевского, К. Васильева, И. Меламеда. Например, мотив Георгия Победоносца в творчестве Лермонтова и произведениях мировой литературы, включая, прежде всего, отечественной, раскрыл литературовед Филипповский Герман Юрьевич, доктор филологических наук, профессор Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского.

Всего в сборник включено 35 статей 25 авторов, ученых, исследователей, – участников Лермонтовских чтений в Ярославле.

Издание адресовано студентам и преподавателям средней и высшей школы, а также широкому кругу читателей, любителям русской литературы.

В 2021 году Лермонтовские дни проходили в Ярославле в очно-заочной форме в силу карантинных обстоятельств из-за коронавирусной инфекции.

В Лермонтовский день, 15 октября, когда родился поэт, в парке-инсталляции около Центральной библиотеки, носящей имя поэта с 1956 года, проведена посадка дубка – потомка дуба Петра Великого. Деревце прибыло в Ярославль из Санкт-Петербурга, из Летнего сада. Это один из трех саженцев, переданных Русским музеем по случаю юбилейных событий – 200-летию Ф. М. Достоевского и 180-летию со дня памяти М. Ю. Лермонтова. Трехлетний дубок выращен из желудя Петровской дубравы. Установлен возраст дерева – 363 года, дуб черешчатый зарегистрирован в Национальном реестре старовозрастных деревьев. Центральной библиотеке имени М. Ю. Лермонтова выдан сертификат под номером 252. Потомок дуба Петра Великого – памятник живой природы, благодаря которому Ярославль вошел в интерактивную карту России потомственных почетных саженцев. В посадке дубочка, прибывшего в Ярославль из Санкт-Петербурга, из Летнего сада, участвовали представители администрации Кировского и Ленинского районов мэрии города Ярославля.

В этот день прозвучали приветствия и поздравления в адрес участников от Российского Лермонтовского Комитета, лермонтоведов Москвы, Пятигорска, Ставрополя. Музыкальным сюрпризом для всех почитателей поэта стало исполнение романсов на стихи М. Ю. Лермонтова солистом Академического хора имени М. П. Зинovieва Александром Бикчуриным.

Центральная библиотека имени М. Ю. Лермонтова представила также онлайн-трансляции. Так, презентация Светланы Нечай «Из пламени и света...» рассказала о ярославском скульпторе Елене Борисовне Юговой и последней ее работе - бюсте Лермонтову, подаренного библиотеке 13 января 2011 года. Экскурсия Елены

Беловой «Есть место, где я буду отдыхать...» перенесла зрителей в лермонтовские Тарханы. Литературный экскурс Юлии Ундиренко «Лермонтовские лейтмотивы в поэзии русских эмигрантов. Ларисса Андерсен» показал, что именно имя Лермонтова стало в эмиграции синонимом родины и русской духовности, одиночества и изгнания, символом ушедшей эпохи благородства.

В полдень 15 октября ярославцы вышли на связь в формате онлайн-заседания круглого стола с коллегами библиотеки имени М. Ю. Лермонтова из Бородина Красноярского края. Эта библиотека носит имя поэта только три года, и ярославский опыт работы с наследием Лермонтова бородинцам крайне интересен.

Приведем слова из напутствия участникам XXI Лермонтовских чтений в Ярославле известного лермонтоведа Владимира Александровича Захарова, ставшим для всех исследователей творчества М. Ю. Лермонтова его духовным завещанием: «Я желаю успехов в вашем поистине сложном и далеко непростом деле, которым вы все с такой любовью занимаетесь. Дай Бог вам новых находок в архивах, поверьте, там еще очень много того, о чем мы не знаем. <...> Я понимаю, что эта программа рассчитана на многие годы, но многие из вас молоды. И я только могу сказать вам: В добрый путь! «Ищите и обрящете». Желаю вам успехов в Вашем нелегком, но очень интересном труде. С любовью и уважением, профессор, сопредседатель Российского Лермонтовского Комитета, лауреат Лермонтовской премии 2001 года Вл. Захаров».

ЛЕРМОНТОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: МОТИВ ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА

Настоящая статья предлагает новый взгляд на известный текст «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Ранние романтические поэмы М. Ю. Лермонтова «Кавказский пленник» (1828), «Корсар» (1828), «Преступник» (1829), «Черкесы» (1828), испытали влияние Пушкина и Байрона, а также А. А. Бестужева (Марлинского) В. В. Капниста, И. И. Козлова («Чернец» и «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукова», его же перевод «Абидосской невесты» Байрона) [1]. Лермонтова, как поэта-романтика, рано привлекали мотивы народной легенды, народного быта, обычаев и ритуалов старины (в том числе, народов Кавказа) [2]. Поэма «Последний сын вольности» (1830-1831) обращается к истокам Великого Новгорода, к упомянутой М. В. Ломоносовым и Н. М. Карамзиным (вслед за В. Н. Татищевым) легенде о Вадиме Новгородском и Рюрике [3]. Опять же здесь не обошлось без влияния Пушкина (отрывки поэмы «Вадим», 1827). Сюжет о Вадиме Новгородском ранее разрабатывали и другие авторы: трагедия «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина, 1789; неоконченная дума К. Ф. Рылеева «Вадим», 1823; «Певец в темнице» В. Ф. Раевского, 1822 [4].

В поэме «Последний сын вольности» древнерусские реалии включают: имя древнеславянского языческого Чернобога; «сухой шиповник на берегах Ильменя»; «летучий парус рыбака волнами славянских рек», песню Ингелота с началом: «Собрались люди мудрые Вкруг постели Гостомысловой...» с упоминанием имен Рюрика, Трувора и Синава [5]. Основой же является интрига, связанная не только с вольностями Новгорода, но и с отношениями героя Вадима и героини Леды, которую обесчестил пришлый варяг Рюрик. Вадим мстит за поруганную честь Леды, вступая в поединок с Рюриком, и гибнет от его руки. Чтобы подчеркнуть свою причастность (и текста поэмы) к поэзии и традициям европейского

¹ Здесь и далее приводится год издания публикации в сборниках материалов Лермонтовских чтений, вышедших в Ярославле.

романтизма, Лермонтов завершает текст «Последний сын вольности» английским двустишием Оссиана, из поэмы шотландского поэта XVIII века Макферсона «Carthon» (1765): «A tale of the times of old! ... The deeds of days of other years! ...» (с английского: «Сказание седых времен! / Деянья прежних лет и дней! ...»). Характерно, что перевод этих же строк Макферсона использовал А. С. Пушкин в своей ранней поэме «Руслан и Людмила» (1820): «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой». Излюбленная романтиками тема народного барда, поющего «дела давно минувших дней», представлена Пушкиным образом Бояна, Лермонтовым – образом певца Ингелота и его песней. Намек на тему певца-гуслира Лермонтов включил и в текст вступления в поэме: «...Хоть эта песнь, быть может, милый друг, – / Оборванной струны последний звук!...». Ко многим из отмеченных, применительно к поэме «Последний сын вольности», мотивов М. Ю. Лермонтов вернется при работе над своей поэмой в русском стиле «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» [6].

Если же сопоставить сюжетные мотивы первой из названных поэм и легенды о святом Георгии [7], то типология далеко не во всем будет выглядеть корректной. В обоих случаях герой (Вадим и святой Георгий) бьются с насильником Рюриком и Змеем) за честь девушки (Леды и Елизаветы) и оба героя в конечном счете погибают. Но на этом внешнее сходство заканчивается. Леда обесчещена насильником, святой Георгий бьется с драконом (носителем Зла) за высшую Правду как христианский герой и побеждает, Вадим изображен как герой-мститель скорее в языческом контексте кровной мести и за героиню-одноплеменницу, и за погрязшие родовые вольности и ценности (Рюрик – пришелец-варяг). К тому же Вадим отнюдь не побеждает в поединке, в отличие от святого Георгия-Победоносца он гибнет от руки Рюрика. Святой Георгий погибает как христианский мученик от меча за веру по приказу языческого правителя-императора Диоклетиана. Иными словами, типологическое соотнесение двух отмеченных сюжетов и текстов не выдерживает критики.

Текст поэмы «Последний сын вольности» не обнаруживает каких-либо примет и знаков христианской культуры, напротив, он всецело погружен в мир старого славянского язычества (языческий бог Чернобог, старуха-мать-волшебница с гаданием о будущем и

прочее). Можно добавить, что М. Ю. Лермонтов как поэт-романтик, пройдя свой путь от 1830–1831 к 1837 году, от поэмы «Последний сын вольности» к «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», переместит поэтический сюжет о защитнике попранной женской чести в принципиально новый контекст к принципиально новому художественному, поэтическому его решению [8].

Водоразделом и жизненной и поэтической биографии М. Ю. Лермонтова стало начало 1837 года, когда 29 января после смертельной раны на дуэли умирает А. С. Пушкин. М. Ю. Лермонтов сразу же отзывается первой частью стихотворения «Смерть поэта», к которой в феврале добавляет вторую часть, ставшую 25 февраля причиной Высочайшего приговора о ссылке поэта на Кавказ. По данным И. С. Чистовой, вторая половины фразы: «Погиб поэт! – **невольник чести...**», восходит к тексту посвящения к пушкинской поэме «Кавказский пленник»: «**Невольник чести** беспощадной, / Вблизи видал он свой конец. / На поединках твердый, хладный, / Встречая гибельный свинец» [9].

Сравним, например, тему гусяров в «Песне про царя Ивана Васильевича...». Начало поэмы: «Ой ты гой еси, царь Иван Васильевич! / Про тебя нашу песню сложили мы. / Про твоего любимого опричника / Да про смелого купца, про Калашникова; / Мы сложили ее под гусярный звон / И причитывали, да присказывали. / Православный народ ею тешился, ...». Дважды повторенный рефрен: «Ай, ребята, пойте – только гусли стройте! / Ай, ребята, пейте – дело разумеите! / Уж потешьте вы доброго боярина. / И боярыню его белолицую!». Финал поэмы:... «А пройдут гусяры – споют песенку. / Гей вы, ребята удалые, / Гусяры молодые, / Голоса заливные! / Красно начинали – красно и кончайте, / Каждому правдою и честью воздайте. / Торovatому боярина слава! / И красавица боярыне слава! / И всему народу христианскому слава!»

Сюжет о герое, вставшем за честь женщины и погибшем в поединке с обидчиком, как отмечалось, уже разрабатывался М. Ю. Лермонтовым в поэме «Последний сын вольности», он обрел в 1837 году новую жизненную реальность. Реальность, в которую после гибели А. С. Пушкина вошел Лермонтов, и на которую он отреагировал с огромным и осозанным для себя риском.

Если Вадим, герой поэмы «Последний сын вольности» – **герой мести** (девять раз в тексте встречается слово «мечь», «мще-

ние», «отомстить»), то герой «Песни» Степан Парамонович, купец Калашников – «герой чести», по выражению И. З. Сермана [10], одного из наиболее проницательных исследователей «Песни» (шесть раз в тексте поэмы встречаются выражения «честь», «служба честная», «имя честное», «меня честную «непорочную», «опорочил семью честную», «родился я от честнова отца»), при том, что слово «мечь, мстить» – ни одного раза. В отношении антигероя, опричника Кирибеевича, использованы слова нечестия: «Гей ты, верный наш слуга, Кирибеевич, / Аль ты думу затаил нечестивую?», «Ой ты гой еси, царь Иван Васильевич! / Обманул тебя твой лукавый раб, / Не сказал тебе правды истинной...». Отмеченные выше языческие черты поэтического мира героев и образов поэмы «Последний сын вольности» сменяются в тексте «Песни» о купце Калашникове не менее характерными чертами православного мира: «И пирует царь во славу Божию», «На святой Руси, нашей матушке...», «православный царь», ... «красавица в церкви Божией первоначала, / Перевенчана с молодым купцом / По закону нашему христианскому», «Отзвонили вечерню во святых церквях», «...твоя хозюшка / Из приходской церкви не вернулася», «Не на то пред святыми иконами / Мы с тобой, жена, обручались», и т. д., а в финале: «И всему народу христианскому слава!».

Контрастное сопоставление текстов поэм «Последний сын вольности» и «Песня...» о купце Калашникове действительно приводит к определенному текстовому рубежу, на котором концентрирует внимание, в частности, И. З. Серман – «... в «Смерти поэта» и в «Песне про царя Ивана Васильевича...» [11]. Ведь именно в «Смерти поэта» появляется уже отмеченная фраза «**невольник чести**», здесь появляется тема государя и трона, здесь появляется тема отмщенья как Божьего суда, здесь появляется и тема убийства, и мученического («тернового») венца, здесь со словом «честь» соединяется слово «правда» («суд и правда»). Слово «правда» становится одним из ключевых слов «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (сравним его же в «Песне о вещем Олеге» А. С. Пушкина). В поэме «Последний сын вольности» слово «правда» вообще не встречается, в «Песне...» используется шесть раз (столько же, что и слово «честь»: ...лукавый раб / Не сказал тебе правды истинной», «выходите вы / За святую правду-матушку», «И промолвил ты правду истинную», «Постою за правду до последнева», «Как возговорил православный

царь»: «Отвечай мне по правде, по совести», «Каждому правдою и честью воздайте». Особо стоит отметить концовку – финал поэмы: здесь сомкнулись христианская тема и темы правды и чести. Следует также уточнить контекст слова «правда» и в «Смерти поэта», и «Песне про царя Ивана Васильевича...» – это мотив смерти, гибели героя за правду. Возвращаясь к упомянутым уже сюжетным темам Легенды святого Георгия, – Степан Калашников и святой Георгий бьются за женскую честь и побеждают, христианские мотивы обоих текстов очевидны. Степан Калашников и Святой Георгий погибают за высшую правду по приказу жестокого царя. Ясно, что своего рода «катализатором» нового витка сюжета о герое заступнике за женскую честь (сравним «Последний сын вольности» (1830–1831) – «Смерть поэта» (1837) – «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) выступила именно «Смерть поэта», и здесь следует обратить внимание на рассуждения И. З. Сермана [12]. Разумно также процитировать более ранние и справедливые заключения Б. В. Неймана: «Лермонтов подчеркивает, что для Калашникова борьба за честь мужа и опозоренной жены является одновременно борьбой за правду вообще... В сердце же Калашникова существует не только царь, но и правда, освященная для него авторитетом церкви, и русский народ, частицей которого он себя чувствует. Поэтому он «поклонился прежде царю грозному, после белому Кремлю да святым церквам, а потом всему народу русскому» [13].

Мужество, стойкость, благородство Калашникова делают его положительным образом лермонтовской поэзии. Разумеется, в высшей степени положительным в мировой житийной, литературной и фольклорной («Духовный стих о Егории Храбром») традиции выступает образ святого Георгия Победоносца [14]. Он побеждает дракона как представителя и символа Зла, спасает девицу (Елизавету) в тексте, сюжете Чуда о святом Георгии и Змее. Согласно древним текстам Жития святого Георгия (Мучения святого Георгия) он после многих мучений заканчивает свою жизнь по приказу императора Диоклетиана, будучи усеченным мечом. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» de facto сюжетно сопрягается с Легендой о святом Георгии, – теми текстами, которые соединяют сюжеты Чуда о святом Георгии и Змее, а также житийные тексты о мучениях и мученической кончине святого Георгия Великомученика. Оба героя вы-

ступают как борцы против лжи и Зла, как христианские герои на фоне христианско-православной традиции их текстов Чуда о святом Георгии и Чуда о святом Георгии и «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», их герои – не жертвы, а победители.

Таким героем, не жертвой, а победителем Зла видел М. Ю. Лермонтов Пушкина в «Смерти поэта». Несомненно, «Песня...» была написана после «Смерти поэта», в 1837 году, вопреки мнению А. П. Шан-Гирея, родственника поэта, который отмечал, что поэма написана в 1836 году. В прижизненном издании стихотворений М. Ю. Лермонтова 1840 года «Песня...» имеет дату 1837 год. Как известно, она была впервые опубликована в апреле 1838 года в Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» (1838. № 18, 30 апреля). Вышла она без имени автора, с подписью «въ». За опального поэта хлопотал В. А. Жуковский [15].

В его дневнике содержится запись под 21 октября 1837 года, где говорится об учениях Нижегородского полка на Кавказе, которые видел В. А. Жуковский, и здесь же упомянут Лермонтов, находившийся в ссылке в этом самом полку. Скорее всего, именно тогда, то есть в октябре 1837 года, и там, то есть на Кавказе, Лермонтов просил Жуковского о поддержке в издании «Песни...», что и закончилось публикацией ее в апреле 1838 года [16]. Известно, кроме того, что хлопоты родственников и друзей, и не только Жуковского, закончились в конце 1837 года переводом Лермонтова с Кавказа, из Нижегородского драгунского полка действующей армии в Великий Новгород в гвардию, Гродненский гусарский полк (Высочайший указ от 1 ноября 1837 года) [17]. Известно, кроме того, что именно в конце 1837 года Лермонтов совершил путешествие по Кавказу с посещением Тифлиса, Нагорного Карабаха, то есть и Кавказа, и Закавказья [18]. Безусловно, святой Георгий как главный покровитель, **особо почитаемый на Кавказе**, не мог не отложиться в поэтическом сознании Лермонтова как герой-заступник женской чести и защитник высшей Правды, пострадавший от меча как мученик. Ведущие в «Смерти поэта» темы правды и чести, героя, пострадавшего как защитника женской чести и высшей Правды, темы царя и мученичества (мученического конца жизни) – все эти темы Чуда о святом Георгии, а также «Смерти поэта» нашли свое отражение в замечательной поэме «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Возвращаясь к началу текста, где отмечено влияние мотивов народной культуры, легенды, эпоса, обряда и фольклора на творчество Лермонтова–романтика, следует обратиться и многочисленным работам ученых, исследовавших «Песню про царя Ивана Васильевича» как поэму в русском народном стиле [19]. Пожалуй, нет ни одного автора-лермонтоведа, который бы об этом ни писал: А. Н. Соколов, М. П. Штокмар, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Нейман, Д. Максимов, И. З. Серман, В. И. Коровин, авторы статей «Лермонтовской энциклопедии» [20]. Известно, что в 1830 году поэт записал в своей тетради: «Если захочу вдаваться в поэзию народную то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях» [21], кроме того, он предполагал в задуманной им поэме или драме о Мстиславе включить песню «Что во поле за пыль пылит», видимо, из какого-то русского народного песенного сборника. Опираясь на традиции поэтов-романтиков, интерес поэта к темам русской старины («Последний сын вольности», «Боярин Орша»), анализ языка, стиля и ритмики «Песня про царя Ивана Васильевича...» М. П. Штокмар в своей работе «Народопоэтические традиции в творчестве Лермонтова» заявил о связи «Песни...» с былинной-старинной «Мастрюк Темрюкович» («Мастрюк») из сборников Кирши Данилова и П. В. Киреевского [22]. Здесь и общая тема грозного царя Ивана Васильевича, тема борцовской схватки перед царем, его окружением и народом Москвы. Здесь и «вся совокупность стилистических приемов «Песни», тесно связанная с народно-фольклорной поэтикой: эпическая детализация описаний (смерть Кирибеевича), тавтологические выражения, постоянные эпитеты («красное солнышко, очи соколиные»), отрицательные сравнения («не светит на небе солнце красное...»), частые ласкательные и уменьшительные суффиксы, преобладание ярких, определенных красок (белая, черная, синяя, красная, алая без полутонов и оттенков), ритмика «Песни», выдержанная в духе народно-фольклорной поэтики с меняющимся количеством слогов в стихе от 7 до 14» [23].

Вместе с тем «Песня» отличается, как авторское произведение, глубокой творческой оригинальностью, последовательно выдержанным христианским колоритом. От старины «Мастрюк» «Песню» отличает фундаментальное сюжетно-авторское новаторство: герой купец Калашников, в отличие от Мастрюка, не проигрывает, а выигрывает свой решающий поединок перед царем и

народом, он – победитель (сравним: Матрюк только похвывается всех победить, но проигрывает схватку); Матрюк борется за свою славу и почести, купец Степан Парамонович Калашников бьется за правду и за честь своей жены Алены Дмитриевны, на которую покусился царский опричник Кирибеевич; Матрюк – герой старины, Кирибеевич с его похвальбой – антигерой «Песни», ее герой – купец Калашников. Центральный сюжетный мотив «Песни», как отмечалось, – мотив чести и правды как высшей правды, понимаемой в православно-христианском ключе. В «Матрюке» нет ни девушки, ни мотива ее чести, нет мотива смерти героя от меча (топора палача) по приказу грозного царя. Зато все это есть и в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и в Чуде о святого Георгия.

А. Н. Веселовский в своих фундаментальных работах «Св. Георгий в легенде, песне и обряде: разыскания в области русских духовных стихов» (Вып. II, часть II. 1880) и «Большой стих о Егории и сказка об Илье и Змее»: разыскания в области русских духовных стихов» (Вып. II, XXII. 1891), – исследовал практически весь корпус рукописных текстов о святом Георгии, включая записи духовных стихов о Егории Храбром [24]. При этом он опирался на лучшие существовавшие, не менее капитальные работы по данной теме, в том числе, монографию А. И. Кирпичникова «Святой Георгий и Егорий Храбрый. Исследование литературной истории христианской легенды» (СПб., 1879). Особой заслугой академика А. Н. Веселовского в свете настоящей статьи надо считать обнаруженные и проанализированные им списки текстов так называемого Большого стиха о Егории Храбром (в отличие от так называемого Малого стиха об этом христианском герое). Особенностью Большого стиха о Егории Храбром, в отличие от житийного варианта Мучения святого Георгия и Чуда о святом Георгии и Змее с эпизодом битвы со Змеем и освобождения девицы (Елизаветы), является соединение обоих названных сюжетов, мотивов. Так, по данным А. Н. Веселовского, чудовский список Стиха о Егории Храбром, датированный XVI веком и опубликованный А. И. Поповым, строится как раз по отмеченной парной модели [25]. Потому он близок не только книжности и фольклору (духовному стиху) одновременно, но и с точки зрения обсуждаемой темы служит своего рода основой, источником сюжета «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Конечно, М. Ю. Лермонтов мог встретить подобный вариант Стиха о Егории Храбром в живой фольклорной традиции, либо сам, как автор и поэт, мог прийти к подобному варианту соединения мотивов: 1) героя, защитника поруганной или оскорбленной женской чести; 2) победы над обидчиком в честном поединке; 3) смерти героя от меча палача или на плахе по приказу жестокого царя. Все три мотива являются не только составляющими, ведущими сюжетными темами «Песни..» М. Ю. Лермонтова, но и Большого Стиха о Егории Храбром, народной версии христианской легенды о Святом Георгии. Так соединяются литературные, поэтические и народно-фольклорные составляющие поэтики лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, одного из самых выдающихся произведений русской поэзии XIX века. Уже говорилось выше, без пушкинского влияния и здесь не обошлось, – своего рода катализатором «Песни..» послужили и пушкинские романтические темы, сюжеты, тексты (включая тексты его незавершенной поэмы о Вадиме Новгородском), но, особенно, лермонтовская «Смерть поэта» по мотивам трагической гибели А. С. Пушкина и ее осмысления в поэтическом сознании Лермонтова-поэта: Пушкин встал за честь жены, пошел на поединок чести с обидчиком, принял мученическую смерть во имя высшей правды, одержав христианскую, то есть духовную победу. Все названные мотивы, присущие и легенде о Георгии Победоносце, стали основой лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. О связях поэзии Лермонтова и мировой традиции романтизма, поэзии Пушкина // Федоров, А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.
2. Романтизм в русской литературе 30-х гг. // История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840). М., 1979.
3. Макогоненко, Г. Лермонтов и Пушкин. Л., 1987.
4. Лермонтовская энциклопедия / ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.

5. Штокмар, М. П. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. М., 1941. С. 252-253.
6. Кошелев, В. А. Пушкин и легенда о Вадиме Новгородском // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII-XX вв.) Вып. 2. / Отв. ред. Ю. В. Стенник. СПб., 1997. С. 93-109.
7. Соколов, А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955; Фохт У. Р. Поэмы Лермонтова // «Ученые записки МОПИ» 1960, Т. 35. Вып. 6.
8. Лермонтов, М. Ю. Сочинения в 2-х тт. / сост. и комментарии И. С. Чистовой. М., 1988.
9. Тексты Легенды о Святом Георгии и исследования // Веселовский, А. Избранное: Традиционная духовная культура. М., 2009.
10. Серман, И. З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1886-1841. М., 2003.
11. Чистова, И. С. Комментарий // М. Ю. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М., 1988. С. 676-677.
12. Серман, И. З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1886-1841. М., 2003. С. 88.
13. Серман, И. З. Михаил Лермонтов... С. 79-97. Анализ «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».
14. Серман, И. З. Михаил Лермонтов... С. 79-97.
15. Нейман, Б. В. «Песня про купца Калашникова» // История русской литературы XIX века (первая половина) / ред. С. М. Петров. М., 1973. С. 342-343.
16. Веселовский, А. Н. Избранное: Традиционная духовная культура. Раздел первый. Святой Георгий в легенде, песне и обряде. М., 2009, С. 7-262.
17. Соколов, А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина). М., 1970. С. 719.
18. Чистова, И. С. Комментарий // М. Ю. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М., 1988. С. 706-707.
19. Коровин, В. И. Лермонтов М. Ю. // Русские писатели XI – начала XX века. Биобиблиографический словарь / ред. Н. Н. Скатова. М., 1995. С. 238.
20. Библиография «Лермонтов и Кавказ» // Соколов, А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина) М., 1970. С. 761.
21. Штокмар, М. П. Азадовского, М. К. Фольклоризм Лермонтова // «Литературное наследство». Т. 43-44. М., 1941.
22. Эйхенбаум, Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л. 1961.

23. Максимов, Д. Е. Поэзия Лермонтова. М., 1973.
24. Ломинадзе, С. Поэтический мир Лермонтова М., 1985.
25. Веселовский, А. Н. Избранное: Традиционная духовная культура. М., 2009.

«ПРОРОЧЕСКАЯ» ТЕМА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ: ОТ ДЕРЖАВИНА ДО ЛЕРМОНТОВА

1

В отечественной культуре «пророческая» тема имеет несколько сосуществующих, преемственно связанных и взаимодополняющих измерений.

Во-первых, это давнее, от библейских времен идущее противостояние авторитетов духовного и государственного и, соответственно, выразителей того и другого: проводников высшей духовной воли в профанном мире – пророков и носителей властных полномочий – «царей». Отсюда, кстати, ведет свое начало и восточно-христианская традиция почитания юродов, отрясших с себя мирское ради нездешнего, живущих не бытовыми нормами и интересами, но попирающих их – во имя миссии быть трансляторами божественных внушений и утверждения идеала жизни по заповедям господним.

Во-вторых, это псалмодическая традиция избранного гимнотворца и молитвенника («царя Давида»), которому некогда была открыта радость непосредственного ощущения и переживания божественной благодати.

В-третьих, это возрожденческая концепция «Адама-творца», призванного осуществить Высшую волю в человеческом созидательном деянии и стремлении к познанию Абсолюта.

В-четвертых, это романтическое представление об исключительной личности художника, гения, вставшего над обществом, над бытом повседневности, над практическими заботами и дышащего горным воздухом чистой духовности, идеала, красоты и блага.

2

Монологическая культура художественного текста, в европейских формах сложившаяся в России к 40-м годам XVIII века, в фигуре повествователя усматривала носителя привилегированной точки зрения – той, с позиции которой читателю предлагалось смотреть на окружающую реальность, специфически воссозданную

художественными средствами – в оде и в героическом эпосе, в басне и в элегии, в трагедии и комедии. Однако эта привилегированная точка зрения отнюдь не обязательно разделялась обществом и, тем самым, художник или «певец» (как носитель перспективной духовной позиции) вступал в конфликт с системой ценностей, освященной традицией. Этот конфликт мог принимать социальные (у Н. И. Новикова, Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищева), этические (у Я. Б. Княжнина, М. Н. Карамзина, В. А. Жуковского), субстанциональные (у М. В. Ломоносова, А. И. Сумарокова, И. А. Крылова) характеристики и тона. Но при этом выразитель новаторской духовной позиции ощущал себя представителем некоего сообщества людей, исповедующих выражаемые им идеалы.

Романтическая эпоха принесла с собой иной поворот темы, – с одной стороны, укрупнение масштаба отдельного носителя «модернистского» идеала и, одновременно, меры его ответственности за исповедание своего идеала; а с другой – обособление «протестанта» от окружающего сообщества, его исключительность, его рафинированную гордыню и фатальное одиночество, покинутость людьми и проблематичность самоосуществления. Таков грибоедовский Чацкий («один умник на 25 глупцов», по признанию автора). Таков неприкаянный выломившийся из сословных стереотипов существования пушкинский Онегин. Таков байроновский титанический одиночка Манфред.

Державинский «пророк» псалмодически надмирно² в якобы «оде» «Властителям и судьям» возвещает «царям» смысл божественных глаголов:

Ваш долг: спасти от бед – невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.

Не внемлют! – видят и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодействы землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

² Являясь вольным переводом 81 псалма (по православной Псалтири).

И, воспроизводя не только ситуацию обличения власти перед лицом Господа, но и молитвы, в их присутствии обращенной к Бо- жеству, обращается к нему:

Воскресни, Боже! Боже правых!
И их молению внимли:
Приди, суди, карай лукавых
И будь един царем земли!

3

Пушкин сворачивает державинскую ситуацию обличения не- правды греха человеческого до единственной фразы («Глаголом жги сердца людей») и лишь перспективы грядущего служения. Весь основной текст его «Пророка» свидетельствует совершенно о другом – о соотносительности лукавого и слабого человеческого есте- ства с требуемым высшим качеством носителя и выразителя боже- ственной воли, а также об акте преображения, «быть может, самого ничтожного» «среди детей ничтожных мира» в провещателя гос- подних заповедей.

И это не просто смещение акцентов – это через значимый об- раз, посредством философской метафоры – разработка важнейшей именно для Пушкина творческой проблемы. Кто такой художник? – Наемный славослов-одописец? Или тот, кто способен – по потреб- ности – удовлетворять прихотливое сибаритство в его жажде раз- влечений, тот, кто создает комфорт и дарит наслаждение знатым и состоятельным бездельникам? Или, как и все, всего лишь раб ру- тиннейших повседневных забот? Или, наоборот, он посланец небес, гений, ничего общего не имеющий с каждым из нас?

Пушкин находит свой ответ на вставшие перед ним и его эпо- хой вопросы.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен...

...Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...
«Поэт», 1827

...Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд...
«Поэту», 1830

Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно?
«Из Пиндемонти», 1836

Поэт имеет две ипостаси: человеческую и художническую. В первой – «в заботы суетного света он малодушно погружен». Во второй – он открывается миру духовных высот, идеалов, не причастных повседневной утилитарности, нормам общественных приличий, теряет нравственную эластичность. Это мир его духовной свободы и духовного же подвига. Но причастность к этому второму миру не вольная прихоть. Это принятие на свои плечи колоссально-го груза ответственности за свое слово, которое перестает быть частным и личным, а становится проводником «божественного глагола». И потому принятие этого дара избранным есть его духовное перерождение:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился...
...Он вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой...
...И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,

И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье...
...И Бога глас ко мне воззвал...
«Пророк», 1826

Человеческая «руда» божественным посланцем переплавляется в «металл» всеведения. Пушкинский «пророк» исполнитель миссии – «жгучим глаголом» он призван поселять в людях душевное беспокойство, духовную взыскательность, устремленность от дольного к горнему.

4

«Пророческая» проблема Лермонтова вновь совершенно не совпадает ни с державинской, ни с пушкинской. Последний поэт XVIII века возвращал читателя к смыслу духовного служения. Крупнейший поэт века XIX-го выдвинул проблему цены принятия поэтом на себя пророческой миссии. Юного же Лермонтова мучит задача разгадки собственного призвания: он не знает, какая судьба его ждет, – геройский ли то будет подвиг «во имя счастья душ родных» или «смерть позорная» «на плахе».

К чему ищу так славы я?
Известно, в славе нет блаженства,
Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства.
«Слава», 1831

Я не для ангелов и рая
Всесильным Богом сотворен;
Но для чего живу, страдая,
Про это больше знает Он.
«Я не для ангелов и рая...», 1831

Для Лермонтова нет надличной истины. Существенна только личностно оправданная истина. Его «служение» должно состоять не в том, чтобы стать орудием Божиим – пусть и для осуществления самых высоких целей, а в том, чтобы понять и исполнить собственное предназначение, чтобы зря не пропал Создателем дарованный ему «талант».

Кто может, океан угрюмый,
Твои поведать тайны? Кто

Толпе мои расскажет думы?
Я – или Бог – или никто!
«Нет, я не Байрон...», 1832

Но и самореализация оказывается не исключительно личным процессом, это самоутверждение среди людей. А нужен ли им, людям, в их повседневных заботах ты, поэт? И что тебе самому может дать твоя поэтическая самореализация?

Безумец я! вы правы, правы!
Смешно бессмертье на земли.
Как смел желать я громкой славы,
Когда вы счастливы в пыли?..
...Нет... мне ли властвовать умами,
Всю жизнь на то употребля?
Пускай возвышусь я над вами,
Но удалюсь ли от себя?
«Безумец я!..», 1832

Да, может быть, некогда «мерный звук <...> могучих слов» поэта и

Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.
«Поэт», 1838

Но ныне все иначе. Эпоха всеобщего воспламенения поэзией, время чистых сердечных восторгов представляется их наследнику безвозвратно утраченным «золотым веком».

Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,

Лишь царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови...
...Ко гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.
«Дума», 1838

О чем можно и стоит писать в этой ситуации? Пусть «мир мечтою благородной» поэта «очищен и омыт», кого тронут его «ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред»? Тем более – то, что его «диктует совесть», когда «пером сердитый водит ум», и «соблазнительная повесть сокрытых дел и тайных дум» художника?

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.
«Не верь себе...» 1839

Эта ситуация вскрывает в представлении поэта, как минимум, две стороны вопроса о смысле художества, духовного служения, самореализации творца. Одна из этих сторон заключается в том, что адресатом проповеди любого пророка оказываются обыкновенные грешные, более того, совершенно убежденные в правоте своего греха люди. И эта их сущность открыта всеведенью божия избранника.

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.
«Пророк», 1841

Поэтому ни наличие внешнего авторитета, ни прелесть истины и свободы, ни внутренняя потребность в мировой справедливости, милосердии и спасении – ничто не способно пробудить эти косные души к труду самоочищения, свободного выбора и к ответственности служения истине.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.
«Пророк», 1841

Глубочайшим скепсисом проникнут автор стихотворения относительно возможности хоть как-то побудить к благому измене-

нию саму человеческую природу. Прозревший всевед оказался необратимо отторгнут от пресмыкающегося в профанном мире остального человечества.

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ. и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!»

«Пророк», 1841

И потому поэту нужно суметь принять этот свой крест – научиться, оставаясь с сознанием человека, жить по ангельскому чину. Поэтому и предназначение открывается лермонтовскому лирическому герою не в акте духовного перерождения, а в гармонии прострации, в чистом созерцании божественно прекрасного природного мира.

Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...
«Когда волнуется желтеющая нива...», 1837

Только оставшись наедине с мирозданием и вне всеобщей человеческой жизни, взыскующее истины Я может достичь примирения и покоя:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

...Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал забыться и заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

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

«Выхожу один я на дорогу...» 1841

Другая сторона проблемы пророческого служения для Лермонтова оборачивается уже не глухотой человеческой натуры, а наивностью убеждения носителя «чистых истин» в том, что искренность человечности, являемая поэтом, это та волшебная влага, которая способна промыть, высветить горним светом зачерствевшие в повседневных заботах души. У «грязной положительности» есть своя неумолимая логика, сокрушающая любые романтические упования.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

«Не верь себе...», 1839

Поэтому и пророческое видение, и творческий талант ныне уже не дар и не взыскание божественной милостью, а смертная печать проклятия, заклеившего несчастного.

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Оно – тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи:
То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!
«Не верь себе...», 1839

Поэтический глагол в этом мире более не миссия Мессии среди людей, но обреченность на всепонимающее горестное молчание. Так мыслил и Ф.И. Тютчев («Молчи, скрывайся и тай...», «Мысль изреченная есть ложь»). Знал это и Экклезиаст («Во многой мудрости много печали...»). А потому

Мчись же скорее летучее время!
Душно под новой броней мне стало!
Смерть, как приедем, поддержит мне стремя;
Слезу и сдерну с лица я забрало.
«Пленный рыцарь», 1840

ЛЕРМОНТОВ КАК НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ ПРЕДТЕЧА И «УЧИТЕЛЬ» НЕКРАСОВА

И в широком общественном мнении, и в традиции школьного образования, и по субъективным ощущениям многих Н. А. Некрасов и М. Ю. Лермонтов если и не выступают как абсолютные психологические и художественные антиподы, то кажутся поэтами, принадлежащими к заведомо разным идеологическим и эстетическим «цивилизациям». Один – аристократ, байронист, «демон» русской литературы, философский богорец и индивидуалист, сугубо романтическая личность. Другой – разночинский демократ, утопический социалист (а, по последним оценкам, еще и христианский гуманист), «печальник горя народного», критик общественных язв и выразитель прогрессивных идеалов.

Однако эта последовательно мотивированная оппозиция носит все признаки культурной мифологии. Как культурный «миф» Лермонтова, так и культурный «миф» Некрасова суть не более, чем естественный способ бытования семиотических представлений в общественном сознании. Благодаря каждому мифологическому комплексу обеспечивается узнаваемость, «картинность», отличительность этих культурных явлений от им подобных.

Сколько-нибудь вдумчивый анализ обнаруживает наличие совсем иначе акцентированных отношений: при «очевидной» *разнице* культурной среды, идеалов и поведенческих форм не менее очевидное *родство* индивидуального психологического склада, культурно-философской позиции и художественно-эстетических предпочтений.

Так, несомненна социально-биографическая нетождественность жизненного пути двух поэтов: будь то материальные условия жизни (богатое родовое поместье – захудалый дом в нищей деревне в семействе выслужившегося дворянина) или воспитательная сфера (любовно-кропотливая и предупредительно-потакающая забота бабушки, в одном случае, – религиозно-отчужденное затворничество матери; увязшее в заботах об источниках материальной выгоды, в хозяйственных распоряжениях и находящее единственную отраду в

удовлетворении охотничьих страстей, социальных амбиций, родственной «гульбы» самодостаточное существование отца, прерывающееся время от времени спорадическими «поучающими указаниями», в случае другом), будь то возможности личного развития (самая широкая сфера «творческой» самореализации одного – предоставленное более всего самому себе возрастание деревенского «дичка» у другого) или перспективы жизненной карьеры (университет или гвардейская служба – чиновничья или воинская лямка «для пропитания собственной особы»).

Столь же разнятся у Лермонтова и Некрасова формы и мотивы самоутверждения. В одной ситуации это сословно-родовое и художественно-метафизическое фрондерство старшего, исходящее из жажды самоутверждения и абсолютизированной меры ценностной взыскательности, в другой – творческая, коммерческая, идеологическая борьба младшего за место под солнцем ввиду его социальной, материальной и, в немалой степени, духовной необеспеченности. Даже поводы к художественной саморефлексии того и другого исторически и этико-философски не имеют под собой сходных оснований. Лермонтова гнетет невострребованность его «пассионарных» сил и идеалов; Некрасова оскорбляет оподленность человеческих отношений, социальная ущербность личности, лишенность большинства шансов на культурную состоятельность; Лермонтов переживает трагедию воли, Некрасов – трагедию судьбы.

И, однако же, судьба наделила каждого из поэтов весьма сходным психологическим типом личности – воинствующего деятеля, волевого экспериментатора, меланхолического, скептического, склонного к впадению в депрессивные состояния рефlekтера и метафизически чувствительного рационалиста.

У обоих (как ни у кого из их современников, исключая, разве, Ф. И. Тютчева) сквозным эмоциональным пафосом «ночного» мироощущения и творчества стали «печаль» душевной дисгармонии и тревоги, «страдание» от лжи, обмана, предательства, коварства, подлости, «тоска» одиночества и отсутствия перспективы, «ирония» по отношению к людям и себе самому, «гнев» протеста и жажда «мести» «царяющему злу», стыдливо скрываемая потребность в красоте, любви, преданности, сочувствии и неверие в возможность идеала.

И тот, и другой через В. А. Жуковского приобщились к рафинированному идеализму немецких романтиков: к энтузиазму йен-

цев, к христианизированному фольклоризму гейдельбержцев, к мистицизму берлинской школы; через героику декабристов прочувствовали (но позже и критически оценили) филиппики и восторги В. Гюго и П. Ламартина; благодаря лейкистам и В. Скотту приблизились к пониманию кельтско-мифологического трагического оптимизма, а из творений Дж. Г. Байрона и П. Б. Шелли прочно усвоили метафизического тираноборчества.

Естествен (но отчего-то проходит мимо внимания) вопрос: *кто* мог дать Некрасову именно такие, как у него, поэтические крылья, кого можно поставить с ним в сопоставительную связь из предшествующего творческого поколения?

В самом деле, могла ли эту миссию исполнить мать поэта, смиренная христианская подвижница? Или старшая сестра Елизавета, делившаяся с братом плодами своих литературных предпочтений? Быть может, следует ее возложить на гимназических учителей Некрасова: на латиниста-библиотекаря И. С. Топорского, раздававшего ученикам на дом литературные журналы, заполненные цветистой «бенедиктовщиной», и про которого поэт вспоминал как про физика; на П. П. Туношенского, преподававшего ученикам Духовной сминарии и дворянской гимназии азы стихосложения и сочинение речей «по образцам»; на профессора Демидовского камерального лица А. А. Зиновьева (некогда в Московском университетском пансионе преподававшего отечественную словесность и юноше Лермонтову), которого, однако, Некрасов, в лучшем случае, только видел, а может быть, даже и не слышал?

Откуда уже в юношеских «Мечтах и звуках» у Некрасова возник тип страждущей и мятущейся романтической личности? Где Некрасов почерпнул формы субстанционального конфликта личности с миром? Кто дал ему образчик понимания художественной рефлексии как средства мифологизации субъекта и бытия? Кем ему была подана мысль обратить личностный миф романтиков в миф биографический?

Как только мы признаем эти вопросы законными и сущностными, мы тотчас вынуждены будем согласиться, что такой Учитель (может быть, поначалу и вовсе неосознанно) у Некрасова был! И даже в единственной реальной альтернативе: Тютчев – Лермонтов (два Учителя «поэта мести и печали», два романтических светила в сонме иных мерцающих звезд отечественной лирики 1830-х годов) перед Некрасовым на первое место должен встать именно Лермон-

тов. При этом самые сближения и несходства двух поэтов в этой параллели становятся говорящими.

Новое время – новые песни, а душа поэта (поэта одного и того же типа) все та же. А Лермонтова и Некрасова разыгранный в различных биографических обстоятельствах роднит один и тот же *тип романтической личности*. Субстанциональное одиночество того и другого прочитывается и осознается ими самими как будто по-разному, но одиночество гордыни и презрения к ничтожеству и одиночество загнанности и покинутости отливаются у них в единой мощи лютейшую ипохондрию. Сотканность характера обоих из одних и тех же психологических и духовных, поведенческих и умозрительных антиномий позволяет констатировать не просто сходство двух натур, но утверждать прямое их родство. Железное самообладание в равной степени скрывает душевную ранимость каждого. Сосредоточенность на высших проблемах человека и общества обратной стороной имеет самые «мелочные» и нелюбимые обстоятельства житейского существования. Немедленная готовность обоих к вызовам судьбы уравнивается их фатализмом. Способность к сильнейшему душевному и поэтическому подъему дополняется холодным и трезвым анализом обстоятельств, устройства человеческого существования, движений собственной души. Открытость молитвенной экстази, потребность покаяния и нравственного очищения противоположным полюсом имеет метафизическое сомнение, бунт и скепсис. Даже этико-психологический (если не сказать эстетический) патриотизм как-то парадоксально уживаются у Лермонтова и Некрасова с социально-государственным нигилизмом.

Оба художника являют собой также и ярчайшее воплощение *поэта личностной и философско-романтической героики*. О внутренне присущем героизме натуры участника Кавказской кампании, представляемого за мужество и доблесть к наградам, очередному офицерскому званию и золотому оружию, говорить излишне. О внутренней близости ему его героев – бородинского ветерана, купца Калашникова, Мцыри, Арбенина, Демона, вероятно, тоже. Героика натуры и творческой устремленности второго поэта не так общепризнаны. Зачем же тогда в письме к Л. Толстому Некрасов признается в горячем желании бросить все и ехать в осажденный Севастополь? О чем свидетельствуют его строки, вроде следующих?

Что друзья? Наши силы неровные,
Я ни в чем середины не знал,
Что обходят они, хладнокровные,
Я на все безрассудно дерзал,
Я не думал, что молодость шумная,
Что надменная сила пройдет –
И влекла меня жажда безумная,
Жажда жизни – вперед и вперед!

Что позволило А. М. Скабичевскому предложить такой пассаж в своих воспоминаниях о поэте? – «Это был человек, обладавший сильными страстями, которые постоянно требовали исхода в каких-нибудь потрясающих впечатлениях, и мелкая тина повседневных дрызг претила ему. По самой натуре своей это был боец в том смысле, что для него, как вода для рыбы, необходима была борьба с такими препятствиями и опасностями, в которых заключался бы более или менее отважный риск. Одним словом, Некрасов принадлежал к типу тех людей, из которых вырабатываются или отважные мореходы и путешественники, Колумбы, Куки, Ливингстоны, или пираты и контрабандисты».

А в творчестве не к той ли породе, что и автор, принадлежат Огородник Некрасова, лирический герой «Родины», «Когда из мрака заблужденья...», «Я за то глубоко презираю себя...», «Мы с тобой бестолковые люди...», поэт-обличитель из стихотворения «Блажен незлобивый поэт...», умирающий из «Последних элегий» и малой поэмы «В больнице». Таковы же его «гражданин», автобиографические герои Тростников и Валежников, поэтические облики цензора Н. Ф. Крузе и реформатора Н. А. Милютина («Кузнец»), адресаты «мартиролога» «русской земли людям замечательным», «светлые личности» и «учителя» из «Медвежьей охоты», галерея крестьянских «портретов крупным планом» от Якима Нагого и Савелия-богатыря, Матрены Тимофеевны и разбойника Кудеяра до «старообрядца» Кропильникова и Гриши Добросклонова.

Но та же романтико-героическая направленность творчества Лермонтова и Некрасова имеет не только «психологическую» мотивацию, но и собственно эстетическую, находящую свое воплощение в интенциональных авторских посылах, строящих комплекс романтического героя. Так, романтически ориентированный герой и Лермонтова и Некрасова рождается в свет отнюдь не для того, чтобы «встроиться» в существующее мироустройство, но чтобы

снискать, утвердить, завоевать, наконец, себе непременно *особенное* место. Каким оно окажется: судьбою гения, тирана, бунтаря, Колумба или пирата – вещь второстепенная; главнейшая же задача всей жизни вырваться из цепей посредственности, обрести личную славу. Отсюда исторические или литературные образцы того и другого: Наполеон, горцы-абреки, Байрон или вожди русской демократии, Шекспир, Вальтер Скотт, Теккереи. В том же романтическом комплексе двух поэтов коренится и их потребность в мифической родословной художника – шотландской или испанской у одного и польской у другого. По тем же причинам каждому из них органична опора только на предельные, исключительные, абсолютные критерии во всем: будь то культ одиночества или побуждение к созидательной деятельности, уровень эмоциональной экспрессии или масштаб духовных ценностей и эталонов, жажда праздника чувственного бытия или танатическое устремление к смерти.

Комплекс структуры сознания и судьба романтического героя организуется единством и борьбой противоречий, антитез, антиномий, катахрез. Об этом свидетельствует лермонтовский «Парус» (более всего у предшественника любимый Некрасовым, по его собственному признанию); таково некрасовское стихотворение «Не знаю, как созданы люди другие...» и многие еще.

У обоих поэтов не только отчетливо вычленяются ситуативно-конкретные сюжеты и эмоционально-ценностные мотивы отдельных произведений. Но, вместе с тем, сквозь все творчество того и другого проходят и некие (своеобразные у каждого, но не менее масштабные) субстанционально-метафизические «сюжеты» и духовно-ценностные коллизии.

У Лермонтова это развертывающиеся комплексы обмана в любви, в надеждах, во всех человеческих ценностях; избранничества и бунтарства, вызова обществу, человеческой (слабой) природе, мирозданию и Богу; гонимости, странничества, узничества; памяти сердца и забвения, сна, покоя смерти, приобщения в вечности и абсолюту.

У Некрасова это также несущие в себе внутренний динамизм развития антиномические комплексы духовной расколотости личности, общества, мироздания: на «правду» высших духовных ценностей и «правду» необходимости выживания, борьбы за существование; на «правду» убеждений, служения, подвижничества и «правду» камерной жизни человека, семейных ценностей, личного

счастья; на «правду» потребности личности в прочном союзе и безупречных отношениях, в доверии, благородстве, искренности и «правду» неповторимости индивидуального психологического устройства личности, ее душевных проявлений, мировидения, эгопотребностей; на «правду» исторического развития общества и «правду» национального духовно-психологического склада народа; на «правду» земного существования и «правду» надличностного, предвечного, абсолютного духовного Бытия.

И поверх всего у обоих трагический ракурс понимания жизни человека и трагический пафос ее творческого воплощения.

Есть у них и то, что в своем различии лишь указывает на факт развития от эпохи к эпохе одних и тех же проблем и художественных построений. Это можно было заметить уже в выше приведенных тезисах. Вот еще один характерный пример. Лермонтовское художественное сознание и творческая практика развивают такую мифологизирующую модель, при которой осуществляется сознательная и гипертрофированная подверстка фактической канвы биографии поэта под контуры и структуру «универсального» романтико-страдальческого и романтико-героического мифа. У Некрасова же мы находим «обратный», но того же задания процесс: он тоже романтизирует, художественно осмысляет и обрабатывает факты своей жизненной истории, но не для того, чтобы их редуцировать до основного романтического типа, а чтобы из обстоятельств и перипетий собственной жизни выстроить не менее романтический, однако именно особенный, если угодно, «индивидуально-биографический» миф.

Вот уж где мы не находим зримого преемства, так это в поэтической и стиховой культуре. В строфике соотношение общепринятых и индивидуальных форм у всех поэтов классической традиции примерно одно и то же: три к одной. В области эвфонии и аллитерации уровень насыщенности текста также сохраняется примерно на одном некогда достигнутом уровне. И, наоборот, в соотношении декламативности и романсности, с одной стороны, и говорных форм организации и интонирования речи, а также соотношения работы в двухсложниках и трехсложниках резкая грань пролегает между поэтами пушкинской поры, включая Лермонтова, и поэтами середины века – поздним Тютчевым, Некрасовым и Фетом.

Однако система романтических мотивов, образов, топосов, компонентов основного эмоционального тона или, по выражению

В. В. Гиппиуса, «слов-сигналов» Лермонтова и Некрасова ставит именно этих двух поэтов за одни скобки, а прочих их современников за другие.

Конечно, любая мера сходства или творческого родства каких бы то ни было художников никоим образом не отменяет оригинальности их творческой индивидуальности. И не об этом шла у нас речь. Но глубокое уяснение миросозерцательных и эстетических сходжений творцов культуры позволяет почувствовать, как именно их творческое наследие, обязательно претворяясь в иные формы, трансформируясь, семантически «сдвигаясь», тем не менее «перетекает» по одному ему ведомым законам из одного художественного русла в его продолжение. Творческое взаимодействие двух самобытных художников поэтического слова, Лермонтова и Некрасова, думается, весьма убедительный тому пример.

**СТАТЬЯ МИХАИЛА ГЕРШЕНЗОНА «УМИЛЕНИЕ»:
ВЗГЛЯД НА СООТНОШЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА
ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА**

Пушкин и Лермонтов – два гения, неслучайно почти одновременно посланные России. Два полюса, до сих пор определяющие наше самосознание – хотим мы того или нет. Мы можем любить одного из них и не любить другого, можем гордо или равнодушно отрицать их обоих. Но пока Россия остается Россией, ей необходимы, причем, равно необходимы они оба – Пушкин и Лермонтов: такие, казалось бы, хрестоматийные и такие, в сущности, еще малопрочитанные. Поэтому так интересна любая талантливая и непредвзятая работа о соотношении их творчества. Вот почему я и хочу познакомить участников Лермонтовских чтений с давней, но не слишком известной статьей Михаила Гершензона «Умиление».

Михаил Осипович Гершензон – известный деятель российской культуры рубежа XIX – XX веков. Годы его жизни: 1869-1925. Он был литератором, историком общественной мысли и культуры, эссеистом, литературоведом, переводчиком. Одна из наиболее известных работ Гершензона – книга «Мудрость Пушкина», куда вошли его статьи-эссе о пушкинском творчестве, в том числе, и статья «Умиление». Это единственная статья в книге Гершензона, где говорится не только о Пушкине, но и о Лермонтове – причем, Лермонтов интересует автора так же сильно, как и Пушкин. Статья «Умиление» – глубокая, тонкая, своеобразная, в чем-то спорная. Это уже достаточное основание, чтобы познакомить с ней участников чтений.

Но для ярославцев есть и еще одно основание. Эта статья была впервые напечатана в 1914 году, в журнале «София», в третьем, мартовском, номере. А журнал искусства и литературы «София» издавал наш земляк, племянник Николая Алексеевича Некрасова, уроженец Карабихи, житель Ярославля Константин Федорович Некрасов.

И, наконец, третья причина, по которой, я думаю, следует рассказать об этой статье, – ее малодоступность. Вскоре после публи-

кации в «Софии» она была напечатана в 6-ом томе Собрания сочинений Пушкина, изданном Брокгаузом и Ефроном, напечатана под названием «Пушкин и Лермонтов». После этого вышла уже под своим названием («Умиление») в книге Гершензона «Мудрость Пушкина», изданной в тяжелом 1919 году товариществом «Книгоиздательство писателей в Москве» – это уже давно книжный раритет. Затем наступает провал в публикациях. Только в послеперестроечное время, в 1997 году, книга «Мудрость Пушкина» со статьей «Умиление» издана в Томске, в издательстве «Водолей». И, наконец, в 2000 году в результате совместной работы московского и иерусалимского издательств («Университетская книга» и «Гешарим») вышло «Избранное» Михаила Гершензона в 4-х томах. Статья «Умиление» вместе с другими статьями из книги «Мудрость Пушкина» вошла в 1-ый том. Других публикаций, судя по всему, пока не было. В интернете этого текста тоже нет.

А теперь обратимся к самой статье.

По мысли Гершензона, одна из главных болевых точек или один из главных смысловых узлов поэзии Лермонтова – это *контраст греха и чистоты*. Эту мысль он вначале доказывает на примере одного из юношеских стихотворений Лермонтова, начинающегося строчкой:

«Склонись ко мне, красавец молодой!». Это стихотворение определенно является переработкой стихотворения «Вакханка», написанного Александром Ротчевым, тоже юным в то время поэтом. В обоих стихах – сильная чувственная любовь молодой женщины к равнодушному к ней юноше. Но у Ротчева – это светлая эротическая радость. А у Лермонтова – глубокий трагизм судьбы женщины, ставшей поневоле продажной красой, но влюбленной в чистого, стыдливого юношу, влюбленной искренне и жертвенно. Гершензон пишет: «Итак, контраст греха и чистоты; мало того – страстное влечение грешного к чистому, то есть в грешном самосознание своей неполноты, и отсюда тревожность, жажда, искание, в чистом же – самодовлеющая полнота».

Автор статьи считает, что это было в Лермонтове не мыслью, не чувством, а скорее всего образом. И этот образ Лермонтов нашел у Пушкина – в стихотворениях «Демон» и «Ангел».

В 1829 году вышло собрание стихотворений Пушкина. Лермонтову было 15 лет, и, вероятно, именно тогда он прочитал оба эти стихотворения впервые. Стихотворение Пушкина «Демон» да-

ло Лермонтову образ Демона, стихотворение «Ангел» – идею встречи демона с образом чистоты и совершенства. Гершензон считает, что для юного Лермонтова эти пушкинские образы явились откровением и освобождением – они помогли ему найти фокус, то есть главную точку, своего самосознания. Неслучайно, в том же 1829 году Лермонтов начинает писать свою поэму «Демон» – и возвращается к ней потом всю жизнь, создавая все новые и новые редакции.

Гершензон уверен, что «Демон» Лермонтова – это сложная переработка пушкинского «Ангела». Приведем здесь полностью это прекрасное стихотворение Пушкина:

В дверях Эдема Ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А Демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, – он рек, – тебя я видел,
И ты не даром мне сиял:
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал».

Так у Пушкина встречаются два мировых начала: грех и совершенство. По тонкому замечанию Гершензона, «Ангел стоит недвижно, он не жаждет и не ищет – даже взором; его потупленный взгляд – стыдливость безгрешной чистоты, или скорбь о падшем брате, которая боится выдать себя, чтобы не оскорбить. Напротив, демон жадно смотрит, и это – знак его мучительной неполноты, но он *только* смотрит... Только мгновенное провидение совершенства, и отсюда рождающееся умиление, – но никакой попытки отдаться ему и овладеть им».

«Из этого пушкинского зерна родилась в Лермонтове концепция *его* Демона» – пишет Гершензон. Лермонтов еще в отрочестве не только узнал себя в пушкинском образе Демона, но и на основа-

нии своего душевного опыта сумел этот образ не только дополнить, но и изменить.

Демон Лермонтова – это не объективное изображение мировой силы. Главным для него стало *субъективное* состояние демона, его душевная пытка, то, что он «душой измученною болен». Недаром, добавим от себя, несмотря на многочисленные – в течение всей жизни – варианты и переделки поэмы, первая строчка всегда оставалась неизменной:

«Печальный демон, дух изгнания»...

Это была печаль и мука самого Лермонтова... Он слишком много понял о Демоне изнутри, и пушкинский символический образ оказался для него неполным. Поэтому он не мог не создать *своего* Демона.

Гершензон пишет с удивительной проницательностью:

«Умиление пушкинского Демона – о, да, да! *Это* чувство Лермонтов хорошо знал в себе, оттого он мог плакать облегчающими слезами, читая пушкинского «Ангела». Но вместе с тем он знал, что *его* Демон – не может остановиться на умилении, что сияние совершенства, блеснув пред ним и осветив ужас его собственной тьмы, неизбежно родит в нем страсть во что бы то ни стало слиться с этой светозарной стихией, отдаться ей, избыть тоску своего ущербного, тревожного, безрадостного существования. Так *его* «Демон» становится рассказом не о мгновенной только встрече, не об эстетическом умилении греха пред образом совершенства, но об активном усилии греховного начала преодолеть свою природу. Эта попытка заранее обречена на неудачу, – она и не удастся, – но в самой природе греха лежит его скорбное самосознание, а, следовательно, – и непобедимая потребность искать себе исцеления, т.е. жаждать, домогаться. Только совершенство пассивно (и, однако, несмотря на свою пассивность, могущественно), грех же неизбежно, в силу своего страдания, активен: этот намек Пушкина Лермонтов раскрыл и довел до конца».

Обратим особое внимание на слова Гершензона «об активном усилии греховного начала преодолеть свою природу» и о невозможности это сделать. Какая неизбывная трагедия в этом заключена, и какой, в сущности, героизм! Отойдем чуть-чуть от статьи, чтобы прочесть, как поразительно это показано у самого Лермонтова в страстном обращении его Демона к Тамаре, в его отчаянном возгласе:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.
Слезой раскаянья сотру
Я на челе, тебя достойном,
Следы небесного огня...

И как незаметно, тут же, происходит подмена этой вспышки духовного света проклятой гордыней, – и Демон, все в той же любви к Тамаре, сулит ей:

Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края;
И будешь ты царицей мира,
Подруга первая моя;
Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю станешь ты...

Зло не отпускает, не может отпустить его. И в конце этого глубоко искреннего признания он целует Тамару – и губит ее. Какая в этом невероятная боль! И Гершензон пишет об этой боли и о безнадежной вере в спасение: «Демон верит, не может не верить при первом проблеске надежды, – потому что его муки нестерпимы».

И далее автор статьи говорит о самом Лермонтове, о его боли: «...душевные страдания Лермонтова (его самосознание несовершенства) были несравненно мучительнее, нежели у Пушкина». Гершензон размышляет *о характере* страдания Лермонтова. Он пишет: «И вот именно эта великая острота боли делала Лермонтова до такой степени нетерпеливым... Он так страдает, что ему не до размышлений о своем несовершенстве; он болен – болен пустынно-стью и тревожностью своего духа, болен.....одиночеством, – и он жаждет одного: исцелиться, т.е. обрести полноту чувств и душевный покой».

Из этого Гершензон делает вывод, что, в отличие от Пушкина, который знал «змеи сердечной угрызенья», Лермонтов не был способен к покаянию, и чувство греха было ему чуждо – все заслоняла душевная боль и желание исцелиться, слившись с совершенством.

Очень спорный вывод! Да, у Лермонтова нет стихов, подобных признанию Пушкина:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Но разве нет у Лермонтова, который столько собственной души вложил в своего Демона, разве нет у него скрытого покаяния в финале поэмы:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!..

И разве не тихое покаяние слышится в лермонтовском стихотворении «Молитва», где, обращаясь к Богородице, он просит за любимую и не получившую от него счастья девушку:

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

Не всегда ведь покаяние может быть открытым...

Впрочем, то, что статья Гершензона может вызвать на спор, говорит только о том, что мысль автора – живая, и годы, прошедшие с первой публикации, ее ничуть не состарили.

И в завершение я хочу привести слова Михаила Осиповича Гершензона из последней части его статьи:

«Многие пути ведут ко спасению, и каждой душе предугазан свой путь. Они оба [Пушкин и Лермонтов] ясно видели пред собою солнце, которое большая часть людей только смутно чувствует, как железо чувствует магнит: образ совершенства; и оба тосковали о нем, хотя и по-разному. Чистое умиление Пушкина и бурное вожделение Лермонтова равно святы, ибо дело идет о горней красе, не о земной. ... Поэзия Пушкина и поэзия Лермонтова – два разных служения, и нет смысла судить, чье служение выше».

МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА И М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

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

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

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

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

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

Традиционно в элегиях изображается какое-то одно душевное переживание. Это может быть одиночество, тоска отвергнутой любви, разочарование, боль, страдание [3]. В передаче этих чувств

немалую роль играет пейзаж, который помогает подчеркнуть то или иное состояние. В элегии А. С. Пушкина «Погасло дневное светило...» описание природы приобретает новое прочтение. Пейзаж не тождественен переживанию лирического героя. Появление природы связано с возвращением из мира воспоминаний в реальность. Герой не до конца покидает земное воплощение, он всегда готов вернуться. Это колебание между реальностью и мечтой легко проследить на примере рефрена, который то и дело напоминает о том, что земля все еще под ногами:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

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

«СМЕШАННЫЕ ЭМОЦИИ» В ПОЗДНИХ ЭЛЕГИЯХ А. С. ПУШКИНА И М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Вопрос о границах лирических жанров на протяжении длительного времени остается в центре внимания исследователей. Элегия, как и любой другой жанр, подвергалась эволюции в развитии, менялись и параметры границ жанра. О. В. Зырянов одним из первых пересматривает границы жанра элегии [1]. Он предлагает принять в качестве доминирующего признака жанра «смешанные эмоции», отказываясь от привычной формулы В. Г. Белинского, выделяющего в элегии лишь «грустное содержание» [2].

Обратимся к рассмотрению механизма смешения эмоций в поздних элегиях А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Выбор именно поздних произведений поэтов связан с возможностью выявить доминирующий признак элегии на стадии размывания границ жанра. Поэтому, при отборе элегий определяющим для нас будет не столько проблематика или характер лирического героя, сколько наличие традиционных элегических чувств, организующих произведение, или общая элегическая тональность текстов.

Таким образом, нами были отобраны 8 стихотворений А. С. Пушкина [«Прощание» (1830), «Заклинание» (1830), «Для берегов отчизны дальней...» (1830), «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...» (1832), «Когда б не смутное влеченье...», «Я думал сердце позабыло...» (1835), «Весна, весна, пора любви...», «Когда так нежно, так сердечно...» (1836)] и 7 стихотворений М. Ю. Лермонтова [«Звезда» («Светись, светись, далекая звезда...») (1830), «Время сердцу быть в покое...» (1832), «Измученный тоскою и недугом...» (1832), «Болезнь в груди моей, и нет мне исцеленья...» (1832), «Я жить хочу! Хочу печали...» (1832), <А. Г. Хомутовой> («Слепец, страданьем вдохновенный...») (1838), <Графине Ростопчиной> («Я верю: под одной звездою...») (1841)], в наибольшей степени отвечающих жанровым признакам элегии.

В. А. Грехнев, рассматривая художественный мир пушкинской лирики [3], говорит о том, что в поздних произведениях автора уже завершается глубинная перестройка элегического жанра. А. С.

Пушкин в ту пору прощается с элегией, но, как отмечает исследователь, первое впечатление все же таково, что его элегия воскрешает успешно изживаемые поэтом жанровые принципы стиля. И в том, что Пушкин, обильнее, чем прежде, вводит в одно из своих поздних произведений («Заклинание», 1830) реалии старой элегии, рассуждает В. А. Грехнев, сказался не плен традиции, а, скорее, симптом окрепшей поэтической свободы в обращении с нею. Ведь структура элегии перестроена основательно и теперь ее новизне не угрожают даже скопления старых атрибутов. Исследователь говорит о том, что «нанизывание традиционных деталей усиливается эффектом интонационного нагнетения». Элегическая «формула» возникает каждый раз в сильной позиции – в конце строки:

И с неба **лунные лучи**
Скользят на **камни гробовые**,
О, если правда, что тогда
Пустеют **тихие могилы...**

В подобной же стиховой позиции находятся «дальняя звезда», «ужасное виденье», «тайны гроба». Перед нами не просто общие места элегического стиля. Это указатели элегической традиции, ведущие нас к конкретному ответвлению романтической элегии. Эти детали в иных вариациях не однажды мелькали в поэзии В. А. Жуковского. Но эти сигналы чужого и чуждого элегического мира в пушкинском «Заклинании» предстают в совершенно неожиданном ракурсе, дерзко нарушающем традицию. Художественная система старой элегии в «Заклинании» ущемляется сомнением, подвергаясь действию невольной иронии. То, что раньше было темой (тайны гроба), либо мотивом (дальняя звезда), либо необходимым аксессуаром элегического фона (тихие могилы, камни гробовые), у Пушкина стало отчужденным материалом, которому он смело навязывает свою художественную волю, и, «отстраняя» который, он резче развивает свою поэтическую мысль. А мысль эта окрашена горячей страстью, жарким нетерпением. Впечатление нарастающего напряжения разрешается призывным восклицанием последних строк:

Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда! сюда!..

В пронизанный фаталистическим смирением мир традиции врывается дыхание живой страсти.

«Отстраняя» традиционный материал и утверждая право земной горячей страсти и земной жестокой боли там, где были узаконены лишь элегические жалобы да робкая покорность судьбе, новая лирическая мысль, уже не таясь, покончив счеты со старым элегическим «опытом», заявляет о своей индивидуальности, окончательно раскрываясь в своем существе.

Лирическая ситуация стихотворения, построенная на обращении к «объекту», смещается во внутренний план, где *заклятие оборачивается самовнушением*, попыткой переломить равнодушие, подхлестнуть угасающее чувство, стремлением «будить мечту сердечной силой», как выразился Пушкин в стихотворении «Прощание», имея в виду тот же душевный конфликт.

Пушкинская любовная лирика 1830 года, включает В. А. Грехнев, расставаясь с романтической иллюзией вечной любви, фиксирует опустошающий бег времени с мужественной бескомпромиссностью:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас...

Эти строки из пушкинского «Прощания» воплощают тему, которая в «Заклинании» уйдет в подтекст. Ракурс темы изменится: лирическая ситуация будет предполагать реальную (а не метафорическую, как в «Прощании») смерть возлюбленной.

Новая трактовка лирического конфликта в «Прощании» связана с переосмыслением жанровой стилистики, на этот раз оттесняемой индивидуальными ассоциациями поэтического слова. Так, привычно элегический оборот «могильным сумраком одета», подключенный к иному психологическому контексту, обнаруживает неожиданное смещение смысла. Метафора семантически «удваивается». По традиции обращенная к реальности, она теперь целиком погружена в психологический план, живописуя умирание любви.

Однако, выводы В. А. Грехнева, на наш взгляд, слишком категоричны. Например, стихотворение «Для берегов отчизны дальней...», также написанное в 1830 году, не лишено «романтической иллюзии вечной любви»:

Из края мрачного изгнания
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим...

Кроме того, сложность композиции стихотворения «Прощанье» определяется невозможностью реконструкции одной элегической ситуации. Конечно, с одной стороны типичная элегическая ситуация прощания с возлюбленной может быть спроецирована в реальность – прощание с уже умершей возлюбленной. С другой стороны, возлюбленная «*для своего поэта* могильным холодом одета», такая традиционная для элегии грамматическая формула может в равной степени предполагать и традиционную элегическую ситуацию, тем более, что, как замечает поэт, «и для тебя твой *друг угас*» (то есть он сам), далее он сравнивает ее с овдовевшей супругой, с другом, «обнявшим молча друга пред заточением его». Иными словами, мы имеем дело с очень сложной ситуацией, когда образы лирического героя и героини сливаются воедино благодаря единству переживания – прощание с любовью, которое в стихотворении трактуется как последнее обращение к ней. Смешение эмоций, таким образом, затрагивает уже в стихотворении субъектную сферу. «Смешение» уже может пониматься как «перетекание» одной эмоции в другую, как две грани одного чувства, как открытие в кажущемся неделимым чувстве новой составляющей.

В отобранных нами текстах М. Ю. Лермонтова позднего периода (см. выше) очевидно тяготение к традиционному элегическому материалу. В них можно увидеть и мотив звезды («Светись, светись, далекая звезда...», «Еврейская мелодия»), и мотив страдания («Я жить хочу! Хочу печали...», <А. Г. Хомутовой> («Слепец, страданьем вдохновенный...»), мотив разлуки и тоски («Время сердцу быть в покое...», «Измученный тоскою и недугом...», «Болеть в груди моей, и нет мне исцеленья...»).

Стихотворения М. Ю. Лермонтова «Время сердцу быть в покое...» и «Измученный тоскою и недугом...», кроме того, объединяет мотив сожаления (боязнь отождествления сожаления и любви): «Ты боялась сожаленьем / Воскресить любовь свою...» («Время сердцу быть в покое...»); «Моим слезам смеяться ты решилась, /

Чтоб с сожаленьем не явить любви...» («Измученный тоскою и недугом...»).

Интересен новый взгляд Лермонтова на категорию памяти. Если в ранний период творчества мы наблюдали самотерзание, выраженное в постоянном анализе прошлого опыта, то на позднем этапе очевидно стремление к забвению: «Быть может ослеплен огнем его (светила) сиянья, / Я хоть на время позабуду / Волшебные глаза и поцелуй прощанья, / За мной бегущие повсюду» («Болезнь в груди моей, и нет мне исцеления...»). Кроме того, М. Ю. Лермонтов остается верен смирению воли рока, судьбы: «Но в разный путь пошли мы оба, / И мы расстались, и небо захотело, / Чтоб не сошлись опять у гроба...».

Рассмотрим более подробно стихотворение <А. Г. Хомутовой> («Слепец, страданьем вдохновенный...»), так как ситуация, описанная в нем, коррелирует с той, что была рассмотрена выше в стихотворении А. С. Пушкина. Сохранилось свидетельство, что в доме своего полкового командира М. Г. Хомутова М. Ю. Лермонтов встречался с его сестрой – Анной Григорьевной Хомутовой – двоюродной сестрой поэта Ивана Ивановича Козлова. Она однажды показала поэту стихотворения Козлова: «Он попросил позволения взять их с собой и на другой день возвратил их со своими стихами на имя Хомутовой» [4]. Это проясняет композиционную форму стихотворения, в которой теперь не могут быть отождествлены «слепец, страданьем вдохновенный» и «я» лирического героя во второй части.

Перед нами не монолог, а скрытый диалог двух сознаний (И. И. Козлова и М. Ю. Лермонтова). М. Ю. Лермонтов не только переживает чувства другого поэта как собственные, но и становится хранителем его «надежд и дум»:

И я, поверенный случайный
Надежд и дум его живых,
Я буду дорожить, как тайной,
Печальным выраженьем их.

В данной элегии, как и в элегии А. С. Пушкина, смешение эмоций затрагивает субъектную сферу. Два лирических субъекта пересекаются в одной точке, в общем «контексте». Этим «контекстом» является чувство к возлюбленной. М. Ю. Лермонтов как бы «обновляет» переживание другого поэта в своем произведении,

придавая ему актуальность и воскрешая его. В его элегии элегический субъект как бы «потеснен» образом «слепца, страданием вдохновенного», и его возлюбленной, которой он не мог «зреть». Мы имеем дело с еще более сложной структурой субъектной сферы, чем у А. С. Пушкина. Этим же фактором определяется и сложное переплетение эмоций, выраженных в стихотворении. С одной стороны, это «священный восторг», «упоение» слепого поэта, которые воспринимаются лирическим субъектом как выражение живых «надежд и дум его», они же определены им как «печальные», он же призывает высшее «благословенье» отметить образ лирической героини за то, что она на мгновение сумела «снять венец мученья» с «преклонной головы» творца. Упоение одного поэта переплетается с благословеньем другого, который вплетает и мотив памяти, расширяющийся опять же на всех героев – слепого поэта, помнящего еще первую встречу с возлюбленной, элегического героя, дорожающего чужой тайной, и самой возлюбленной.

Таким образом, в процессе освоения жанра «смешанные эмоции» в элегии Пушкина и Лермонтова начинают пронизывать структуру элегического текста, затрагивая при этом субъектную сферу. Поэтому, чем больше размываются границы элегии, тем теснее срастаются компоненты «смешанных эмоций».

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Зырянов, О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
2. Белинский, В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т.5. М., 1954. С.50.
3. Грехнев, В. А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994. С. 302-313.
4. Лермонтов, М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1983. С. 523.

АСПЕКТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

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 читателей, 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 прочее [2]. И. Л. Андроников отмечает совершенную неуловимость облика поэта [3]. Мемуаристы спорят между собой, предлагая взаимоисключающие характеристики: у одних это милый, способный трогательно любить, прячущий свою застенчивость и неловкость, оживленно веселый приятель [4], у других – злобный, язвительный, с тяжелым недобрým взглядом исподлобья, «настоящий дьявол» [5].

В чем дело? – В том, как полагает Андроников, что «все это совместилось» 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 умеренных почитателях, ни в аберрации историко-культурного восприятия, ни в биографической и личной 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 три-четыре 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, возвращения и обеспечения детей, то в области понимания закономерностей всеобщего существования, определяющих его существование норм и правил, системы принимаемых или отвергаемых ценностей и идеа-

лов, 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 веков, в эпоху классической механики естественно и удобно было объяснять и устройство общества, и человеческую натуру через метафору «машинного механизма». В первой половине XIX века, 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 узами 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 проницательности, 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 перекроить, 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 вадимов-

ская 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 глубин-

ной 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 «*Йены*» 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 *одиначества и непонимания, вечности и фатализма, предначертанности и обреченности, изгнанничества и странничества*,

забвения и мщения, 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.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

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.
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. Там же. С. 40-41.
10. Там же. С. 23.
11. Дружинин, А. В. // Андроников И. С. 14.
12. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1956. Т. 11. С. 509.

ТЕНДЕНЦИЯ ДУХОВНОЙ ЭНТРОПИИ: ПУТЬ ОТ КОНСТАНТИНА БАТЮШКОВА К «СТРАННЫМ» ГЕРОЯМ ЛЕРМОНТОВА

Сначала об энтропии. Речь идет о том, что в замкнутых объемах Вселенной действует закон энтропии, то есть мертвая материя стремится к хаосу и тепловой смерти³.

Академик В. В. Струминский⁴, продолжив эту мысль в своих исследованиях, показал, что сложные молекулярные системы интенсивнее стремятся к хаосу, к тепловой смерти, чем более простые. И тут же задался вопросом: почему значительно более сложно организованные живые системы тут же не распадаются? Вывод один: потому что они одухотворены. «Лишенная духа биологическая система тут же становится простым набором химических элементов и умирает. Вступает в свои права закон возрастания энтропии» [1].

Выходит, духовный мир, созданный человеком для противостояния мертвой материи – и есть основное назначение человека. Это вывод ученого. И он не кажется нам новостью, потому что об этом десятилетия и даже столетия назад писала великая русская литература⁵. Удивительно другое: единство духовного поля этой литературы, взаимопроникновение идей, мыслей, чувств, не зависящее от времени создания произведений. Часто случается так, что на сложнейшие вопросы бытия, даже, казалось бы, самые новые и со-

³ Эта идея, в частности, была высказана австрийским ученым Л. Больцманом, построившим кинетическую теорию газов, жидкостей и твердых тел.

⁴ В. В. Струминский – физик, академик РАН, лауреат Ленинской и Государственных премий.

⁵ Например, Вяч. Вс. Иванов: «В какой-то мере вся человеческая культура до сих пор остается протестом против смерти и разрушения, против увеличивающегося беспорядка или увеличивающегося единообразия – энтропии» // Цит. по: Карякин? Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. М. : Сов. писатель, 1989, с. 6-7.

временные, ответы неожиданно находятся у русских писателей, живших задолго до этой самой современности.

Духовное (вечное) и материальное (конечность нашей жизни) в постоянном конфликте. Накал конфликта создает творческий потенциал, который движет историей. При разрыве же связи духовного и материального, сознательного и бессознательного – творческий потенциал исчезает, что «может привести к кризису и даже гибели культуры», – считает Леонид Перловский [2]. И говорит о «молодости» русской культуры и русского языка, которая видна в структуре грамматики, падежных и родовых флексиях, эмоциональной окраске слов, а, главное, в той самой тесной связи созидательного и бессознательного, что дает невероятный творческий потенциал, ведущий к адекватному восприятию мира, а значит, к гармонии. Такова она, русская литература.

Мне близка, в частности, мысль исследователя Александра Панарина [3] о неожиданной современности лермонтовского демонизма. «Забыть? – забвенья не дал бы Бог // Да он бы и не взял бы забвенья». Не этот ли романтический опыт духовно богатой личности, пережитый Лермонтовым, переживают многие наши люди, которые хотят «отказаться в достоинстве, в духовном первородстве. Им заявляют, что их прошлое ничтожно и его следует предать забвению, что поприще, к которому они себя готовили, презренно, а вера и знания, ими выстраданные, пусты, фальшивы и ничего не стоят. Словом, от них требуют забвения самих себя» (с. 13).

Однако вывод исследователя о том, что чарующий каждого из нас Печорин близок нам, прежде всего, своим «непобедимо разрушительным обаянием», ибо конечное слово о России всегда принадлежит разрушителям, а не созидателям, кажется мне плоским и неглубоким. Ему можно противопоставить верное, на мой взгляд, высказывание Ирины Шихваргер о творческом потенциале Печорина, который виден в его «Дневнике» (вспомним, к примеру, поэтичнейшую, блистательную «Тамань» – этот прорыв к высокому через воплощение красоты жизни в слове). Как раз именно в лишении героя творческого начала проявляется его «богооставленность». И действительно, разве при встрече с Максимом Максимы-

чем Печорин осознается нами победителем, с которым хочется себя идентифицировать?

Выходит, интересно в нем именно наличие возможности высокой духовной составляющей, на проявление которой мы уповаем вместе с любящей его Верой.

Не случайно столько общего в «автопортрете» Печорина и мотивах ранней откровенной лирики самого Лермонтова.

Вопросы, которые его мучают, кажутся не только неразрешимыми, но и заданными впервые. Например, внутренняя раздвоенность как основа характера. Впервые? А вот эти строки вам никого не напоминают?

«Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, каких много! Вот некоторые черты его характера и жизни.

Ему около тридцати лет. Он тонок, сух, бледен, как полотно. Он перенес три войны и на биваках был здоров, в покое – умирал. В походе он никогда не унывал и всегда был готов жертвовать жизнью с чудесною беспечною, которой сам удивлялся; в мире для него все тягостно, и малейшая обязанность, какого бы рода ни было, есть свинцовое бремя...

В нем два человека. Один добр, прост, весел, услужлив, богобоязлив, откровенен до излишества, щедр, трезв, мил. Другой человек... – злой, коварный, завистливый, жадный, иногда корыстолюбивый, но редко; мрачный, угрюмый, прихотливый, недовольный, мстительный, лукавый, сластолюбивый до излишества, непостоянный в любви и честолюбивый во всех родах честолюбия. Он жил в аде – он был на Олимпе... Он благословен, он проклят каким-то гением...» [4].

Да, это, кажется, «странный» человек Лермонтова, тот же Печорин. Тот же, да не тот. Есть существенное различие:

«Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю; знаю только, что у нашего чудака профиль дурного человека, а посмотришь в глаза, так найдешь доброго: надобно только смотреть пристально и долго. За это единственно я люблю его! Горе, кто знает его с профили!... Но в дружестве, когда дело идет о дружестве, черному нет места: белый на страже [5]!.. Или, говоря стихами,

Пусть он «везде равно зевал,
Но дружбы и тебя нигде не забывал».

Я цитировала автопортрет Константина Батюшкова.

И именно в таком, казалось бы, незначительном различии в характеристике «двойственной» личности зашифрована правота той дороги, которая тоже может привести к смерти на дуэли, но в реальном или мысленном окружении друзей, жаждущих подставить взамен свою грудь под роковую пулю (вспомним гибель Пушкина).

И никогда такая дорога не приведет к оставленности всеми в минуту смерти – под грозовыми раскатами, под струями дождя у подножия Машука. Интуитивно Лермонтов шел в том же направлении, но, в силу его молодости, ему не хватило «взлетной полосы».

Чтобы понять суть уроков Батюшкова, которые, оказывается, могут быть насущными и для более поздних гениев, обратимся к некоторым сопоставлениям. И, это, прежде всего, те внутренние муки Лермонтова, что являются данью его юношеским комплексам и пути преодоления которых мы находим в творчестве Батюшкова.

Миф об оторванности Лермонтова от мнения света, от его целей тут же рассеивается, когда мы воспринимаем не декларацию желаемого, а поэтические строки, в которых сама искренность.

Она не гордой красотою
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.
И стан ее не стан богини,
И грудь волною не встает,
И в ней никто своей святыни,
Припав к земле, не признает.
Однако все ее движенья,
Улыбки, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.
Но голос душу проникает,
Как вспоминанье лучших дней,

И сердце любит и страдает,
Почти стыдясь любви своей [6].

Стихотворение, написанное в 1832 году, посвящено Вареньке Лопухиной. Откуда это чувство стыда за свое поклонение перед простым и высоким в любви? Оттого, что оценивать должны те, кому этих чувств не понять, но мнение которых важнее почему-то даже того голоса, что звучит в душе поэта с колыбели, его памяти о матери. Это для них ведутся поиски в архивах, чтобы найти благородного предка, их нужно заставить завидовать и уважать.

И как тут не вспомнить другое описание возлюбленной, батюшковское:

О, память сердца! Ты сильней
Рассудка памяти печальной
И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальней.

Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся власов.
Моей пастушки несравненной
Я помню весь наряд простой,
И образ милой, незабвенной
Повсюду странствует со мной.
Хранитель Гений мой – любовью
В утеху дан разлуке он.
Засну ль? приникнет к изголовью
И усладит печальный сон.

1815

Здесь тоже подчеркнута простота, но «моей пастушки несравненной». И именно оттого, что ее не сравнивают с первыми красавицами, с богинями света, ее образ и приобретает подлинное величие. И данный любовью, прошедший через сердце – высшую инстанцию, по сравнению с рассудком, этот портрет вызывает не стыд, а сладость даже в печали и, странным образом, только добав-

ляет высоты и достоинства автору. И речи не может быть о насмешке толпы, которой так страшится юный Лермонтов.

Что же он такое – рассудок, перед которым ничтожны движения сердца? Ведь, например. Печорин боится снизойти к искреннему общению с Максим Максимычем именно из-за уверенности превосходства своего ума. Каждый из нас боится упрощения собственного духовного мира, но вот вопрос: исключает ли приверженность к добру упоительную сложность духовной жизни? Хладному уму кажется, что простота и добродетель смертельно скучны. Но именно холодному уму. Какими сложными, многоцветными красками расцветает эта «скушная» добродетель и простота, пропущенная через сердце, говорит нам батюшковский опыт. Прочтите его воспоминания о Петине в стихах и прозе, воспоминания о простом офицере, друге, погибшем на поле боя. Батюшков страдает, что человек высокой души, казалось бы, особыми талантами не прославившийся, ушел из этого мира неоцененным. И силой своего поэтического дара воссоздает такую многогранность, яркую, светлую, «интересную» этого простого человека, что куда там Печорину или Вернеру со всем их умом. Увидев величие не в себе, а в другом, как он считает, более достойном, Батюшков открывает нам величие собственной души. Вот он, путь передачи миру грандиозности собственного «я» - он в открытости сердца. Герой же Лермонтова строит вокруг себя высокие защитные стены, и, огороженный ими, постепенно теряет свои могучие силы и разучивается чувствовать и желать.

«Любить... но кого же?..»

«Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..»

«И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, –
Такая пустая и глупая шутка...»

«И скучно и грустно», 1840

Показанием ущербности этой позиции служит отсутствие самоиронии. При всем остроумии, сарказме и даже цинизме по отношению ко всему окружающему – и Печорин, и сам Лермонтов боются безжалостного луча самоиронии, в то время, как Батюшков и его окружение в самоиронии черпают силу и уверенность. Не

страшно Батюшкову назвать «безделками» свои произведения, пусть даже за ним это повторяют такие критики, как Белинский, если сам автор знает, чего он добивался этими «безделками». – Это были искренние поиски нового, не связанные никакими стереотипами, никакими ожиданиями непременно положительной оценки. Он шел, куда вело его сердце. И был прав, потому что, вероятно, именно эти невидимые, объединяющие людей душевные токи стояли у истоков того, как много взяла русская литература из «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова. С течением времени, презираемые рассудком «безделки» дали толчок развитию новых направлений в литературе – от сентиментализма, неоклассицизма и романтизма до реализма и декадентских мотивов XX века. Рассудок изменчив, сердце вечно.

И Лермонтов, герой которого Печорин презирал Максим Максимыча за интеллектуальное превосходство над ним, а значит и над его сердцем, над добротой, идущей от сердца, удивляется, обнаружив в себе самом «батюшковскую» странность:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой...

И сочетание несочетаемого в этой любви: радости и грусти, надежды и светлого одиночества – «люблю... встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге, дрожащие огни печальных деревень» – неожиданно передает такую щемяще-русскую ноту, которая затмевает национальный колорит пляски «под говор пьяных мужичков». И опять – «люблю... люблю... люблю...». Поразительна естественность, с которой говорит Лермонтов об этой любви. словно он вдруг вспомнил ту песню, которую пела ему, трехлетнему, покойная мать, открывая для него мир любви.

Через эту искренность чувства мы ощущаем величественность проселочного пути, и этой величественности ничуть не мешает, что поэт любит... «скакать в телеге». – Явленная, наконец, миру любовь способна «освятить» все.

«Я с сердцем говорю» – та мысль, что, буквально, пронизывает лучшие стихотворения 1841 года. Вспоминается не только уже цитированная «Родина», но и «Сон», «Листок», «Утес», «Оправдание», «Выхожу один я на дорогу», «Нет, не тебя так пылко я люблю...». И вывод о том, что закрытое для другого сердце ведет только к тому, что «в мире новом друг друга они не узнали...»

Полно, да разве только «в мире новом», т. е. за гробом? И в этом-то попробуй узнай человека, не открывшись ему всем существом. Вспомним Н. Гнедича, переводчика «Илиады», который казался всем «закованным в латы» своего костюма, надменным, замкнутым, гордым настолько, что не оставался к обеду у Державина, а на самом деле был просто бедным человеком, не терпящим подачек. И светлый мир его души, полный высоких страстей и неожиданного юмора открывается нам только в его письмах и стихах к Батюшкову.

Безусловно, сердечная открытость часто гибельна для человека. Не отпускает мысль не только о гибели Пушкина, но и о сумасшествии Батюшкова, о «положительно прекрасном человеке» князе Мышкине у Достоевского, кончившем так же. Но... «бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие» (24; 240). Это мысль Достоевского, актуальная сегодня, как никогда. Единое пространство великой русской литературы продолжает бороться против возрастания духовной энтропии.

А прогресс «добился» многого – уже не раздвоения, а растрояния личности. Два человека было в Лермонтове и Батюшкове, а в нашем современнике – целых три. Если для духовного человека характерно единство формы, содержания и его выражения, то мы привыкли видеть в жизни – отдельно мысли, отдельно поступки и отдельно слова, затемняющие истинный смысл тех и других. Такова стратегия выживания, ведущая к духовной энтропии, а значит, к смерти. Путь к жизни совсем иной – «батюшковский», Лермонтовский «проселочный» – объединение земного и небесного, сознательного и бессознательного – гармония на основе сердца.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Струминский В.В., Духовный мир противостоит хаосу // Наука и религия. 1992. № 10. с.2.
2. Перловский, Л. И. Мистика духовного и математика интеллекта // Звезда. 2001. № 8. С. 174-196.
3. Панарин, А. Завещание трагического романтика // Москва. 2001. № 7. с. 3-41
4. Батюшков, К. Н. Избранная проза. – М.: Сов. Россия, 1987. с. 268-270
5. Там же.
6. Лермонтов, М. Ю. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1. М.: Худож. лит., 1983. с. 269.

ТЮТЧЕВ И ЛЕРМОНТОВ: ДВА МИРОСОЗЕРЦАНИЯ, ДВА ПРИНЦИПА РОМАНТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ

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

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

Но в середине 1830-х годов в русской поэзии остро была поставлена уже новая задача. Молодые поэты В. Бенедиктов, К. Бахтурин, П. Ершов в задуманном ими альманахе «Тройчатка»

вознамерились «сбросить с русской поэзии иго Пушкина», провозгласив приход следующей поэтической эпохи, – означенной напряженной звуковой инструментовкой, экспериментальным мелодизмом, рефлексивным типом текста и «единодержавием» лирического субъекта. Впрочем, еще десятилетием ранее новации аналогичного свойства прокламировал в своем творчестве, утверждая концепцию поэта-гения, Д. Веневитинов, чуть позже в том же духе теоретически и практически обосновывали свою позицию С. Шевырев, А. Хомяков, К. Аксаков, параллельно – разрабатывал свою версию «поэзии мысли» Е. Баратынский.

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

Однако так это видится сегодня. Современники осознали глобальное значение для отечественной словесности и культуры лермонтовского Сомнения и Взыскания много позже его смерти. При жизни поэт был известен только в узком светском и придворном кругу как демонстрационно-бретерское и, так сказать, «модно-скандальное» явление. В армейской среде о нем ходили легенды как об отчаянном смельчаке и славном рубака. Ему подражали, о кончине этого «Сильвио» жалели, но и самая гибель его была «естественным», закономерным завершением персональной леген-

ды. Смерть на дуэли лишь окончательно вызолотила эту легенду, не позволив никому в ней усомниться или ее опорочить. Поручик Тенгинского полка был обречен на высокий романтический венец. И сам это понимал.

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

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

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

Тем поразительнее до сих пор обнаруживающий себя факт некоей «стеклянной стены», воздвигнутой между одним и другим поэтами. Обоих так или иначе сопоставляют с Пушкиным; обоих рассматривают как поэтов, выразивших время перелома в русской культуре, ее перехода от дворянской культуры к культуре интеллигентско-демократической, от поэзии изящного слога к поэзии авто-refлексии и духовного поступка и далее – к поэзии моделирования

жизни человека в обществе; творчество обоих связывают с выражением мирозерцания русского человека времени эпохального духовного кризиса (к тому и другому наследники готовы применять субстанциональные определения с негативными коннотациями: «черное солнце», «демон», «космическое сомнение», «тотальное отрицание» и проч.); обоих относят к числу поэтов сугубо философической направленности творчества. Но одно с другим упорно не сопоставляют – настолько они кажутся разными. Кроме А. М. Гуревича в его книге о русском романтизме, пожалуй, никто так серьезно не свел в сравнении эти два имени. Вместе с тем подобное сопоставление представляется весьма продуктивным.

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

И, самое главное, вектор формирующегося мирозерцания. У Лермонтова это противостояние абсолютизированной личности, стремящейся к своему самоутверждению в обществе и, шире, среди человечества, нынешнего и грядущего, – самому этому этически оцененному и ценностно отвергнутому миру людей. Но отвергнутого во имя чего? – Во имя кантовского «категорического императива» и «звездного неба над головою», то есть во имя безусловного торжества нравственно-христианского идеала. Парадоксальная

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

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

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

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

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

Важно другое. Мир тютчевского мирозерцания строится не на этической основе, а на экзистенциальной. Главная проблема лирического субъекта тютчевской лирики может быть сведена не к необходимости деяния, ведущему к ценностному преображению мира (так у Лермонтова), а к определению самосознающей личностью собственного места в «событии вселенского бытия», к принятию ею на себя роли страдательного игральщика сверхличных сил, воль, судеб, к призванию ее быть свидетелем и фиксатором субстанциональных процессов и проявлений, а также избранным сви-

детельствователем о них (сравним: «Цицерон»). Если позднеромантический фатализм у Лермонтова все еще преодолевается раннеромантическим культом волевого деяния, то у Тютчева мир «аполлонического» «представления» (в категориях А. Шопенгауэра и Ф. Ницше) дезавуируется миром «дионисийской» сверхличной «воли», стихии, иррациональной необходимости.

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

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

нашему милей», и что «не плоть, но дух растлился в наши дни» («Наш век»).

Лирическое событие в поэзии Лермонтова есть субстанциональный выбор и поступок. Говорим ли мы о «парусе» скитальца по жизни или о принятии «Дубовым Листком», «Утесом», заснеженной «Сосной» своей судьбы, о «нищем», получившем камень вместо хлеба, или о «трех пальмах», осуществивших свое желание, о поэте ли, уподобляющем себя кинжалу, или о современном человеке, разделяющем драму своего поколения, о герое, предвидящем конец собственной жизни на плахе, или о встрече его с Демоном-искусителем – везде поэта занимает одно: этическая определенность свершаемого человеком шага. Оговоримся только, что речь здесь идет совсем не об учительном морализме в духе века Просвещения, а о выявлении в каждой (даже этически неразрешимой) ситуации абсолютного ценностного мерила.

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

даже лапидарные «Нам не дано предугадать...», «Природа – Сфинкс. И тем она верней...»).

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

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

Что же позволяет уяснить предложенное весьма неполное сопоставление двух выдающихся поэтов-романтиков? В самом первом приближении как будто вот что. Скептическое светское сознание Тютчева ищет себе духовных опор, догадывается, где их искать, но обрести, принять их в неистребимой своей трезвости не может. Душа не только современного ему человека, но и самого поэта «отчаянно тоскует» в своей «болезненной греховности». Она не

имеет сил найти духовно оправданный ею выход из смертельно затянувшегося семейного узла, из ложной светской роли салонного остроумца, из границ реноме якобы карьерно «неудачливого» придворного и утопического геополитика и историософа. Он погружен в ужас повседневных мелочей, лжи близким и самому себе. Слабым паллиативом в его положении оказываются редкие доверительные, но не до конца искренние разговоры со старшей дочерью и ее мужем, чтение политических новостей, «несвоевременные» размышления культуролога. Самыми же неодолимыми по-прежнему остаются ощущение влекущей его стихийности бытия и подлинности чувства, душевного самоощущения, аналитичности мысли. Это – трагедия незаурядной человеческой личности, потерявшей свою духовную автономность, основания укоренения себя в этических координатах мира. Его же поэтическое творчество обращается в сильнейшее, рафинированно-художественное выражение именно «обморока духовного» и самого поэта, и его идеалов, дискредитированных жизнью, и всей той высокой культурной нормы, одним из последних в истории носителей которой он себя ощущает.

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

тать вместо недостижимой идеальной цели реальное умиротворение своей бунтующей души. Не с прежними «врагами» и «чуждыми» идеалами готов примириться поэт, он нашел в себе силы принять пушкинское: «хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспаривай глупца!»).

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

**«НА СВЕТСКИЕ ЦЕПИ...». М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И
Н. Ф. ПАВЛОВ – НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ЛИТЕРАТУРНОЙ
ПОЛЕМИКИ**

Библиотекари наблюдают сейчас (и ощущают сами) явление «выброшенности» из ткани мировой и, особенно, русской классической культуры, даже «вечные» философские вопросы «Кто виноват?», «Что делать?», «Зачем?», «За что?» - кажется, задаются только теми, чей внутренний мир никому не интересен. Так, Алевтина Кузичева в статье ««Не вечерняя» русского героя» (Театр. – 2002. – № 2) говорит об исчезновении «лишнего» человека из нашей литературы, а, параллельно, и из нашей жизни. Того самого «лишнего» человека, который задавал все эти вопросы на протяжении двух веков. И в связи с которым читатели, зрители, критики говорили «о чести, достоинстве, порядочности, о совести как условии земного существования». «Сами эти слова, – подчеркивает автор статьи, – по наблюдению языковедов, ушли из речевого обихода наших современников». Ибо «самоанализ, самооценка, самоосознание трудно совместимы с массовой культурой, с тем, что называют высоким обывательским вкусом». «Высокий обывательский вкус»... Каков термин! Массовая культура пытается говорить на языке культуры классической, освятить себя ею. Это явление – сшибки двух культур, их взаимовлияния друг на друга – только кажется новым. Оно имеет аналоги, и именно в свете данной традиции так интересна для нас литературная полемика М. Ю. Лермонтова и Н. Ф. Павлова. Люди двух культурных пространств, слоев, традиций, сошедшиеся на одном светском паркете. Один – по самоощущению и воспитанию – потомок старинных дворянских родов. Другой – Николай Филиппович Павлов (1803-1864) – незаконнорожденный сын помещика В. М. Грушецкого и привезенной графом Валерианом Зубовым из Персидского похода 1797 года грузинки, приписан был к семье дворового Грушецких Филиппа Павлова, отсюда фамилия и отчество будущего литератора. Он получил хорошее для своего времени первоначальное образование (геометрия, французский, немецкий, латинский языки), но отпущен был на волю только после

смерти Грушецкого в 1811 году его старшим сыном и зачислен «своекоштным» (на собственном обеспечении) воспитанником Театрального училища при Дирекции Московских императорских театров. В 1816 году (13-ти лет) переведен на положение «казеннокоштного» (на государственном содержании), ибо был одним из лучших учеников. Обычно отмечают, что, покровительствуемый новым директором училища Ф. Ф. Кокошкиным, драматургом и переводчиком, Павлов встречал в его доме таких видных деятелей культуры, как М. Н. Загоскин, С. Т. Аксаков, А. А. Шаховской, А. Н. Верстовский, да и вообще «всю аристократическую Москву», т.е. с юности близко наблюдал светское общество, ощущая «его внешний блеск и внутреннюю пустоту». Но не будем забывать, что, по свидетельству очевидцев, Павлов в доме Кокошкина прислуживал гостям в качестве официанта, лакея, а потому никак не мог в таком положении (очень характерном при тогдашнем отношении к профессии актера) «завязать первые литературные связи», «усовершенствовать знание французского языка» или «приобрести светский лоск», – как утверждают его биографы. Он мог обрести только зависть к недоступной легкости общения и отточить на восприятии света свой сарказм и язвительность, опять же не имея возможности высказать все это вслух.

С 1820 года талантливый юноша стал посещать лекции профессоров Московского университета, однако, окончив в 1821 году театральное училище, обязан был, по закону, 10 лет прослужить актером императорских театров. (Интересно, что дебютировал он в балете). К счастью, Ф. Ф. Кокошкин в 1822 году выхлопотал своему протеже увольнение от театральной службы под предлогом болезни, и, успешно выдержав вступительные экзамены, Павлов стал учиться на юридическом («этико-политическом») факультете Московского университета, по окончании которого служил заседателем в Московском надворном суде (1827-1831), оттуда был уволен за разоблачение махинаций и взяточничества в канцелярии самого губернского предводителя дворянства. Тогда же, к концу 1820-х годов, он становится известным литератором, членом Общества любителей российской словесности, печатается в тех изданиях, которые являются настольными книгами молодого Лермонтова, и показывается на балах и в гостиных в обществе В. Ф. Одоевского, П. А. Вяземского, А. И. Тургенева, Е. А. Баратынского. В это время и началась та литературная полемика, о которой пойдет речь.

Исследователи отмечают интерес Лермонтова к поэтическому творчеству Н. Ф. Павлова конца 1820-х – начала 1830-х годов – от душевного отклика на стихотворение «К друзьям» 1828 года (в 1829 году Лермонтов пишет стихотворение под тем же заглавием, заканчивая его стихом из Павлова: «Дума на сердце лежит») до язвительных эпиграмм на его стихи. Одна из них, в числе других эпиграмм и мадригалов для предполагавшихся гостей, была написана в преддверии маскарадного бала в Московском благородном собрании при встрече нового, 1832 года. По воспоминаниям родственника поэта А. П. Шан-Гирея, Лермонтов появился на бале в костюме астролога с огромной книгой в руках, откуда и зачитывал свои эпиграммы и послания. В том числе и Н. Ф. Павлову. Причем начало этой эпиграммы буквально относит нас к статье Павлова 1831 года «Кто вы? Что вы?».

Как вас зовут? Ужель поэтом?
Я вас прошу в последний раз,
Не называйтесь так пред светом:
Фиглярм назовет он вас!
Пусть никто про вас не скажет:
Вот стихотворец, вот поэт;

Вас этот титул только свяжет,
С ним привилегий вовсе нет.

Последние четыре строки в автографе перечеркнуты, однако довольно и первых, особенно словечка «фигляр», впрямую намекающих на профессию актера. Но с нашей точки зрения, интересна не эта поэтическая пикировка, а более глубокое и серьезное основание разных подходов к восприятию светского общества в зрелых творениях Лермонтова и прозе Павлова (ибо остался Павлов в истории литературы именно как талантливый прозаик и публицист). Невольно останавливает внимание абсолютное совпадение названий произведений двух наших авторов: «Маскарад», «Демон». Более того, похоже, что именно повести Павлова «Ятаган» обязан лермонтовский Грушницкий своей демонстративной гордостью серой солдатской шинелью. Явно, что эти совпадения не случайны и стоят того, чтобы взглянуть в них повнимательнее. Начнем с «серой шинели». В 1835 году были опубликованы отдельной книгой «Три повести» Н. Ф. Павлова, которые «произвели, – как пишет

Панаев, – фурор при своем появлении». И особенно повесть «Ятаган» («Атаган», как тогда писали). Ее герой, разжалованный в солдаты корнет Бронин, убивает ударом ятагана полковника, который из ревности к своему подчиненному (до разжалования они вращались в одном обществе и ухаживали за одной и той же девушкой; она тайно предпочла разжалованного корнета, явно же оказывала знаки внимания полковнику), приказывает его высечь. Чувство чести заставляет Бронина пойти на преступление, и результатом убийства является смертельное наказание его шпицрутенами. Читатели на стороне романтического героя, а то, что автор коснулся «святая святых» – военной машины крепостнического общества вызывает восторженные отзывы Чаадаева, Белинского, Гоголя, Тютчева и многих других. «Мысль свободная схватилась прямо с роковыми общественными вопросами и при том не утратила художественного беспристрастия», – писал по поводу повести Ф. И. Тютчев. Так солдат в «серой шинели» стал романтическим героем... Но ведь это не просто солдат – это фактически офицер, дворянин, и отношение к нему у того же полковника особое. А потому, как писал Пушкин в рецензии, отметив «чистый и свободный» слог повести и живость действующих лиц: «Занимательность этой повести не извиняет несообразности». В чем же видит А. С. Пушкин «несообразность» повестей «Ятаган» и «Именины»? Он заметил в них «идеализированное лакейство», которое «имеет в себе что-то неестественное, неприятное для здравого вкуса». Эта черта, по меньшей мере, так же важна для Лермонтова, ее-то как раз мы узнаем в Грушницком, отсюда ирония над «серой шинелью» этого героя. В «Именинах» говорится о бывшем крепостном, талантливом музыканте, дослужившемся до офицера. Пушкин завершает рецензию замечанием: «Талант г-на П.авлова» выше его произведений. В доказательство привожу одно место, где чувство истины увлекло автора даже противу его воли. – В «Именинах», несмотря на то, что выслужившийся офицер, видимо, герой и любимец его воображения, автор дал ему черты, обнаруживающие холопа: «Верьте, что не сметь сесть, не знать, куда и как сесть – это самое мучительное чувство!.. Зато я теперь вымещаю тогдашние страдания на первом, кто попадется. Понимаете ли вы удовольствие отвечать грубо на вежливое слово, едва кивнуть головой, когда учтиво снимают перед вами шляпу, и развалиться в креслах перед чопорным баричем, перед чинным богачом?».

И, по-видимому, этот «чужой» взгляд на светское общество, взгляд «пришлого» человека, язвительный и острый, но не замечающий того, что явно для человека, находящегося «внутри» этой культуры, просто-таки «вызывал» Лермонтова на соревнование, переключку, на желание «объясниться» объективным литературным способом. И если между «Аукционом» Павлова (напечатан в 1834) и «Княгиней Лиговской» (написана в 1836) Лермонтова есть много сходного в сюжете, ситуациях и даже в деталях обстановки и внешности героев (в частности, это отметил Трифонов в статье о Павлове в Лермонтовской энциклопедии), то «Маскарад» и «Демон» Павлова откровенно контрастны лермонтовским.

Как мы заметили, тема маскарада появилась у Лермонтова, в связи с Павловым, еще в канун 1832 года, когда именно на маскараде читает он ему свою эпиграмму (процитированную мною выше). И прототипом Евгения Арбенина как карточного игрока называют, наряду с композитором А. А. Алябьевым и графом Ф. И. Толстым («Американцем»), именно Н. Ф. Павлова. Маскарад идеален для психологической характеристики, ибо, закрыв лицо, герои обнажают душу. Вспомним у Лермонтова:

Из-под таинственной, холодной полумаски
Звучал мне голос твой, отрадный, как мечта...
Или в стихотворении 1840 года:
при диком шепоте затверженных речей
мелькают образы бездушные людей,
приличьем стянутые маски.

Да и у Павлова в комедии-водевиле «Дипломат» (1828) в куплете испанского посланника мы находим ту же мысль:

В конгрессах тайно все бывает,
на бале тайны нет ни в чем,
И что австрийский двор скрывает,
Мы часто в Польском узнаем.

(Здесь каламбур: имеется ввиду танец, называемый «польским»).

Итак, «Маскарад» Павлова был написан в 1835 году, «Маскарад» Лермонтова – в 1835-36 годах. Герой Павлова стремится «встроиться» в светскую жизнь, найти в ней смысл – и впадает в депрессию. Он приходит к выводу, что жизнь в свете приемлема и

даже приятно может быть только если ты живешь чем-то еще, кроме света, и решает, что женитьба на любимой женщине может сделать его жизнь полной и насыщенной. (Вспомним совершенно противоположные резоны Арбенина, который женился, «чтоб иметь святое право уж ровно никого на свете не любить» и влюбился в свою жену Нину неожиданно для самого себя). Итак, павловский Левин ставит все на карту этой любви – и проигрывает, ибо жена его умирает. После ее смерти герой узнает, что когда-то она любила другого – и это полностью и окончательно разрушает и уничтожает его. Он ломается сразу, словно кто-то (в данном случае, жена) ответствен за полноту его жизни, и сам он за себя не отвечает. Арбенин иной. Когда в нем проснулось подозрение, он себя винит в доверчивости, он смешон самому себе, тут уж не до любимой женщины: свет развратил его душу настолько, что он не способен верить хорошему; он зависит от света, от его смеха над собой, реального или воображаемого. Лучше убийство, преступление, чем этот смех, тем более, что став романтическим злодеем, этот сильный человек в своих глазах как бы защищает убийством любимую женщину от тлетворного влияния света, уничтожившего его собственную душу.

И вот что интересно. Когда цензура не пропустила первую и вторую редакцию «Маскарада» (в первой редакции – в 3-х действиях – драма кончалась смертью Нины, во второй – добавилось 4-е действие, с сумасшествием Арбенина), Лермонтов в 1836 году пишет совсем иную драму – она становится пятиактной, с названием «Арбенин». (Впервые опубликована в сентябрьской книжке «Русской старины» за 1875 год). И в этой, считай, третьей редакции «Маскарада» Арбенин из романтического злодея обращается в реального человека, вынужденного вращаться в свете. И этот реальный человек не менее интересен нам, чем романтический герой, ибо трагедия любви делает его самодостаточным, независимым от мнения света. Для него главным становится не то, смешон ли он перед светом, а нелюбовь Нины, неспособность ее на высокое чувство. Отравление сымитировано Арбениным для того, чтобы узнать правду. И эта правда, восприятие ее, показывает нам сильного, взрослого человека, способного даже в свой самый горький час помочь счастьем другого и оценить благородство и самопожертвование, хотя бы и направленные против него самого. Таков этот незнакомый нам Арбенин. Да, светское общество может подмять под се-

бя человека, но как в любом обществе, есть сильные, чистые сердцем люди, которые ему не подвластны. Такова Нина в классической (второй) редакции «Маскарада». Такова Олинька в «Арбенине» – третьей редакции «Маскарада». Она скорее умрет голодной смертью, погибнет на улице, чем предаст чужое доверие. И здесь тема женщины в свете не случайна. Это как бы ответ на изображение светской женщины в повестях Павлова, у которого в образах светских красавиц сконцентрировано все презрение, скорее даже вся ненависть к высшему свету человека, который хочет быть там первым, и которого не замечают. Лермонтов же, при всем своем показном цинизме, живет внутри той культуры, которая способна рыцарски преклониться перед женщиной и оценить хорошее в ней даже в светских цепях. Павлов предъявляет светской женщине непомерные, да что там, нереальные требования. В самом деле, разве может не любить, не быть влюбленной девушка в 16 лет? Но то обычная девушка. А светская дама, по Павлову, должна соответствовать идеалу: как бы заслужить ту роскошь и красоту, среди которых она живет. А потому, если женщина была влюблена до замужества, пусть даже давно забытой детской любовью, она уже падшее создание и, конечно, искренней любви к мужу у нее быть не может. И она заслуживает самого презрительного отношения со стороны супруга, никакие оскорбления не будут лишними (как в той же повести «Именины». Кстати, там жену ссылают ... «в саратовскую деревню» – вспомним у Грибоедова: «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!» – Тоже, своего рода, правила игры, которые создал для светской женщины Павлов). Женщины в повестях Павлова легко предают, наивной внешностью прикрывают развратную душу и даже продаются, если, конечно, получают хорошую цену, как княжна в повести «Миллион».

Интересно, что сам Павлов позволил себе жениться на днягах светской красавицы Каролины Карловны Яниш, не скрывая мотивов от своих приятелей, по той же причине – она уже любила до него, любила Мицкевича, и пожертвовала любовью ради наследства дядюшки. А, значит, Николай Филиппович считал себя вправе презирать ее и проигрывать в карты ее состояние, в чем и преуспел. Кстати, Лермонтов с удовольствием бывал в салоне Павловых на Рождественском бульваре, его стихи «Посреди небесных тел...» (16 мая 1840 года) сохранились в альбоме Каролины Павловой, а в альбоме, захваченном Лермонтовым в Чечню из Петербурга, наряду со

стихотворением «Валерик» мы видим и изображенный по памяти кабинет Н. Ф. Павлова, где у камина ведут спор М. Ю. Лермонтов с А. С. Хомяковым. Под рисунком подпись по-французски рукой Лермонтова: «Diplomatie civile et militaire» – «Дипломатия гражданская и военная».

Не менее контрастен, чем тема маскарада, у Павлова и Лермонтова образ Демона. Напомню, что Лермонтов создал первую редакцию поэмы в 1829 году, а последняя, 8-я редакция, датируется началом 1839 года. Павлов издал повесть «Демон» в 1839 году, но сама идея такого Демона возникла еще в 1829 году в стихотворении «Червонец», которое Лермонтов читал в «Московском телеграфе» (1829, ч. XXV, с. 339).

Не останавливаясь, из-за недостатка времени, подробно на печальном лермонтовском «духе изгнания», безмерное одиночество которого способно утолить только столь же безмерная любовь, я скажу о павловском демоне. В отличие от чужого и земле, и небу Демона Лермонтова, этот – всюду свой: и в хижинах, и в чертогах, потому что этот «могучий демон и лукавый, / Свободный путник на земле...» – червонец! – «награда подлости людской».

И в повести Павлова этот демон вселяется в душу пожилого чиновника Андрея Ивановича, который до того был смиренным человеком. В голове его созревает адский замысел: добившись аудиенции у Его превосходительства, чиновник внушает начальнику мысль, что им бредит красавица жена Андрея Ивановича. И в конце повести, вместо того, чтобы идти на службу, Андрей Иванович, примеряет у зеркала «Анну на шее», принимает посетителей в роскошной гостиной, хвалится перед знакомыми новым выездом с чудесными лошадами, а между тем его лакей или камердинер с благодушным напутствием хозяина доставляет его жене Марье Ивановне билет в театр. Один билет. Чеховский сюжет! И наше время, о котором автор уже названной статьи о «лишнем» человеке говорит, что оно необратимо, ибо «исчерпаны гуманистические иллюзии, переосмыслены вопросы, над которыми бился русский «лишний человек». Да полно, так ли уж и исчерпаны? Откуда тогда начавшийся слом обаяния прагматичности, переполненные театральные залы, такой неожиданный интерес к борисоглебскому нашему поэту Константину Васильеву, которого не читали и вдруг... стали читать и даже в чем-то воспринимать пророком. Так и хочется вспомнить Павлова, когда-то написавшего от лица со-

временного демона, червонца, которому «все земное продавали»: Я также не купил иного:

Любви небесного огня,
И вдохновения святого
Не продавали за меня.

Который век нас уверяют в обратном, и который век люди читают Лермонтова и остаются людьми. И звучит его «Молитва» (1837), посланная с гауптвахты 15 февраля 1838 года в письме светской женщине М. А. Лопухиной с тайной надеждой на прочтение ее сестрой, Варенькой Лопухиной:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.
Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.
Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную –
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.
«Молитва»

**НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ
ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА И ДОСТОЕВСКОГО:
БОГОИСКАТЕЛЬСТВО И ИДЕЯ ВСЕДОЗВОЛЕННОСТИ**

Данный доклад составлен на основе магистерской диссертации «Художественное воплощение идеи вседозволенности в творчестве М. Ю. Лермонтова и романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»». Проведенное нами исследование позволяет говорить о близости писателей в постановке и разрешении целого ряда литературно-философских проблем. Лермонтова и Достоевского сближает общность проблематики: борьба добра и зла, демонического и божественного начал в душе человека, сладострастия и смирения, пошлости обывательского быта и живущих идеями людей. Мы считаем возможным говорить, что существует определенная общность духовных поисков писателей, которая реализовалась в их произведениях в сходстве используемых мотивов: идея героя и ее переосмысление двойником, мотив пощечины и кризисной ситуации смерти. Это внешний план бытования лермонтовской традиции в наследии Достоевского. Черты сходства и отличия внутреннего мира Лермонтова и Достоевского обнаруживаются в работах философов рубежа веков Соловьева и Мережковского. Можно отметить ряд реминисценций лермонтовского творчества в произведениях Достоевского, демонстрирующих, что творения поэта являлись не только художественным, но и философским источником для формирования творчества писателя. Мы считаем возможным говорить о том, что в творчестве М. Ю. Лермонтова и Ф. М. Достоевского нашла художественное воплощение общая философская идея: идея вседозволенности.

Лермонтов был первым русским писателем, по мнению Д. Мережковского, который поднял вопрос о возможности одновременного существования зла и Бога. Для Достоевского эта проблема являлась основной на протяжении всего творчества, и последний роман писателя «Братья Карамазовы» посвящен ее разрешению. Лирический герой поэзии Лермонтова, как и Иван Карамазов, выражает свое резко негативное отношение к действительности, в ко-

торой царят жестокость и злоба, предательство и ложь. Зло мыслится ими как вневременной, онтологический закон земного бытия и мироустройства. Лирический герой восстает против Бога. Ведь именно наличие этого трансцендентного начала и мешает ему заявить о себе как о сверхчеловеке, и поэтому он начинает последовательно развенчивать Высшее начало: обвиняет Творца в неправильном устройстве мира, желает собственной смерти как способа перехода в иной мир, где все явления носят вневременной, постоянный характер. Мы показали, что в пока еще продолжающемся земном существовании герой ставит себя на место Бога, главным образом, принимая во внимание такие прерогативы Высшей силы, как управление жизненными обстоятельствами и свершение собственного суда над людьми, которые не воспринимаются вершинным актом творения, созданного по образу и подобию Бога, но как существа, исполненные и живущие лишь совершаемым ими злом, а потому недостойные какой-либо положительной оценки и скольконибудь пристального внимания. Лирический герой погружается в глубины вседозволенности: душа, лишившаяся Бога, создает новый предмет для абсолютной веры – самого себя. Именно в связи с этим появляется образ Демона, столь сильно интересовавший поэта. Лермонтов впервые в русской литературе показал возможность двоякого изображения образа, персонифицирующего злое начало. В романтически возвышенном, гипертрофированно – приукрашенном виде – фигура Демона из одноименной поэмы и в сниженно-бытовом: черт из «Сказки для детей». Именно этот не обретший еще своего зримого воплощения герой «Сказки» становится для Достоевского средоточием всего пошлого, низкого, сладострастного, которое явится в облике «лакея» – черта Ивана Карамазова. Причем принципиально новой была не только трактовка старого образа, но и истолкование его философского наполнения.

Лермонтовский демонизм и богоборчество являются одной из составляющих философских воззрений Достоевского. Демон «Сказки для детей» трансформировался в черта, а богоборчество Иова, проявляющееся в лермонтовской «тяжбе с Богом» реализовалось в полной мере в бунте Ивана Карамазова. Такие базисные компоненты вседозволенности, как абсолютная свобода, гордость и исключительность, осознание амбивалентности добра и зла, их взаимообратимости и нерасчлененности, на основе которых декларируются героем собственные морально – этические принципы, де-

терминирующие свободу мыслей и действий, – являются компонентами авторского построения образа Печорина. Автор показывает, что герой сознательно обращается ко злу, но этот выбор остается внутренне противоречивым. В «Фаталисте» герой получает последнюю возможность доказать, что он может управлять обстоятельствами и собственной судьбой. Проанализировав структуру повести, мы сделали вывод, что будучи абсолютно свободным в своих действиях, Печорин не свободен в их последствиях, а именно из них складывается роковая закономерность, что бы он ни задумал, все кончается драматически для него и других. В сущности, его действия, направленные на достижение положительного результата, приносят вред и автор показывает, что не герой управляет своей жизнью, а существует нечто, стоящее над ним. Исходя из этого, мы считаем, что нельзя говорить о богоискательстве героя, ему присуща подлинная вера в существование некоей трансцендентной сущности.

Фатализм является основой построения образа главного героя, кольцевая композиция произведения, демонстрация изначальной обреченности Печорина и усиление мотива его смирения перед Богом, воплощающиеся в рефлексии, свидетельствуют о воплощенной в данном произведении идеи признания и принятия Высшей силы. В лирике Лермонтова и поэме «Демон» мы находим наиболее ярко проявляющуюся идею вседозволенности. Но нами была отмечена и существенная значимость богоискательских мотивов в лиро-эпическом творчестве («Когда волнуется желтеющая нива...»), а мотив фатализма в романе «Герой нашего времени» воплощает собой признание существования надмирной сущности, интуитивной веры и смирения перед ней.

Мы считаем уместным говорить, что Достоевский усвоил лермонтовское наследие и переосмыслил его в итоговом романе «Братья Карамазовы». Идея вседозволенности в романе Достоевского воплощается в следующих вариантах:

- вседозволенность чувства Дмитрия;
- на философском уровне вседозволенность реализуется в построениях рационального сознания Ивана;
- на конкретно бытовом ее воплощает лакей Смердяков.

Исследование фамилии Смердякова, обнаруженные аналогии судеб героя романа и Иуды, своеобразное преломление мотива све-

та демонстрируют невозможность для данного героя возрождения к новой жизни, которая существует для других братьев.

В своем персонифицированном виде идея вседозволенности предстает в мистическом образе черта. Мотив раздвоенного сознания был подробно рассмотрен еще Лермонтовым, но у Достоевского это положение было трансформировано в осуществленную возможность диалога сознаний, воплощения рефлексии одного в виде спора двух.

Автор демонстрирует всю разрушительную силу этой идеи, приводящей к торжеству мирового зла, но главный ее теоретик – Иван – не приходит к ее полному отрицанию. Группе героев, поглощенных этой мыслительной моделью и связанных с мировым злом, противопоставляются два героя, представляющих православные религиозные принципы соборности, всепрощения и любви: Зосима и Алеша.

Пространственные и темпоральные координаты имеют особую художественную и философскую значимость для Достоевского в решении проблемы подчинения и преодоления героями романа идеи вседозволенности. Пространственные характеристики автор использует для четкого выражения позиции персонажа по принятию и ниспровержению идеи вседозволенности, реализуемой в принадлежности героев к городу Скотопригоньевску с центром в доме Карамазова или монастырю с кельей Зосимы, а шире к небу и земле, воплощающих собой дуализм Хаоса и Космоса.

Мы отметили, что с тремя героями романа – Дмитрием, Алешей и Иваном – связано упоминание автором временной категории «минутка». Для Достоевского характерно двойственное понимание природы времени. С одной стороны, «минутка» является категорией земного исчисления, а, с другой, обозначает момент прерывания обычного течения времени, открытия его в вечность. Для старшего и младшего из братьев «минутка» является своеобразным рубежом, демонстрирует два диаметральных явления в процессе развития персонажей: падение и возрождение, торжество идеи вседозволенности и ее гибель. Божественный призыв и ответ на него, символически реализуемый в колокольном звоне. Иван Федорович оказывается приобщен только к первой минуте торжества идеи вседозволенности. Идея вседозволенности получает художественное воплощение и на уровне темпоральных координат, именно категория

«минутки» помогает Достоевскому соединить уровень исторической конкретики с мифопоэтическим, оборачиваясь в вечность времени притчи.

Таким образом, столь разных в жизненном плане и в плане поэтики писателей как М. Ю. Лермонтова и Ф. М. Достоевского характеризует общность духовной проблематики, близость в постановке и разрешении сложнейших философских вопросов о добре и зле, Боге и бессмертии и тождество анализируемых тем: богоискательство и идея вседозволенности. Мы не рассматриваем обращение к данной идее обоих писателей как следствие прямого влияния одного художника на другого, но несомненно, что Достоевский учитывал и развивал художественные открытия, совершенные Лермонтовым.

**О ВЛИЯНИИ ПОЭЗИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
НА ТВОРЧЕСТВО И. С. НИКИТИНА.
ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
ЗАПИСКИ» ЗА 1912 ГОД**

Произведения одного из крупнейших русских поэтов М. Ю. Лермонтова, в той или иной степени оказали влияние на творчество практически всех русских писателей и поэтов, как современников, так и авторов более позднего периода. Не было исключением в этом плане и выдающийся русский поэт середины XIX века И. С. Никитин. Его жизнь и творчество сегодня достаточно хорошо изучены, произведения издаются крупными тиражами, поэтому, говоря о личности И. С. Никитина, ограничимся здесь лишь краткой биографической справкой.

И. С. Никитин родился 21 сентября 1824 года в Воронеже, из мещан. В 1839 году окончил Воронежское духовное училище, с 1839 по 1843 годы обучался в Воронежской духовной семинарии. С 1844 года – содержатель постоялого двора. Литературный дебют И. С. Никитина состоялся в 1853 году, когда его стихотворение «Русь» было опубликовано в «Воронежских Губернских ведомостях» и перепечатано в «Санкт-Петербургских ведомостях». Автор сборников стихотворений, изданных в 1856 году в Воронеже и в 1859 году в Санкт-Петербурге, поэмы «Кулак», изданной в 1858 году в Москве. В 1859 году И. С. Никитин открыл в Воронеже книжный магазин с кабинетом для чтения, ставший одним из культурных центров города. В сборнике «Воронежская беседа на 1861 г.» была опубликована повесть И. С. Никитина «Дневник семинариста», отражавшая быт и нравы духовных учебных заведений. Умер И. С. Никитин 16 октября 1861 года в Воронеже. Его сочинения, снабженные критико-биографическим очерком М. Ф. Де-Пуле, многократно переиздавались с 1869-го по 1916 год. На стихи И. С. Никитина написано более 60 романсов и песен. В 1911 году в Воронеже был открыт памятник И. С. Никитину работы скульптора И. А. Шуклина. С 1924 года в городе существует мемориальный Дом-музей И. С. Никитина [1]. Сегодня имя И. С. Никитина носит одна из центральных

улиц города, Воронежский областной литературный музей и городская фундаментальная научная библиотека.

Критические статьи, посвященные творчеству И. С. Никитина, стали появляться в печати еще при жизни поэта, однако, более углубленное изучение творческого наследия И. С. Никитина началось уже после его смерти. Вопрос о воздействии произведений М. Ю. Лермонтова на творчество И. С. Никитина достаточно долгое время специально не исследовался, в критической литературе встречались лишь отдельные указания на наличие такого влияния. С большой долей вероятности можно утверждать, что первая попытка издания специального исследования на эту тему была предпринята именно в Воронеже. В 1912 году в журнале «Филологические записки» была опубликована статья Б. В. Неймана «Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина».

Автор статьи – известный литературовед Борис Владимирович Нейман, родился 2 (14) августа 1888 года в городе Николаеве. В 1914 году окончил историко-филологический факультет Киевского университета. Печататься начал с 1912 года. Основные его работы посвящены М. Ю. Лермонтову. Вел преподавательскую работу в ВУЗах Москвы и других городов. Является автором книг о русских и советских писателях XVIII–XX веков [2]. Статья «Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина», очевидно, – его первая печатная работа. В библиографическом указателе «История русской литературы XIX века» данные о более ранних публикациях отсутствуют [3]. Экземпляр вышеназванной статьи, хранящийся в фондах Воронежского областного литературного музея имени И. С. Никитина, представляет собой отдельный оттиск из третьего и четвертого выпусков «Филологических записок» за 1912 год, в виде брошюры, объемом 52 страницы, отпечатанной в Воронеже в типографии Товарищества «Н. Кравцов и Компания» в том же 1912 году. Брошюра в хорошем состоянии, переплетена в картонную обложку с матерчатым корешком. На обложке фиолетовыми чернилами от руки написано название статьи, фамилия и инициалы автора. Судя по характеру надписи, она более поздняя и, как и сам переплет, скорее всего, относится к концу 20-х – началу 40-х годов. Согласно данным, имеющимся в книге поступлений музея, брошюра была приобретена в букинистическом магазине в 1946 году, кому принадлежала и где находилась до этого – неизвестно.

Аналогичный отдельный оттиск хранится в Воронежской фундаментальной научной библиотеке имени И. С. Никитина, он был передан в дар библиотеке воронежским краеведом О. Г. Ласунским [4]. Этот экземпляр статьи любопытен тем, что на нем имеется дарственная надпись: «Глубокоуважаемому А. Назаревскому от автора», а также владельческая роспись: «А. Назаревский 20.12.1912 г.». Владелец этого экземпляра был Александр Адрианович Назаревский (1887-1977) – известный литературовед и педагог. В 1910 году окончил Киевский университет. С 1914 года до последних лет жизни преподавал в Киевском университете. С 1928 по 1950 годов работал научным сотрудником АН Украинской ССР. Автор исследований по истории украинской и русской литературы, текстологии, библиографии, фольклористике и искусствоведению [5]. (В 1911 году А. А. Назаревский посещал Воронеж, его отчет о работе в фондах Воронежского Губернского музея опубликован в «Университетских Известиях» Киевского университета за 1912 год).

Экземпляр статьи с дарственной надписью является своеобразным свидетельством общения двух молодых талантливых исследователей-литературоведов, стоявших тогда в самом начале творческого пути, и дает основания предполагать, что Б. В. Нейман и А. А. Назаревский, как представители одного поколения, обучавшиеся в одном ВУЗе и объединенные общностью научных интересов, очевидно, поддерживали достаточно близкие взаимоотношения.

В 2008 году исполнилось 120 лет со дня рождения Б. В. Неймана. В связи с этой юбилейной датой обращение к первой публикации работы известного лермонтоведа представляется своевременным и актуальным.

Прежде всего, следует сказать о самом журнале «Филологические записки», поместившем на своих страницах статью тогда еще молодого, начинающего исследователя Б. В. Неймана. Журнал являлся местным, воронежским, изданием и, вряд ли, сегодня широко известен и доступен большинству специалистов. «Филологические записки» – научный журнал, издававшийся в Воронеже в 1860-1917 годы. Основателем и первым редактором журнала был воронежский педагог А. А. Хованский. В 1899-1917 годы журнал редактировал С. Н. Прядкин. В журнале публиковались научные статьи по проблемам языкознания и литературы, в нем сотрудничали круп-

ные ученые-языковеды: А. А. Потебня, Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, И. А. Бодуэн-де-Куртене, И. И. Срезневский, болгарский ученый и писатель Любен Каравелов, известный педагог Н. Ф. Бунаков. Заметное место в журнале занимало изучение творчества поэтов и писателей Воронежского края: А. В. Кольцова, И. С. Никитина, А. П. Серебрянского. Журнал «Филологические записки» – своеобразный и яркий памятник культуры Воронежского края второй половины XIX – начала XX века [6].

В книге Г. В. Антюхина «Печатное слово России» журналу «Филологические записки» посвящена отдельная глава. Автор уделяет много внимания истории журнала и наиболее интересным публикациям в нем. В частности, он отмечает: «Филологические записки» весьма часто печатали статьи и материалы о М. Ю. Лермонтове. Многие из них привлекают внимание исследователей творчества М. Ю. Лермонтова до сих пор. Большая и содержательная статья Б. Н. Скворцова «Жизнь и личность М. Ю. Лермонтова по его письмам» была опубликована в юбилейном 1914 году. В «Филологических записках» за 1913 году была напечатана интересная статья П. Давидовского «Генезис «Песни о купце Калашникове». В последнем номере «Филологических записок» (это был 1-й выпуск за 1917 год) опубликована насыщенная интересными фактами и размышлениями статья Д. М. Павлова «Дуэль Лермонтова» [7]. Однако работа Б. В. Неймана не попала в поле зрения автора, и упоминаний о ней в книге Г. В. Антюхина мы не встречаем.

Более подробно о публикациях журнала, посвященных М. Ю. Лермонтову, пишет А. А. Слинько в статье «К оценке изучения биографии и творчества М. Ю. Лермонтова в «Филологических записках». Автор отмечает, что «воронежский журнал, особенно в последние десятилетия своего существования, уделял значительное внимание освещению фактов из жизни и творческой деятельности М. Ю. Лермонтова и в отдельных частных вопросах сумел внести определенный вклад в научное истолкование этих фактов» [8]. Наглядным доказательством такого утверждения служит указатель работ о Лермонтове, опубликованных в «Филологических записках» с 1860 по 1917 годы [9]. Этот список включает 54 публикации, из которых 17 – научные и научно-популярные статьи о Лермонтове, в 14-ти имеются упоминания о личности и творчестве Лермонтова в связи с характеристикой других писателей и критиков, чаще всего современников великого поэта, и еще 23 публикации – «раз-

боры и «объяснительные чтения» произведений поэта с учебно-методическими целями» [10]. В разделе «Славянские известия» нередко публиковалась информация об издании произведений Лермонтова в родственных славянских странах.

Впервые имя М. Ю. Лермонтова упоминается на страницах «Филологических записок» в 1868 году в статье Н. П. Рошупкина «О значении поэзии Кольцова», представлявшей собой изложение речи, произнесенной при открытии памятника А. В. Кольцову в Воронеже. Первая специальная работа, посвященная М. Ю. Лермонтову, была напечатана в журнале в 1896 году, это была небольшая библиографическая заметка-рецензия А. Флерова «Кондр. Новая любовь. Психологический анализ трагической поэмы М. Лермонтова «Демон». Рецензент выступал против «субъективистских попыток Гр. Кондра – автора книги о Лермонтове, изданной в Нежине, рассматривать Демона лишь как болезненную фантазию героини, а страсть Тамары – как ее стремление к идеалу, мечте. Разбирая историю создания «Демона», А. Флеров подчеркивает, что приписывать образ Демона лишь воображению Тамары «было бы грубейшей психологической ошибкой» [11].

Интересующее нас влияние произведений М. Ю. Лермонтова на творчество И. С. Никитина было впервые отмечено на страницах «Филологических записок» в 1892 году в статье Н. Ф. Бунакова «А. В. Кольцов как человек и как поэт. Значение его поэзии», позже об этом влиянии упоминалось в 1899 году в библиографической заметке С. Н. Прядкина «Новое исследование о поэзии И. С. Никитина» и в 1911 году в статье А. М. Путинцева «Романтические отзвуки в поэзии И. С. Никитина» [12].

Однако первым специальным исследованием на эту тему, как уже говорилось выше, явилась статья Б. В. Неймана, по поводу которой А. А. Слинько пишет: «... на наш взгляд недооценена интересная работа Б. В. Неймана «Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина». В этой работе проводятся скрупулезные сопоставления сходных поэтических образов в лирике Лермонтова и Никитина. Иногда эти сопоставления спорны, носят слишком отдаленный, формальный характер. Разумеется, влияние Лермонтова на Никитина нельзя сводить к поискам общих или близких обоим поэтам образов. Но без такой предварительной работы невозможно и приступить к рассмотрению данного вопроса. С этой точки зрения, статья Б. В. Неймана и в настоящее время представит

интерес для каждого, кто захочет проследить влияние Лермонтова на формирование поэтической индивидуальности Никитина» [13]. Значение работы Б. В. Неймана, по мнению А. А. Слинько, состоит, прежде всего, в том, что: «Конкретный анализ позволил Б. В. Нейману сделать шаг вперед по сравнению с предшествующими исследователями в оценке влияния Лермонтова на творчество Никитина» [14].

Прежде чем перейти собственно к статье «Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина» надо отметить, что сотрудничество Б. В. Неймана с «Филологическими записками» не ограничилось одной публикацией. Его работы, посвященные М. Ю. Лермонтову, печатались в журнале еще трижды – в 1913, 1915 и 1916 годах.

Свою статью Б. В. Нейман начинает с общего анализа критической литературы, посвященной И. С. Никитину и описания истории вопроса, отмечая, что «уже не раз было указано на влияние Пушкина и Лермонтова, заметное в творчестве мещанина-поэта. В различных статьях, дающих, большей частью, общую оценку поэтической деятельности Никитина, мы не раз, порою совершенно неожиданно, встречали любопытнейшие указания по интересующему нас вопросу» [15].

Здесь же, в примечании, приводится краткий обзор публикаций, содержащих интересовавшие автора данные. В их числе статьи: Дружинина в «Библиотеке для чтения» (1856, Т. CXXXVII); Чернышевского в «Современнике» (1856, Т. LVI № 3-4); Я. Грота в «Известиях II отделения Академии Наук» (1858, IV выпуск VII тома), Де-Пуле в «Русском слове» (1860, № 4); Михайлова в «Отечественных записках» (1869, № 8); Сивицкого «И. С. Никитин» (1893); Иванова в «Русской мысли» (1896, № 1); Камова в «Русском Филологическом Вестнике» (1899, № 1-2; 1900, № 1-2, 3-4; 1891, № 1-2, 3-4); Путинцева в выпуске VI «Филологических записок» (1911) и Круковского в «Русском Филологическом Вестнике» (1912, № 1-2) [16]. Очевидно, что Б. В. Нейман проделал большую исследовательскую работу, основательно изучив практически все имевшиеся на тот момент публикации о творчестве И. С. Никитина и выделив те из них, авторы которых отмечали влияние великих русских поэтов А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова на творчество И. С. Никитина.

В процессе анализа критической литературы Б. В. Нейман пришел к выводу о том, что «не занимаясь специально изучением отзвуков поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина, авторы, естественно, не задавались целью систематически подбирать соответствующие данные; вследствие этого все подобные указания были всегда довольно случайны, иногда – даже несколько неопределенны. Так бывали случаи, что критики указывали на присутствие в творчестве Никитина интересующих нас влияний, но все не поясняли, в каких именно стихотворениях это заметно; другие авторы, правда, называли те произведения, где, по их мнению, можно проследить пушкинское или лермонтовское влияние, но часто не подкрепляли своей мысли обозначением параллельных пьес⁶ – иногда писавшие о Никитине, больше говорили о духовной близости поэтов, чем о непосредственной зависимости одного от другого» [17].

Далее, обосновывая актуальность своей работы, Б. В. Нейман пишет: «никто, разумеется, не производил сравнительного анализа текстов сопоставляемых произведений, никто не издал отмеченных влияний в последовательности годов творчества Никитина. Наконец, не был привлечен к рассмотрению целый ряд произведений, в которых можно найти любопытный материал... – все это заставляет пересмотреть вопрос о Пушкинском и Лермонтовском влиянии в поэзии Никитина» [18].

Прежде чем перейти к анализу произведений И. С. Никитина, Б. В. Нейман кратко характеризует его отношение к творчеству М. Ю. Лермонтова, используя для этой цели выдержки из некоторых писем И. С. Никитина. В частности, из письма к Н. И. Второву от 11 сентября 1859 года, где И. С. Никитин пишет: «На замечание Ваше, почему я не выставил годов под стихотворениями, скажу вот что: выставка подобного рода имеет смысл под произведениями Пушкина, Лермонтова и т. п., вообще, за развитием таланта которых читатель следит с особенным любопытством» [19]. Письмо к Н. И. Второву от 21 марта 1860 года, в котором, пересказывая беседу с неким генералом Н, И. С. Никитин приводит фразу генерала: «Правду сказал Лермонтов: «И прах ваш с строгостью судьи и гражданина – потомок оскорбит презрительным стихом» [20]. И письмо к Л. П. Блюммеру от 6 января 1861 года, где И. С. Никитин

⁶ Б. В. Нейман в некоторых случаях употребляет термин «пьеса» – в значении «стихотворение».

пишет о торговых делах своего книжного магазина: «Мне выслано 30 экземпляров Лермонтова, тот час же по выходе их из печати, и доселе продано 15 экземпляров. Слышите ли! Лермонтова... Честное слово, я не могу об этом равнодушно говорить... Ну можно ли до такой степени сделаться апатичными!» [21].

После этих предварительных замечаний автор приступает к анализу самих произведений И. С. Никитина, делая это последовательно, год за годом. Впервые отзвуки поэзии М. Ю. Лермонтова отмечены Нейманом в стихотворении Никитина «Грусть старика», написанном в 1849 году, где мы «встречаем в конце такие строки:

Меж людьми ты теперь уж *чужой*,
Лишний гость меж гостями природы.

Этот горестный образ лишнего гостя на жизненном пиру, несомненно, является отдаленным отзвуком знаменитого стиха Лермонтова из его «Думы» –

Как пир на празднике *чужом*.

Сходство здесь не вполне явное и, пожалуй, даже, не особенно значительное, но то обстоятельство, что «Дума» Лермонтова вообще оказала чрезвычайно сильное влияние на творчество Никитина (а в этом мы впоследствии убедимся), заставляет нас признать в данном случае первый, еще словно робкий, проблеск в будущем яркого воздействия» [22].

Еще одним произведением 1849 года, в котором прослеживается влияние поэтических образов М. Ю. Лермонтова, является стихотворение «Мрамор». Анализируя его, Б. В. Нейман полемизирует с критиками, усматривающими «в этом стихотворении влияние антологической пьесы Майкова «Искусство» [23], отмечая, что строки И. С. Никитина:

Недвижимый мрамор в пустыне глухой
Лежал одиноко, обросший травой;
Дожди в непогоду его обмывали
Да вольные птицы на нем отдыхали –

с внешней стороны не находят себе соответствия у Майкова. Характерный размер стихов и картина «пустыни глухой» снова обра-

щают наше внимание на Лермонтовское восточное сказание о «Трех пальмах»:

В песчаных степях Аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной
Журча, пробивался волною холодной» [24].

В данном случае Б. В. Нейман также не считает лермонтовское влияние особенно сильным, говоря, что «перед нами снова лишь проблеск в дальнейшем более рельефного воздействия «Трех пальм» [25].

Переходя к анализу произведений Никитина 1850 года, автор начинает с сопоставления стихотворений «Ночь на берегу моря» И. С. Никитина и «Когда волнуется желтеющая нива» М. Ю. Лермонтова. Прочитировав последнюю строфу из стихотворения И. С. Никитина:

Смолкла дневная *тревога*...
Полный торжественных дум
Видит присутствие *Бога*
В этом молчании ум.

Б. В. Нейман пишет, что «успокоение души, узревшей Божество, разлитое в природе, отдыхающей от дневной тревоги, живо напоминает как своим настроением, так и отдельными выражениями последнюю же строфу лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», где поэт говорит:

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

Как видим, Никитин в ином смысле говорит о «тревоге», чем Лермонтов, но самый факт употребления именно этого слова, имеющего ту же рифму, что и у Лермонтова («Бога»), очень характерен» [26].

Следующим произведением И. С. Никитина, в котором усматривается лермонтовское влияние, Б. В. Нейман считает стихотворение «Дуб»:

От темного леса далеко,
На почве бесплодно-сухой,
Дуб старый *стоит одиноко*,
Как сторож пустыни глухой.
Стоит он и смотрит угрюмо
Туда, где под сводом небес
Глубокую думает думу
Знакомый давно ему лес.

«Очевидно, – пишет Б. В. Нейман, – данное стихотворение вдохновлено лермонтовской «Сосной», которая «на севере диком *стоит одиноко* – на голой вершине» и тоже тоскует по далекой пальме (у Никитина дуб угрюмо смотрит на отдаленный лес)» [27].

Еще более определенное лермонтовское влияние автор отмечает в стихотворении И. С. Никитина «Ключ», подчеркивая, что уже Н. Г. Чернышевский «сопоставил начальные строки его:

В глубоком ущелье, меж каменных плит,
Серебряный ключ одиноко звучит –

с начальными же строками «Трех пальм» Лермонтова... Действительно, сходство здесь очевидно не только в оригинальном размере стихотворений и в последовательности рифм по схеме ААВВ, но и в самом образе одинокого ручья, омывающего корни стоящего в пустыне дерева. ... Пьеса Никитина, по общей картине, более напоминает вторую часть «Трех пальм», так как в «Ключе» говорится, что «давно уж минули счастливые годы», когда сам ручей, «любимец цветущей природы – алмазные брызги кругом рассыпал...

И *листья* зеленые тихо *шептали*, –
но теперь этого уже нет, подобно тому, как и у Лермонтова:
Не *шепчутся* *листья* с гремучим ключом.

Теперь уже:

К нему не приходит пробитой тропой
Измученный путник за чистой водой –
слова, заставляющие нас снова вспомнить «Три пальмы»:
Но странник усталый из чуждой земли
Пылающей грудью ко влаге студеной
Еще не склонялся под кущей зеленой.

Наконец, строки:

Лишь старый скелет обнаженной березы
Глядит на его бесполезные слезы,
Да изредка ветер к нему прилетит –
в стилистическом отношении («лишь...», «да –»), быть может, в той или иной степени зависят от сопоставленной пьесы Лермонтова:

Его *лишь* песок раскаленный заносит,
Да коршун хохлатый...» [28].

«От Лермонтовской же музыки», по мнению Б. В. Неймана, зависит и стихотворение «Оставь печальный свой рассказ», в котором И. С. Никитин «обращается к поэту с увещанием:

Оставь печальный свой рассказ
Насмешки горечью облитый,
подобно тому, как и Лермонтов говорит поэту:
Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья [29].

Далее в этом стихотворении Никитин спрашивает:

Скажи, зачем ты раскрывал
Свои нам раны и страданья,
точно также, как и Лермонтов, который обращается с горьким вопросом к «молодому мечтателю»:
Какое дело нам, страдал ты или нет [30]?

Продолжая сопоставление стихотворения И. С. Никитина «Оставь печальный свой рассказ» с произведением М. Ю. Лермонтова «Не верь себе», Б. В. Нейман замечает, что наряду со сходством имеются и «черты глубокого и любопытного различия. В то время, как Никитин советует поэту не петь о своих личных страданиях, так как «есть другой предмет для слез»:

... Нашей жизни нищета
С однообразной пестротой
И, скрытая под мишурою,
Пороков наших нагота,
Лермонтов, наоборот, говорит певцу, чтобы он совсем замолчал:
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,

потому что для толпы, впрочем, быть может, как и у Никитина, много страдавшей, но скрывающей под маской беззаботности «Неприличные слезы», – так как:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным.

Таким образом, мысль об общественной скорби в стихотворении Никитина появилась независимо от сопоставляемого произведения Лермонтова; возможно, что она лишь следствие влияния тех стихотворений Лермонтова, о которых будет речь при анализе стихотворения «Певцу» (1852) [31].

Последним произведением 1850 года, в котором прослеживается влияние Лермонтова, Б. В. Нейман считает стихотворение «Когда закат прощальными лучами». Сопоставляя его с лермонтовским «Когда волнуется желтеющая нива», он отмечает, что стихотворения «близки друг к другу не только по своей мысли душевного успокоения на лоне природы, но, что особенно интересно, и по построению: оба стихотворения представляют собой временный период, состоящий из 16 строк; в обоих случаях часты повторения частицы «и» в начале строк (у Никитина строки 3, 4, 5, 7, 11, 13, 14; у Лермонтова – 2, 3, 10, 15, 16). Особенно схожими следует признать вторую строфу Никитина:

И на цветах, и на траве *душистой*
Блеснет *роса*, посланница небес,
И тканью тумана *серебристой*
Оденется темнокудрявый лес

и вторую же строфу Лермонтова:

Когда *росой* обрызганный *душистой*,
Румяным вечером иль в утра час златой,
Из под куста мне ландыш *серебристый*
Приветливо кивает головой;

некоторое сходство картин подчеркивается тождественностью рифм «душистой» и «серебристой» (у Лермонтова «серебристый»). – Сказанное убеждает, что Лермонтовское влияние в этом стихотворении не может быть подвергнуто никакому сомнению» [32].

Говоря о стихотворениях И. С. Никитина 1851 года, автор отмечает, что известный интерес представляет его стихотворение «Смерть поэта», а именно «первая его строфа:

На западе солнце пылает,
Багряное море горит
Корабль одинокий, как птица,
По влаге холодной скользит.

Уже самый размер этого стихотворения и отсутствие рифм в нечетных строках, равно как картина моря и одинокого в нем корабля – заставляет нас вспомнить «Воздушный корабль» Лермонтова, в особенности первую же его строфу:

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

Понятно, в данном случае влияние не может быть признано особенно значительным, в дальнейшем же стихотворения ничего, кроме размера и своеобразного чередования рифм, общего не имеют» [33].

Из произведений 1852 года автор останавливается на стихотворении «Певцу», которое является вариацией разобранный выше стихотворения И. С. Никитина «Оставь печальный свой рассказ». Здесь Б. В. Нейман отмечает влияние лермонтовского стихотворения «Не верь себе», которое, по его мнению, значительно возросло. «Так уже первые строки:

Не пой о счастии, певец, не утешай
Себя забавою ничтожной, –

больше напоминают увещания Лермонтова:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья, –

так как и «Певцу», и «Не верь себе» оба характерно начинаются отрицанием» [34].

По мнению Неймана сходство также «сказывается в следующих строках:

Взгляни, как наша жизнь ленивая *идет*
И скучно и однообразно,
Запечатленная тревогою *забот*
Одной действительности грязной,

которые находят себе довольно близкое соответствие у Лермонтова:

*Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дороною привычной,
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.*

Содержание цитированных строк, понятно, не вполне совпадает, но сама манера обращения («взгляни») и тождественность рифм («идет» и «забот») довольно характерны» [35]. Затем автор рассматривает возможную связь этого произведения с лермонтовским стихотворением «Пророк», однако, делать определенные заключения не рискует, по его мнению, «связь стих. «Певцу» именно с «Пророком» едва ли можно доказать» [36]. Далее он пишет, что «строки Никитина:

*И не проснется вмиг в тебе свободный дух
Глубокого негодованья?
И ты, земной пророк и правды смелый друг,
Не вспомнишь своего призванья? –*

как будто напоминают стих из Лермонтовского «Поэта»:

Проснешся-ль ты опять осмеянный пророк?

Приступая к анализу стихотворений И. С. Никитина 1853 года, Б. В. Нейман начинает его со стихотворения «Я помню счастливые годы». По его мнению, влияние Лермонтова в этом стихотворении сказалось достаточно ярко. «Именно, для нас интересен тот момент пьесы, когда поэт говорит о гнетущем сознании,

*Что в массу общего познания
Другим взыскательным векам,
Как весь итог существования,
Я ничего не передам,
И одинокий, без значенья,
Как лишний гость в пиру чужом,
Ничтожной жертвою забвенья
Умру в краю моем родном!*

Здесь чувствуется та же щемящая скорбь, которая с такой безысходной горечью отразилась в «Думе» Лермонтова... Важным фактическим подтверждением того, что близость анализируемых стихотворений не случайна, служит образ Никитина:

Как лишний гость в *пиру чужом*, –
связь которого с Лермонтовским очевидна:
Как *пир* на празднике *чужом*.

Если мы теперь вспомним те указания, которые мы делали относительно Лермонтовского влияния в стихотворении «Грусть старика» 1849 года, то увидим, что в рассматриваемом стихотворении это же влияние значительно усилилось: здесь не только точно воспроизведен отмеченный Лермонтовский образ, но заметно и некоторое воздействие всей «Думы» вообще» [37].

В том же 1853 году И. С. Никитин пишет стихотворение «Дума», в определенной степени связанное с одноименным произведением Лермонтова. При чем «если в пьесе «Я помню счастливые годы» Лермонтовские образы были применены к горестному изображению полной бесцельности личной жизни, то в «Думе» Никитин говорит уже обо всем поколении:

В глубокой мгле холодного забвенья
Теряются народов поколенья,
.....
И, может быть, потомства поздний род
Забудет наш угаснувший народ.

Мысль о поколении, «теряющемся во мгле забвенья», понятно, заставляет вспомнить Лермонтова» [38]. Однако далее Б. В. Нейман приходит к выводу о том, «что в данном случае Лермонтовское влияние нельзя считать особенно значительным, так как Никитин в дальнейшем придает цитированным строкам совершенно иной смысл, не имеющий ничего общего с Лермонтовской «Думой» [39].

Гораздо больше влияние «Думы» Лермонтова сказалось, по мнению Б. В. Неймана, в другом стихотворении, «начинающемся так:

*Наскучив роскошью блистательных забав,
Забыв высокие стремленья
И пресыщение до времени узнав,
Стареет наше поколенье.*

Если первая строка цитированного отрывка явно восходит к строке Лермонтова:

И предков *скучны* нам *роскошные забавы*, –

то весь отрывок вызывает в памяти начало «Думы». И вообще, почти каждая строчка пьесы Никитина или непосредственно зависит от Лермонтова, находя себе у него точное соответствие, или может быть объяснена из содержания «Думы» и упоминания подобной же черты, свойственной современному поколению. Так, указание Никитина в цитированном отрывке на пресыщение, как на характерную черту его современников, имеется и у Лермонтова, который, видимо, полагает, что пресыщение наступило, несмотря на боязнь его:

Из каждой радости, бояся *пресыщенья*,
Мы лучший сок навеки извлекли.

Следующая строка Никитина:

Стал недоверчивым *угрюмый* человек, –
снова находит себе соответствие в «Думе»; прежде всего, что касается недоверчивости, то Лермонтов, несомненно, тоже говорит об этой черте:

Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей,

эпитет же «угрюмый» встречается у Лермонтова в схожем сочетании:

Толпой *угрюмою* и скоро позабытой.

Начало второй строфы:

Ему не принесло прекрасного *плода*
Порока и добра познание, –

опять говорит нам о Лермонтове, хотя в его «Думе» говорится об иного рода познании, о познании чисто научном –

Мы иссушили ум наукою *бесплодной*; –

понятно, подобная параллель, будучи единичной, не могла бы иметь никакого значения, но так как таких параллелей очень много, то все они, при общей близости стихотворений, не могут быть оставлены без внимания. Так и стих –

Слабея медленно под бременем *борьбы*,
несмотря на противоположность смысла, должен быть признан отзвуком Лермонтова:

В начале поприща мы вянем без *борьбы*;

мнение Никитина, что каждый из его современников

Влачит *сомнения* оковы, –

довольно близко подходит к положению Лермонтова, в котором поэт утверждает, что «наше поколение... состарится»

... под бременем познания и *сомнения*;

Наконец, строка:

Печальных перемен он *равнодушно* ждет –

говорит о том равнодушном отношении ко всему в мире, о котором упоминается и в «Думе»:

К добру и злу постыдно *равнодушны*.

Все эти параллели указывают на то, что Никитин в данном стихотворении не только пользовался мыслями Лермонтова, но и его образами, выражениями; поэтому мы должны признать влияние «Думы» в этой пьесе чрезвычайно сильным» [40].

В стихотворениях И. С. Никитина 1854 года Б. В. Нейман находит лишь два частных случая воздействия лермонтовских произведений. Это, во-первых, стихотворение «Новая борьба», которое является вариацией «Войны за веру» 1853 года. Здесь речь идет об одной строке Никитина:

«С каким *презрением* потомок оскорбленный,

в которой, неожиданно, сказалось влияние «Думы» Лермонтова:

Потомок оскорбит презрительным стихом»[41].

Второе стихотворение, где усматривается влияние Лермонтова – «Подле реки одиноко стою я под тенью ракиты», последняя строка которого:

В царстве природы не лишний я гость с моей думой и песней, – несмотря на противоположный смысл, является – по мнению Б. В. Неймана – уже совершенно далеким и словно заглушенным отзвуком не раз упоминавшегося образа из лермонтовской «Думы»:

Как пир на празднике чужом [42].

Не больше материала для анализа находит автор и в стихотворениях Никитина 1855 года. По его мнению «Некоторое Лермонтовское влияние чувствуется в конце стих. «Над светлым озером пурпуровой зари»:

Я вновь теперь живу! и как отраден мне

И сон полей в тиши безлюдной,
И этих ярких звезд, горящих в вышине,
Язык торжественный и чудный!

Этот образ заснувших полей и в особенности «язык торжественный и чудный» звезд, – заставляют нас вспомнить Лермонтова, у которого над заснувшей землей раздается таинственный разговор звезд и у которого в небесах тоже «торжественно и чудно»:

Ночь *тиха*, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит,
В небесах *торжественно и чудно!*
Спит земля в сияньи голубом [43].

Понятно, не следует придавать значения близости и выражений отдельных слов, так как она обусловлена тождественностью картин, наблюдавшихся поэтами; тем не менее, влияние Лермонтова в этом стихотворении едва ли может быть подвержено сомнению». ⁴⁴

Еще одним произведением, в котором Б. В. Нейман наблюдает отзвук некогда сильного влияния лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», является песня Никитина «Друг» («Степь»). Близость к Лермонтову сказывается здесь, по его мнению, «в структуре одной части стихотворения (2-я, 3-я и 4-я строфы) и при том не особенно ярко; <...> соответствующая часть «Степи» представляет собою временный период с несколько раз повторяющимся словом «когда»: «Когда поверхность вод при месяце блестит, – Когда... – Когда..., – За всем отрадно мне и весело следить». То же имеем и у Лермонтова» [44].

Далее Б. В. Нейман анализирует два стихотворения И. С. Никитина, дата написания которых точно не установлена. Ссылаясь на Полное собрание сочинений И. С. Никитина под редакцией М. О. Гершензона, автор сообщает, что их можно «несколько неопределенно отнести к 1849-1855 гг.» [45]. Первое стихотворение «Бегут часы, недели и года», в котором «повествуется об «утратах убитом человеке, который «в невольном изумленье» глядит на «возникшее недавно поколенье» и чувствует,

Что он *чужой* меж новыми гостями.

Этот образ снова говорит нам о «Думе» Лермонтова» [46]. Второе стихотворение «Жизнь», в нем, по мнению Б. В. Неймана,

воздействие той же «Думы» Лермонтова «едва заметно сказалось в строках:

И тише мы вперед идем,
Не видя *цели* сокровенной, –
которые следует сопоставить со стихом:
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без *цели*» [47].

Следов влияния прозы М. Ю. Лермонтова в творчестве И. С. Никитина Б. В. Нейман не обнаруживает. По этому поводу он polemизирует с А. М. Путинцевым, который в статье «Романтические отзвуки в поэзии Никитина», проводит некоторые параллели между лермонтовским Печориным и героем поэмы И. С. Никитина «Тарас». Поэма написана в 1860 году и относится к позднему периоду творчества И. С. Никитина, к этому времени в его произведениях влияние Лермонтова, по мнению В. Б. Неймана, перестало ощущаться. Возражая А. М. Путинцеву, автор пишет: «ни с одним его положением мы согласиться, к сожалению, не можем. Так, мы не видим, что, «как Печорин», мужик Тарас наделен большим рефлексивным умом, так как не знаем, на каких фактах можно основать это утверждение... Что общего между Тарасом, этим олицетворением энергии, и лермонтовскими героями?» [48].

Здесь Б. В. Нейман заканчивает анализ влияния произведений М. Ю. Лермонтова на творчество И. С. Никитина и приступает к обобщению результатов и изложению выводов из проделанной работы. При этом особое внимание исследователь обращает на то, как менялся характер влияния лирики Лермонтова на воронежского поэта, в ходе становления его таланта. Он подчеркивает, что влияние М. Ю. Лермонтова на И. С. Никитина было довольно значительно, особенно в первые годы творчества: «Сравнительно широко усваивалась Никитиным и поэтическая техника Лермонтова... отразились у Никитина и стихотворения, выражающие взгляды Лермонтова на искусство, а, в особенности, – словно прозрачные описания тихой природы и успокоенной души на лоне ее; однако наиболее яркую печать наложила на поэта щемящая скорбь Лермонтовского раздумья над современным ему поколением» [49]. Далее автор отмечает, что «круг влиявших на Никитина стихотворений был довольно ограничен, вследствие чего воздействие того или иного стихотворения обычно повторялось несколько раз... стихотворения же, близость которых к Никитину можно было наблюдать по одному

разу, и в этих единичных случаях не накладывали глубокой печати на творчество поэта» [50].

Особое внимание Б. В. Нейман уделяет вопросу о характере влияния лермонтовской «Думы», делая вывод о том, что «яркость этого влияния постепенно повышалась, доходя до момента наибольшей силы, после чего падала... Так, в стихотворении «Грусть старика» перед нами лишь слабо намечается Лермонтовский образ «пира на празднике чужом», в стихотворении «Я помню счастливые годы» 1853 года не только более точное воспроизведение этого образа, но влияние «Думы» вообще распространяется в этом стихотворении, однако пока Никитин говорит лишь о единичном существовании, к более же широкому обобщению, как и у Лермонтова, он переходит в дальнейших стих. того же года, отчасти в «Думе» и в особенности в «Наскучив роскошью...»; в последнем стихотворении близость к Лермонтовскому образцу оказалась наиболее интенсивно и ярко, в дальнейшем же, в произведениях 1854 года мы наблюдаем ослабление этого влияния» [51]. Первоначальные редакции указанных стихотворений, отмечает Б. В. Нейман, хранят меньше следов воздействия поэтических образов Лермонтова, чем уже обработанные стихотворения. В итоге автор приходит к выводу о том, что «волна отмеченных влияний повышалась от 1849 по 1853 годов, после чего, в 1854 и 1855 годах стала ослабевать, сказываясь лишь редко и не особенно ярко в дальнейшем творчестве Никитина» [52].

Оценивая творчество И. С. Никитина в русле темы своего исследования, Б. В. Нейман отмечает: «Понятно, не следует думать, что рассмотренные влияния совершенно убивали самостоятельность Никитина. Заимствованные образы часто лишь вкрапливались в вполне самобытное произведение, а заимствованная форма часто давала простор для своеобразного содержания» [53].

Завершая свое исследование, автор подчеркивает, что Никитин учился на образцах поэзии Лермонтова, «сначала стараясь им подражать, потом, постепенно освобождаясь от этих воздействий.... Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что школа Пушкина и Лермонтова не прошла бесследно для Никитина. Влияние этих поэтов, ставши в последние годы почти не уловимым, вошло, однако прочным составным элементом в творчество Никитина» [54].

Всего в работе Б. В. Неймана рассмотрено 18 стихотворений И. С. Никитина, в которых автор обнаруживает влияние произведений

М. Ю. Лермонтова. Два стихотворения 1849 года, пять – 1850 года, по одному стихотворению 1851 и 1852 годов, три – 1853 года, два – 1854 года, два – 1855 года и два стихотворения, дата написания которых точно не установлена.

Представляется целесообразным для наглядности обобщить данные об этих стихотворениях в виде таблицы, в хронологическом порядке указав, воздействие каких именно произведений М. Ю. Лермонтова обнаруживает в них Б. В. Нейман:

Годы написания стихотворений И.С. Никитиным	Произведения И.С. Никитина, в которых, по мнению Б. В. Неймана, прослеживается влияние М. Ю. Лермонтова	Произведения М. Ю. Лермонтова, повлиявшие, по мнению Б. В. Неймана, на стихотворения И. С. Никитина
1849	«Грусть старика» «Мрамор» «Ночь на берегу моря»	«Дума» «Три пальмы» «Когда волнуется желтеющая нива»
1850	«Дуб» «Ключ» «Оставь печальный свой рассказ» «Когда закат печальными лучами»	«Сосна» «Три пальмы» «Не верь себе» «Когда волнуется желтеющая нива»
1851	«Смерть поэта»	«Воздушный корабль»
1852	«Певцу»	«Не верь себе», «Поэт»
1853	«Я помню счастливые годы» «Дума» «Наскучив роскошью блистательных забав» «Новая борьба»	«Дума» «Дума» «Дума» «Дума»
1854	«Подле реки одиноко стою я под тенью ракиты» «Над светлым озером пурпуровой зари»	«Дума» «Дума» «Выхожу один я на дорогу»
1855	«Степь»	«Когда волнуется желтеющая нива»
Год написания точно не известен	«Бегут часы, недели и года» «Жизнь»	«Дума» «Дума»

Как мы видим, наиболее значительное влияние на И.С. Никитина оказало стихотворение «Дума», его воздействие отмечено в восьми произведениях. Отзвуки лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива» обнаруживаются в трех стихотворениях Никитина, в двух произведениях проявляется влияние стихотворения «Три пальмы» и еще в двух отмечено воздействие лермонтовского стихотворения «Не верь себе». Воздействие четырех стихотворений М. Ю. Лермонтова на творчество И. С. Никитина («Сосна», «Воздушный корабль», «Поэт», «Выхожу один я на дорогу») отмечено однократно. Таким образом, в творчестве И. С. Никитина Б. В. Нейман обнаруживает следы влияния восьми произведений М. Ю. Лермонтова.

Наибольшее влияние лермонтовской «Думы» на творчество И. С. Никитина отмечается в 1853-1854 годах. С некоторой долей вероятности можно предположить, что и два стихотворения, «несколько неопределенно» отнесенные к 1849-1855 годам, были также созданы в этот период (1853-1854), несколько сузив, таким образом, возможные хронологические рамки их написания.

Несмотря на то, что исследование Б. В. Неймана выполнено в начале XX века, оно и сегодня представляет интерес и, в большой степени, не утратило своего значения для современного лермонтоведения. Работа Б. В. Неймана позволяет полнее понять и оценить роль поэзии М. Ю. Лермонтова в развитии русской литературы в целом, степень и глубину влияния его произведений на творчество отечественных авторов.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Воронежская историко-культурная энциклопедия. Воронеж, 2006. С. 288.
2. Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1968. Т. 5. С. 171.
3. История русской литературы XIX века: библиогр. указ. М.: Л.: АН СССР, 1962. С. 419, 501.
4. Материалы из собрания О. Г. Ласунского: библиогр. описание. Воронеж, 1985. С. 43.
5. Украинская советская энциклопедия. Киев, 1982. Т. 7. С. 134.
6. Загоровский, В. П. История Воронежского края от А до Я. Воронеж: Центр.-чернозем. кн. изд-во, 1982. С. 286.

7. Антюхин, Г. В. Печатное слово России: история журналистики Черномоземного центра страны XIX века. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1993. С. 184.
8. Слинько, А. А. К оценке изучения биографии и творчества М.Ю. Лермонтова в «Филологических записках» // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы: сб. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1964. С. 166.
9. Там же. С. 166-168.
10. Там же. С. 153.
11. Там же. С. 156.
12. Там же. С. 158.
13. Там же. С. 158.
14. Там же. С. 160.
15. Нейман, Б. В. Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина. Воронеж: тип. Т-ва Кравцов и К, 1912. С. 1.
16. Там же. С. 1.
17. Нейман, Б.В. Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина. Воронеж: тип. Т-ва Кравцов и К, 1912. С. 1-2.
18. Там же. С. 2-3.
19. Там же. С. 4.
20. Там же. С. 5.
21. Там же. С. 5.
22. Там же. С. 7. Здесь и далее в цитируемых стихах – курсив Б. В. Неймана.
23. Там же. С. 7.
24. Там же. С. 8.
25. Там же. С. 9.
26. Там же. С. 9-10.
27. Там же. С. 10-11.
28. Там же. С. 11-13.
29. Там же. С. 13.
30. Там же. С. 13-14.
31. Там же. С. 14-15.
32. Там же. С. 15-16.
33. Там же. С. 17-18.
34. Там же. С. 20
35. Там же. С. 20-21.
36. Там же. С. 22.
37. Там же. С. 27-29.
38. Там же. С. 31.
39. Там же. С. 31.
40. Там же. С. 31-34.

41. Там же. С. 35.
42. Там же. С. 36.
43. Там же. С. 36-37.
44. Там же. С. 37-38.
45. Там же. С. 39.
46. Там же. С. 41.
47. Там же. С. 42.
48. Там же. С. 47.
49. Там же. С. 48.
50. Там же. С. 49.
51. Там же. С. 50.
52. Там же. С. 51-52.
53. Там же. С. 52.
54. Там же. С. 52.

**«ПЛОХОЙ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК» (РОМАН «ГЕРОЙ
НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
И ПЬЕСА «ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА)**

Тема Чехов и Лермонтов сама по себе достойна того, чтобы посвятить ей отдельную конференцию. Не только потому, что два писателя жили в одной стране и в одно столетие. Создания гениев всегда вызывают к специальному сравнению, сопоставлению и анализу.

Даже по меркам XIX столетия, жизнь Лермонтова и Чехова оказалась трагически короткой. Хотя бы это сходство заслуживает особого внимания. Символично, что на их век выпадают царствования, в котором император Николай сменяет на троне императора Александра. Эти эпохи знаменуют собой переход от относительной стабильности к политической стагнации и неудачным военным компаниям.

Оба писателя, отчасти добровольно, отчасти подчиняясь воле обстоятельств, были обречены на постоянные переезды и странствия, при том, что дом, земля, семейные связи не были для обоих пустым звуком. И Лермонтов и Чехов оставались по своей человеческой сути одиночками. Сама личность Лермонтова и Чехова не могла быть заключена в рамки жизненно необходимого им дружеского общения, привязанность родных или любви. Судьба назначила Лермонтову и Чехову жить в одно время с признанными светилами русской литературы – Пушкиным и Толстым. Однако и Лермонтов и Чехов, продолжая традиции предшественников, явили собственную эстетику и собственное философское понимание мира и людей.

Известно, что Чехов высоко оценивал Лермонтова-художника. Воспоминания сохранили суждение том, что стиль повести «Тамань» мог бы служить образцом для молодых литераторов [1]. Знакомая писателя, художница М. П. Дроздова вспоминала, что именно Чехов научил ее ценить Лермонтова. В произведениях Чехова много реминисценций из произведений Лермонтова. Одна из них имеет отношение не только к творчеству, но и личности поэта. Не

обойденная вниманием исследователей, она открывает дополнительные смыслы.

Образ Лермонтова, скрытое мерцание его судьбы в сюжете пьесы «Три сестры» ведет к разгадке судеб героев пьесы.

В пьесе «Три сестры» штабс-капитан Соленый настойчиво подчеркивает свое внутреннее сходство с Лермонтовым. Соленый уверяет, что даже внешне он похож на Лермонтова. Странно, что отождествляет себя с великим поэтом едва ли не самый несимпатичный герой этого произведения.

Случайно ли такой персонаж появляется именно в «Трех сестрах», а не в «Иванове», «Чайке», «Дяде Ване» и «Вишневом саде»? Собственно, лишь в этой драме действующими лицами являются военные. Есть здесь подполковник и батарейный командир Вершинин, поручик Тузенбах, военный доктор Чебутыкин, подпоручики Федотик и Родэ. Штатские среди них лишь учитель Кулыгин (но этот вполне мирный обыватель донельзя озабочен «честью мундира», мундира преподавателя гимназии) и Андрей Прозоров. Хотя и Андрей, равно как и его три сестры – люди, воспитанные отцом-генералом и выросшие в доме, где жизнь подчинялась особенной дисциплине и строгому распорядку. Бесспорно, «Три сестры» – пьеса, где «форме», в буквальном и переносном смысле этого слова, придано особенное значение. Если на секунду представить героев этой пьесы не офицерами, но сугубо штатскими людьми, то, наверное, исчезнет несущая художественная конструкция, смысловой каркас этой драмы. Примерно тоже произошло бы, если бы персонажи «Чайки» не принадлежали, в реальности или в мечтаниях, к миру литературы и театра.

Образ и облик Лермонтова для русского читателя также неизменно связан с армией. Нет другого русского писателя (хотя боевым офицером слова был и автор «Войны и мира» Лев Толстой), которого так трудно представить себе в штатском облачении или домашнем шлафроке. Сама биография поэта с юности отмечена армейскими вехами – учеба в юнкерском училище, ссылка на Кавказ, участие в сражениях, ранняя смерть на дуэли. Закономерно, что главным действующим лицом романа «Герой нашего времени» стал именно офицер, причем офицер, который находится, как сейчас бы сказали, в районе боевых действий.

Печорин переживает приключения во время путешествия, мается от скуки гарнизонной жизни, от этой же скуки пускается то в

«метафизические прения», то в любовные эскапады. Он влюбляется и влюбляет в себя, играет в карты, имеет роман с замужней женщиной, стреляется на дуэли и, в конце концов, покидает тех, кто был к нему привязан.

Если посмотреть на жизнь героев в пьесе Чехова, то события из жизни Печорина – это некая квинтэссенция действий Вершинина, Тузенбаха, Соленого. Вообще, «Три сестры» можно назвать самой энергической, даже агрессивной (если речь идет о взаимоотношениях героев) пьесой Чехова. Хотя, по справедливости надо заметить, что вся драматургия Чехова, традиционно причислявшаяся критикой по преимуществу к театру для интеллигенции и об интеллигенции, наполнена «шумом и яростью». Выстрелы в ней звучат постоянно.

В финале «Иванова» герой кончает собой, стреляясь на глазах зрителей. В «Чайке» молодой литератор Треплев грозит вызвать счастливого соперника на дуэль, совершает неудачную попытку самоубийства, а через два года все же убивает себя. В сценах из деревенской жизни, пьесе «Дядя Ваня», чудака Войницкий гоняет своего пожилого шурина по комнатам, стреляя в него из револьвера. В «Трех сестрах», единственной из всех пьес Чехова, произойдет настоящий поединок, который окажется почти хладнокровным убийством. И совершит его герой, который желает быть похожим на Лермонтова и даже пишет стихи.

Кто такой штабс-капитан Соленый и отчего он избрал себе именно такого кумира? Соленый, как и все действующие лица, появляется уже в первом действии, в сцене именин Ирины. Входя в комнату, он произносит банальность, едва ли не глупость. Его можно было бы счесть пошляком или просто недалеким человеком, если бы не постоянная угроза, которая звучит в его словах. Не зря Ирина признается, что боится его.

Из всех сослуживцев (а герои «Трех сестер», по преимуществу, сослуживцы) Соленого раздражает именно поручик Тузенбах. Он дразнит барона, высмеивает его и открыто угрожает ему. «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой» [2], – говорит он Тузенбаху вполне серьезно. В особен-ную злобность штабс-капитан приходит, когда Тузенбах начинает философствовать.

В этой удивительной пьесе военные не похожи на обычных армейцев. Они совсем не упоминают о делах службы, о традицион-

ных мужских развлечениях и забавах. Зато с охотой предаются мечтаниям о том, что через двадцать пять-тридцать лет работать будет каждый и о том, какой будет жизнь через двести-триста лет. Не умеющие устроить свою личную, частную жизнь и свой сегодняшний день, Тузенбах и Вершинин с упоением рассуждают, как будут чувствовать люди будущего. Впрочем, не только гости дома Прозоровых, но и хозяева – Ирина, Ольга, Маша – как будто «отодвигают» действительность. Настоящее кажется им едва ли не тягостным сном, от которого можно однажды проснуться. Андрей тяготится своей службой в земской управе, Ольгу утомляет преподавание в гимназии, Маша почти открыто пренебрегает своим верным и скучным мужем. Они вздыхают о прошлом, которое обещало так много и грезят о будущем. Штабс-капитан Соленый, с его неуместными, даже грубыми репликами и фразами, вызывающими недоумение и конфуз, тем не менее, принят в этом обществе. Он как будто даже необходим этим людям.

Почему Тузенбах оправдывает и даже облагораживает облик своего вечного «зоила»? «Станный он человек. Мне и жаль его, и досадно, но больше жаль. Мне кажется, он застенчив... Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков, а в обществе он грубый человек, бретер» [3]. Вряд ли прямолинейный Соленый, произносящий на сцене лишь вульгарные и бестактные слова, за сценой очень умен и ласков. Не говоря уж о застенчивости. Конечно, поручик добр и наивен в своих оценках, но сам портрет, нарисованный Тузенбахом, почти буквально совпадает с портретом Поэта. Поэта как такового, каким он является в представлении восторженного читателя и конкретно – портрета Лермонтова.

Ни один из русских поэтов XIX века не удостоивался столь противоречивых, даже взаимоисключающих мнений и отзывов современников.

Лермонтова характеризуют то, как чрезвычайно приветливого, то как мрачного и нелюдимого человека. Один из современников утверждал, что Лермонтов любил преимущественно проявлять свой ум, свою находчивость в насмешках над окружающей его средой и колкими, часто очень меткими остротами, оскорбляя иногда людей, достойных полного внимания и уважения. Хорошо знавший Лермонтова А. А. Столыпин напротив, писал о его доброжелательности. Таких практически взаимоисключающих отзывов в воспоминаниях о великом поэте немало.

Иногда может показаться, что в мемуарах речь идет как бы о двух Лермонтовых – совершенно не похожих друг на друга. Причем не только описание характера, нрава поэта, но и описания его внешности колеблются от восторженных оценок до почти что до испуга от его уродства. Это противоречие примиряется в некоторых мемуарах рассуждениями о том, что надо было уметь пробить ледяную оболочку, только раз проникнуть под «личину суровости и зла», чтобы разгадать сокровище любви и добра, утверждениями, что поэт умел и любить и ненавидеть [4].

По сути, Тузенбах, поверивший в мрачные фантазии Соленого, толкует его как Лермонтова. Но и Соленый усиленно, в меру расхожего понимания «поэта», тоже копирует поведение и манеры Лермонтова

Он не просто рисуется, он срисовывает некую особенную личность, которая ведет себя странно и к которой надо потому особенно относиться. С чувством и убежденностью он повторяет сам о себе почти то же, что говорил о нем Тузенбах: «Когда я вдвоем с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив и... говорю всякий вздор. Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих. И могу это доказать» [5].

В таком, как сейчас бы сказали, позиционировании себя, намешано много от того, что связано в читательском сознании не только с Лермонтовым, но и с его героями – претензия на романтизм, на избранность, на непонимание ближними и дальними. В самом известном прозаическом произведении Лермонтова, романе «Герой нашего времени», юная княжна Мэри называет Печорина именно «странным человеком»: «Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выказывал смешные, а после дурные их стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и кончил искренней злостью. Сперва это ее забавляло, а потом испугало. – Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, – я думаю, это вам не будет очень трудно. – Разве я похож на убийцу?.. – Вы хуже...» [6]. Разумеется, Мэри, подобно пушкинской Татьяне, видит своего избранника похожим на романтического злодея, однако ее невольное прозрение оказывается не таким уж далеким от истины.

В ответ Печорин разражается монологом, где с охотой воспроизводит все клише «странной», необыкновенной личности, мстящего «мнению света»: «Да, такова была моя участь с детства. Все читали на моем лице признаки чувств, которых не было, но их предполагали – и они родились. Я был скромен – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло, никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм – другие дети веселы и болтливы, я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть» [7].

Зачем в «Трех сестрах», в атмосфере затерянного где-то на просторах России города, в интеллигентном доме, где собираются местные офицеры, понадобился такой персонаж, как Соленый? Ответом на этот вопрос может служить сама фамилия штабс-капитана. Он как будто «просаливает», делает менее пресными пышные и воздушные рассуждения героев пьесы. Не зря его так раздражает именно философствующий барон. Впрочем, не только воздушные мечтания гостей дома Прозоровых, но и неумеренные, слащавые восторги Наташи по поводу ее детей может прервать один лишь Соленый.

В ответ на очередное высказывание барона, Соленый как бы некстати произносит фразу: «Оставь, оставь мечтания свои» [8]. Кроме обычных нелепых ремарок штабс-капитана, здесь слышится сухой отчет метронома, стук которого невнятен доброму чудаку Тузенбаху. Барону пора оставить свои мечтания о грядущем, о счастье, которое он якобы обретет с любимой женщиной. Соленый как бы воплощает собой то самое уродливое настоящее, которое неизбежно таит угрозу тем, кто живет по преимуществу иллюзиями.

На протяжении всей пьесы Соленый прыскает себе на руки и грудь духами. Эта деталь повторяется и она значима. В «Герое нашего времени» неумеренно пользуется духами юнкер Грушницкий. Печорин – счастливый соперник Грушницкого. Именно Печорин убивает Грушницкого на дуэли. В «Трех сестрах» счастливым соперником Соленого оказывается Тузенбах. Оба они влюблены в Ирину. Соленый предупреждает ее: «Но счастливых соперников у меня не должно быть... Не должно... Клянусь вам всем святым, соперника я убью» [9].

И в пьесе Чехова и в романе Лермонтова разговор о возможном убийстве и возможном убийце ставится не фигурой речи, а буквальным предупреждением. И в обоих случаях убийца будет чрезвычайно хладнокровен и уверен в счастливом (для себя) исходе поединка. Нельзя увидеть в образе Соленого только лишь сколок обывательского представления о романтической личности Лермонтова, или только черты Печорина или Грушницкого. В фантазиях недалекого, мрачного штабс-капитана, одержимого манией величия, явлены собирательные черты псевдоромантизма.

Исследователями не раз было замечено сходство того же Печорина и Грушницкого, разнятся эти герои масштабом личности и силой характера. Оба героя (как и сам Лермонтов), выброшены на обочину российской жизни. Служба на Кавказе с одной стороны была полна опасностей и военных столкновений. Контрастом этой опасности являлись гарнизонные будни, небогатые событиями.

Закономерно, что лекарством от скуки при таком раскладе становился поиск приключений, страстей и впечатлений в короткие периоды мирной жизни. Собственно картин военных баталий в романе нет. Но в каждой повести – «Бэле», «Тамани», «Книжне Мэри» и «Фаталисте» есть описание яркого события, которое должно расцветить скучную повседневность и придать ей хоть какой-то смысл. Способствует этому сам антураж романа, его география – Тамань, встреча с контабандистами, Кавказ, соседство с мирными и немирными горцами, праздничные и праздные нравы курортного общества. Можно по справедливости сказать, что главный враг, с которым ведет борьбу Печорин на протяжении всего романа, попутно рискуя своей и жертвуя чужой жизнью, это скука.

В драме «Три сестры», самой «военной» пьесе Чехова, военные уже не ищут приключений. Трудно понять, хорошие или плохие офицеры подполковник Вершинин, поручик Тузенбах, подпоручики Федотик и Роде, не говоря уже о сильно выпивающем докторе Чебутыкине. Единственным «действием» этой пьесы, где так много философствовали, предавались мечтаниям, жаловались на судьбу и среду, станет дуэль Соленого и Тузенбаха. Как будто вся душная атмосфера пьесы, полная несбывшегося и несбыточного, разрядится единственно реальным – убийством бедного барона.

Перед дуэлью Соленый явится в дом Прозоровых. В своей манере он сообщит, что позволит себе немного. Он только «подстрелит» барона, как вальдшнепа. Потом штабс-капитан снова опрыс-

кает руки духами, потому что они у него «трупом пахнут». И с чувством процитирует лермонтовский «Парус»: «А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой...» [10].

Характерно, что барон будет убит уже после его отставки. Пьеса, которая начиналась словами о смерти одного человека, генерала Прозорова, оканчивается известием о смерти другого, барона Тузенбаха. В финале военные навсегда покидают город. Они получают назначение на «край света», в царство Польское, такой же ожаем Российской империи, как и Кавказ.

Герой Лермонтова, военный офицер, вел собственное сражение с повседневностью и скукой жизни. В произведении эпохи сороковых годов такой персонаж, (да еще действующий на Кавказе), действительно был одним из героев своего времени. В пьесе начала XX века не лишённые образования и культуры офицеры сами стали частью этой повседневности и этой скуки. Прощаясь навсегда со ставшим ему столь близким семейством Прозоровых, подполковник Вершинин напоследок снова решает «пофилософствовать». Он произносит монолог о том, что «прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегам, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое пространство, которое нечем заполнить...» [10].

И Лермонтов и Чехов «уводят» своих военных героев в далекие края, будь то Персия или царство Польское. В таком исчезновении есть отзвук и собственной «блуждающей судьбы». Написанные практически на закате жизни, оказавшейся такой короткой, роман Лермонтова и пьеса Чехова неслучайно имеют особенный общественный резонанс в эпохи безвременья и застоя. В них есть ощущение приближающихся исторических потрясений, когда приключения и страсти сменяются настоящим театром военных действий, будь то Крымская или русско-японская война. Два этих произведения как будто подводят предварительные итоги эпох – первой половины и второй половины XIX века.

Эта особенность двух созданий Лермонтова и Чехова внятна художникам с особенной чуткостью ко времени. Так, выдающийся режиссер А. В. Эфрос на излете периода «застоя» воплотил «Героя нашего времени» и «Три сестры» на сцене и на телеэкране. Характерно, что Печорина в этой постановке сыграл актер Олег Даль. Он олицетворял собой «плохого хорошего человека» эпохи застоя. Как в современных произведениях (фильм А. В. Эфроса «В четверг и

больше никогда»), так и в экранизациях классики (фильм И. Е. Хейфица «Плохой хороший человек» по повести А. П. Чехова «Дуэль»). Появление такого героя всегда симптоматично и тревожно.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. А. П. Чехов о литературе. М., 1955. С. 297.
2. Чехов, А. П. Полное собр. соч. и писем : В 30 томах. С. Т.13. С. 246.
3. Чехов, А. П. Полное собр. соч. и писем : В 30 томах. С. Т.13. С. 257.
4. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 2005.
5. Чехов, А. П. Полное собр. соч. и писем : В 30 томах. С. Т.13. С. 270.
6. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени. М., 2008. С.156.
7. Там же, С. 156.
8. Там же, С. 150.
9. Чехов, А. П. Полное собр. соч. и писем : В 30 томах. С. Т.13. С. 274.
10. Чехов, А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 томах. С. Т.13. С. 295.
11. Чехов, А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 томах. С. Т.13. С. 300.

**КУРОРТНЫЙ ХРОНОТОП – «КНЯЖНА МЕРИ»
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И РАССКАЗЫ А. П. ЧЕХОВА
(«ДУЭЛЬ», «ЗЕЛЕНАЯ КОСА» И ДРУГИЕ)**

Хронотоп (от др.-греч. χρόνος, «время» и τόπος, «место») – «закономерная связь пространственно-временных координат» [1]. Термин, введенный А. А. Ухтомским в контексте его физиологических исследований, и затем (по почину М. М. Бахтина) перешедший в гуманитарную сферу. М. М. Бахтин также понимал под хронотопом «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений»: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [2]. Термин «курортный хронотоп» ввел Александр Флакер, а цитирующая его работу М. М. Одесская пишет, что «курортный хронотоп как сюжетообразующий элемент повествования» впервые в русской литературе был актуализирован Лермонтовым» [3. С. 395]. Это не вполне верно, так как еще ранее появилась комедия А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815). «Курортный хронотоп отчасти напоминает охарактеризованный М. М. Бахтиным провинциальный хронотоп с его застойностью и циклическим бытовым временем. Однако в отличие от провинциального хронотопа, где господствует монотонная обыденность, в курортном – время для отдыхающих сжато и спрессовано» [3. С. 395]. События в таком времени, несмотря на предсказуемость и определенную цикличность, развиваются стремительно, а «курортный топос – это чужое для отдыхающих пространство», поэтому все происходящие события воспринимаются ими как одномоментные [3. С. 395].

Все это в полной мере относится к повести М. Ю. Лермонтова «Княжна Мери» и к классическому курортному чеховскому рассказу «Дама с собачкой», однако повесть Чехова «Дуэль», в отличие от

«Дамы с собачкой», как бы несет в зародыше черты курортного хронотопа. Не названный, но легко угадываемый город Сухум, очень нездоровое малярийное место, в те времена не был курортом. Все герои «Дуэли» служат и даже, наоборот, едут поправлять здоровье в Россию (как старый дьякон, на место которого временно прислан дьякон Победов). Правда, все герои вполне по-курортному купаются в море, с этого начинается повесть. Можно сказать, что время также сжато и спрессовано, события развиваются стремительно, и город – чужое пространство для большинства героев. Романчики Надежды Федоровны также происходят «одномоментно», по «курортным» лекалам. Здесь выявляются интересные сходства и различия. Полемика с «Княжной Мери» в «Дуэли», как справедливо замечает В. Б. Катаев, «начинается с трактовки мотива женщины, ее роли в столкновении современных мужчин. Мотив соперничества из-за женщины в чеховской повести снижается, отодвигается на периферию произведения, отдается второстепенным персонажам, приставу Кирилину и лавочнику Ачмианову. Любовница Лаевского Надежда Федоровна – лишь частный аргумент в том споре, из-за которого сходятся в поединке два антагониста в чеховской повести» [4. С. 38, 39]. Некоторые грани характеров двух героинь «Дуэли» также «снижены» по сравнению с женскими образами у Лермонтова, изображенными романтическим способом в противовес реалистическому мировоззрению всего романа.

Как справедливо заметил В. Б. Катаев, «в «Дуэли» повторяется ситуация именно «Княжны Мери», противопоставление двух антагонистов, носителей двух образцов жизни, двух «правд». При этом Лаевский выполняет функцию Грушницкого, а место Печорина занял фон Корен. <...> Речь идет именно о функциях героев» [4. С. 39]. Мы полагаем, что этот подход можно распространить также и на героинь повести Лермонтова «Княжна Мери» и «Дуэли» Чехова. Все героини «Княжны Мери» находятся в состоянии постоянного поединка с мужчинами. В повести Чехова, который в письме к А. С. Суворину отстаивал название «Дуэль» (в противовес названию «Ложь», предлагавшемуся Сувориным), своеобразная дуэль происходит в каждой главе, но не между мужчинами и женщинами, а между носителями разных мировоззрений независимо от их пола. Так, повесть Чехова начинается со словесной «дуэли» Лаевского и Самойленко во время морского купания, а в пятой главе, также во

время купания, разворачивается скрытый поединок женщин – Марьи Константиновны и Надежды Федоровны.

Надежда Федоровна выполняет в «Дуэли» функцию Веры. Она, как и Вера, больна чем-то неопределенным. У Веры Печорин подозревает чахотку или ту болезнь, которую называют «*Fièvre lente* — медленная, изнурительная лихорадка» [5. С. 204], а у Надежды Федоровны один врач находит «перемежающуюся лихорадку», другой – «женскую болезнь» [6. Т. 4. С. 388]. «Бог отмечает великих грешников, и вы были отмечены. Вспомните, костюмы ваши всегда были ужасны!» [6. Т. 4. С. 426] – говорит Марья Константиновна, соперница Надежды Федоровны в отстаивании «другой правды». Но если костюмы – преходящая деталь, то Вера навеки отмечена черной родинкой на правой щеке. Суть чувства Веры к Печорину раскрывается в ее письме: «...я пожертвовала собой, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву» [7. С. 119]. Думается, истинная любовь не оперирует понятиями «жертвы» и «оценки».

В «Княжне Мери» примером настоящего самопожертвования и любви, «не ищущей своего», оказывается мать – княгиня Лиговская. Ради счастья дочери она смиряет гордость, переступает светские условности, явную личную неприязнь и умоляет Печорина жениться. Не ее вина, что это приводит к еще большему унижению княжны. В «Дуэли» функцию матери, жертвующей собой ради дочери, несет ровесница княгини Лиговской Марья Константиновна Битюгова, бывшая гувернантка «княжон Гаратынских» (деталь, своеобразным образом сближающая ее с княжеским семейством Лиговских): «Милая моя, позвольте мне хотя одну минуту побыть вашей матерью или старшей сестрой! Я буду откровенна с вами, как мать» [6. Т. 4. С. 425]. В художественном мире Чехова такое поведение не называется самопожертвованием, это любовь, причем любовь по преимуществу материнская.

Ранний рассказ «Зеленая Коса» (1882) – произведение особенное уже тем, что автор определяет его как «маленький роман», состоящий из двух глав. Первая глава – вводная – посвящена описанию дачи «Зеленая Коса» на берегу Черного моря и ее владельцев – княгини Марьи Егоровны Микшадзе и ее дочери Оли, а вторая – событиям, произошедшим на этой даче, – одной «из глупых средневековых историй». А именно, мать хочет выдать Олю замуж, но она влюблена в Егорова, и компания друзей устраивает заговор,

срывает помолвку Оли с нелюбимым человеком. Высказываются суждения о женской эмансипации, весьма характерные для молодого Чехова.

Действительно, рассказ «Зеленая Коса» необычен по многим параметрам. С одной стороны, это уже упоминавшийся подзаголовок «Маленький роман». Как отмечает О. А. Клинг, «самый высокий в литературной иерархии жанр романа всегда кодифицируется у писателя подчеркнуто пародийно: например, только у раннего Чехова 1880-1882 годов встречаем подзаголовки «Роман в одной части с эпилогом» (к рассказу «Тысяча и одна страсть, или Страшная ночь») ... «Огромнейший роман в сжатом виде. Перевод с французского»...» и т. п.» [8. С. 280]. Но рассказ «Зеленая Коса» очень лиричен, не похож на пародию, и на первый взгляд кажется, что это подступы молодого Чехова к настоящему роману (о чем задумывал неоднократно; самый известный пример – повесть «Три года»). Однако если воспользоваться методом В. Б. Катаева и проанализировать, каковы в «Дуэли» «функции» героев рассказа, то можно увидеть, что «Зеленая Коса» является глубоко зашифрованной пародией, никогда ранее, насколько нам известно, не рассматривавшейся в связи с «Княжной Мери».

Итак, не выполняют ли герои «Зеленой Косы» также некие «функции» романтически настроенных героев Лермонтова? Ведь не случайно А. П. Чехов в самом начале рассказа оговаривается, что дача напоминает «сентиментальные немецкие романы с их рыцарями, замками, докторами философии, таинственными графинями...», а затем предупреждает, что «в средневековом замке чуть было не разыгралась одна из глупых средневековых историй». Функцию Печорина здесь выполняет поручик Егоров – «красив, удачно острит, много молчит и военный», причем иногда на Егорова «находит» нечто «печоринское»: «Он садится, подпирает кулаками голову и начинает ужасно злословить». Его возлюбленная, княжна Оля, «маленькая, стройная, хорошенькая блондиночка лет девятнадцати», охарактеризована как умная девочка и душа мужской компании, искренняя, прямодушная, лишенная кокетства, но не свободная от некоторых «романтических» предрассудков. Так, Оля дала слово отцу, что выйдет замуж за князя Чайхидзева: «И это воля папы! — говорила она нам, и говорила с некоторой гордостью, как будто совершала какой-нибудь громаднейший подвиг. Она гордилась тем, что отец унес с собой в могилу ее обещание. Это

обещание было так необыкновенно, романтично!» [6. Т. 1. С. 218]. Любопытно, что в начале восьмидесятых годов девятнадцатого века барышне представляется романтичным не вызов общественному мнению, как это было во времена Лермонтова, а напротив, покорность воле отца.

Функцию, точнее, «антифункцию» княгини Лиговской выполняет Марья Егоровна Микшадзе, тоже княгиня, но уже упоминавшийся простонародный вариант ее отчества, речь, напыщенность и два «конька» — этикет и то, что «она жена князя» — выдают ее не слишком высокое происхождение. Если княгиня Лиговская уговаривает Печорина жениться на ее дочери, то княгиня Микшадзе, напротив, стремится выдать дочь за нелюбимого человека. Как и в «Княжне Мери», в «Зеленой Косе» составляется заговор, но не против «Печорина», а, наоборот, в его пользу. Жених Оли, князь Чайхидзев, подобно Грушницкому искренне влюблен, нелеп, глуповат и вызывает сочувствие, но в отличие от Грушницкого, он не военный, а студент, тих, скромн и не думает вызывать на дуэль кого бы то ни было. Таким образом, намеренно «антиромантичный» рассказ «Зеленая Коса» все-таки можно рассматривать как своеобразную пародию, но не на героев Лермонтова, а на ложно понимаемый романтизм современников молодого Чехова.

С другой стороны, рассказ любопытен тем, что Чехов включил в него в качестве действующих лиц своих знакомых и родственников. Сам герой-рассказчик — дачник, приезжающий каждое лето по приглашению хозяев, — лицо автобиографическое. Автор представляется бывшим репетитором Оли, научившим ее «плохо говорить по-немецки и ловить щеглят». Чехов, действительно, как врач владел немецким языком, а ловля щеглят — автобиографическая деталь, упоминавшаяся также в рассказе «Иван Матвеевич». Главный герой «романа» Евграф Петрович Егоров был близким приятелем братьев Чеховых. Сведения о нем и его потомках имеются на сайтах, о нем подробно написали краеведы Нижегородской области. Похожий на Егорова офицер-артиллерист (симпатичный, умный, начитанный) появляется и в других рассказах Чехова, например, «Красавицы», «Поцелуй», «Тиф». Думается, аналогов такому «инверсному», обратному использованию прототипа в литературе нет.

Данная особенность рассказа «Зеленая Коса» дает возможность выявить истинные причины давно замеченного и нещадно эксплуатируемого исследователями пристрастия Чехова к имени

Егор и его производным (фамилиям и отчествам). Мы полагаем, что с Георгием-Победоносцем это никак не связано. Просто сначала появился реальный герой по фамилии Егоров. Что касается отчества «Егорыч», его Чехов слышал постоянно с раннего детства, так величали отца и дядю: Павел и Митрофан Егоровичи. Думается, что княгиня Микшадзе наделена отчеством Егоровна просто потому, что своей властью напоминала отца Чехова, но в то же время она во многом симпатичный персонаж. В. Б. Катаев подметил, что Чехов нередко применял своеобразную гендерную инверсию: наделял героинь чертами прототипов-мужчин и наоборот. Поскольку Марья Егоровна – вдова князька «не то черкеса, не то грузина», ей было бы логично зваться Георгиевной, тем более что ее отец по святцам именно Георгий, и она гордится своим доставшимся от мужа княжеским титулом. Но здесь Чехов видимо подчеркивает ее русское, возможно, достаточно простое происхождение, и определенную верность традиции, патриархальным убеждениям, что также было свойственно Павлу Егоровичу Чехову. Таким образом, можно предположить, что молодой Чехов почувствовал, что с простой, достаточно распространенной фамилией Егоров (но все-таки более редкой, чем пресловутые «Иванов, Петров, Сидоров»), как и с именем, от которого она происходит, очень удобно работать. Имя Егор равно распространено и среди простого народа, и среди интеллигенции. Когда же надо показать чиновную петербургскую аристократию, как в «Рассказе неизвестного человека», то используется вариант Георгий.

Классическими «курортными» рассказами А. П. Чехова являются ранний (1886) рассказ «Длинный язык» и сравнительно поздний (1898) – «Дама с собачкой». Оба рассказа – крымские, ялтинские. Вообще, Крым как место отдыха и лечения появляется в творчестве Чехова очень рано, еще в «Будильнике» (1880, №1) читаем фразу «На виноград, в Ялту...». Рассказ «Длинный язык», напечатанный в «Осколках» в 1886 году с цензурными купюрами, – это фактически анекдот о том, как дама пробалтывается мужу о своем поведении на отдыхе в Ялте. Дамы из хорошего общества ездят с татарскими проводниками (эткими «прирученными», одомашненными горцами в противовес диким лермонтовским черкесам), на водопад Учан-Су, заводят с ними интрижки, ревнуют, устраивают друг другу и своим татарским возлюбленным сцены, действительно, есть что подвергать цензуре. Однако Чехов не бы-

вал в Крыму до 1888 года. В Ялту он впервые приехал 12 июля 1888 года. Но как раз летом 1886 года Левитан гостил у Чеховых в подмосковном Бабкине после поездки в Крым и, по-видимому, рассказывал Антону Павловичу в том числе и о своих ялтинских впечатлениях.

О «Даме с собачкой» написано так много, что кажется, уже нечего добавить. Великий английский романист Грэм Грин считал, что один такой рассказ стоит нескольких романов. Действительно, в полном соответствии с характеристиками «курортного хронотопа», в рассказе поразительно и гениально спрессовано время («Время идет быстро» – замечает Анна Сергеевна), события развиваются стремительно, но совершенно непредсказуемо. В передаче Игоря Волгина «Игра в бисер» были отмечены черты Анны Сергеевны, отчасти роднящие ее с настойчивой в любви лермонтовской Верой. Именно Анна Сергеевна, а не Гуров, инициирует их знакомство (с помощью собачки), а потом признается, что поехала в Ялту за приключениями: «любопытство жгло меня... хотелось пожить, пожить и пожить...» [6. Т. 6. С. 369]. Остается тайной, почему, каким образом из пошлой курортной интрижки родилась любовь. И если роман Печорина и Веры заканчивается трагически, то «Дама с собачкой», как и большинство произведений Чехова, с открытым финалом, который дает надежду на счастье, хотя и нелегкое, и нескорое.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Ухтомский А. А. Доминанта. СПб. : Питер, 2002. С. 347.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике// Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234-407.
3. Одесская, М. М. Чехов и проблема идеала. Москва, РГГУ, 2011. 495 с.
4. Катаев В.Б. «Два поединка («Княжна Мери» и «Дуэль»») // Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.
5. Мануйлов, В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Л. : Просвещение, 1975. 280 с.
6. Чехов, А. П. Собр. Соч. в восьми томах. М. : Правда, 1969-1970.
7. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в IV томах. М. : Худож. Лит., 1965. Т. 4. 518 с.
8. Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века. М. : Наука, 2011.

«СЕКРЕТ ТОЛКАСТИКИ». М.Ю. ЛЕРМОНТОВ и А.П. ЧЕХОВ

Сближение имен этих русских художников началось еще при жизни Чехова. Д. С. Мережковский относил его скорее к последователям И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, чем к наследникам создателя «Героя нашего времени» [1].

Строгий, пристрастный к Чехову критик М. А. Протопопов противопоставлял их друг другу, полагая, что «невеликому г-ну Чехову придется скромно стушеваться» перед великим поэтом, которому тайны творчества были поближе знакомы, нежели г-ну Чехову» [2].

В 1910 году В. В. Розанов, аттестуя «беззвучную, глухую» музу Чехова, утверждал: «Какая противоположность многотомным романам Достоевского, Гончарова; какая противоположность вечно героическому, рвущемуся в небеса Лермонтову... У Чехова все стелется по земле. Именно, даже не идет, а стелется... Вернее, растет по земле. Как жизнь, как природа, как все» [3]. Но в эти же годы, размышляя о религиозности Чехова, называя его «человеком уединенной веры» [4], современники сближали Чехова именно с Лермонтовым [5].

Спустя годы, в первой половине XX столетия, в трудах Д. П. Святополка-Мирского, П. М. Бицили, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, сопоставление уже сфокусировалось на глубинном сходстве творческого дара и художественных миров Лермонтова и Чехова. Неразделенность, целостность повествования в прозе Чехова возводят к поэтике Пушкина и Лермонтова, пишут, что «Тамань» предварила чеховский метод лирической конструкции. Только воздух «Тамани» яснее и холоднее, чем, «сочно-осенняя атмосфера чеховского мира» [6]. Утверждают, что «помог Чехову опыт русской литературы, понятый заново», что «чеховские приемы описания, равно как и чеховская фраза, берут начало у Пушкина и Лермонтова», что «проза русских поэтов была непревзойденным образцом для Чехова» [7]. И тут следовала отсылка к суждению самого Чехова, высказанному им в письме к поэту А. Н. Плещееву в 1888 году: «Может быть, я и не прав, но лермонтовская «Тамань» и

пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уже о прозе других поэтов, прямо доказывает тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой» [8].

В это время уже пишут, что чувство жалости к героям сочетается у Чехова «с космическим же чувством грусти, – и здесь сродство с Лермонтовым, у которого грусть <...> доминанта всего его творчества. Чувство жалости переносится у Чехова на весь мир – в полном согласии с его видением жизни, как оно отражено в его речи» [9]. Высказываются наблюдения, непредставимые в статьях критиков, современников Чехова: «Медицина начинается с вопроса о диагнозе и кончается вопросом о лечении; так и Чехов, начав с диагноза, потом перешел к лечению. Сначала он решительно и много раз утверждал, что от художника можно и нужно требовать не решения вопросов (на это есть другие специалисты), а только «правильной постановки» их, т.е. диагноза. <...> Он мог сослаться еще на Лермонтова, который в предисловии к «Герою нашего времени» (как бы предвидя в будущем появление Чехова) определил свою позицию в медицинских терминах: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж бог знает!» [10].

Тема «Лермонтов и Чехов» не обойдена вниманием исследователей второй половины минувшего века и начала нынешнего столетия. Достаточно обратиться к спискам литературы, приведенным в энциклопедиях того и другого писателя, к указателям имен в библиографических трудах, антологиях [11]. К настоящему моменту появились интересные работы с размышлениями о лермонтовских мотивах и традициях в сочинениях Чехова, с анализом реминисценций из Лермонтова у Чехова, с сопоставлениями отдельных произведений.

Вместе с тем, за долгие десятилетия сложился своеобразный фундамент из цитат, почерпнутых в письмах Чехова и воспоминаниях его современников, сохранивших высказывания писателя о Лермонтове. На него опирались и опираются до сих пор многие исследователи, порой превращая сложную проблему в общее место, подменяя ее широко известными фактами, например, о неосуществленном замысле Чайковского и Чехова создать оперу на сюжет лермонтовской «Бэлы», или тривиальными повторами чужих наблюдений, например, об образе Соленого из «Трех сестер» как пародии на «романтического злодея», на «демонизм» и т. п. Тогда как, по не устаревшему до сих пор замечанию Т. М. Родиной в свя-

зи с этим чеховским героем, «проблема отношения Чехова к романтизму сложна и недостаточно исследована, хотя постоянно привлекает к себе внимание. Она, несомненно, требует дифференцированного к себе подхода. Нельзя думать, чтобы для Чехова не существовало различия между романтическим искусством прошлого и современными модификациями романтической художественной традиции, между явлениями искусства и романтизмом, как умонастроением, тем более отраженным в сознании других поколений» [12].

В сущности, о самой проблеме – «М. Ю. Лермонтов и А. П. Чехов» – можно сказать сегодня, что она по-прежнему недостаточно исследована, как целостное, многоаспектное историко-художественное явление.

Кажется, до сих пор нет работы, в которой были бы выявлены, объединены и исследованы все упоминания Лермонтова и его сочинений в творческом наследии Чехова (сочинения, письма, записные книжки). Они встречаются уже в самых ранних юмористических рассказах и фельетонах, обнаруживая бытование мифа о Лермонтове в умственном и речевом обиходе современников Чехова. Они позволяют обозначить одну из сложных и интересных проблем: кто из героев Лермонтова оказался своеобразным литературным прототипом героев Чехова и какие возможности таит сопоставление судеб и характеров таких героев. Например, бедного, но гордого чиновника Красинского из незавершенного романа Лермонтова «Княгиня Лиговская» и чеховскими «титulyрными советниками». Возможное продолжение романа, исход конфликта между Печориным и Красинским предсказали бы дальнейшую судьбу «бедного чиновника» в русской литературе, ее превращения, о чем Чехов написал в 1886 году в письме к старшему брату в связи с одним из его рассказов: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чувствуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? <...> Вставь ты вместо чиновника благодушного обывателя, не напирая на его начальство и чиновничество <...> Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающим жить их превосходительствам...» [1, 176-178]. Выразительная деталь из «Княгини Лиговской» – книга стоимостью в 25 копеек «Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым», которую Печорин увидел на столе в убогой квартир-

ке Красинского, словно предвосхищает персонажей чеховских рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник» [13].

Несомненный интерес представляет исследование того, как лермонтовские строки или упоминание самого поэта чеховскими персонажами, появляясь в произведениях разных лет, обнаруживают постоянное присутствие Лермонтова в творческом сознании Чехова (пример такого неоднократного обращения – мнимое сходство героя с Лермонтовым в рассказе «Володя» (1887) и драме «Три сестры» (1901).

Чрезвычайно важно было бы попытаться понять глубинное созвучие двух гениев, скрытое, лишь изредка прямо, а чаще опосредованно проступающее влечение Чехова к тайне характера и творческого дара Лермонтова. Вероятно, было в них нечто созвучное Чехову. Например, роднящая обоих художников любовь к колокольному звону, к путешествиям, к Москве и нелюбовь к Петербургу. Сближают Лермонтова и Чехова особое восприятие степного пространства, «кочующего обоза», «дрожащих огней печальных деревень», постоянное и всегда значимое соотнесение земли и неба в душах лирического героя Лермонтова и повествователя в рассказах и повестях Чехова.

Письма Лермонтова и Чехова обнаруживают нечто, вероятно, ускользающее от беглого взгляда, но открывающееся при медленном чтении: общее ощущение своего возраста, раннюю духовную и душевную зрелость, природную мудрость, которую оба называли преждевременной «старостью». Восемнадцатилетний Лермонтов писал М.А. Лопухиной осенью 1832 году: «Несколько дней тому назад я был в тревоге, но теперь это прошло: я успокоился; все кончено; я жил, я слишком рано созрел, и грядущие дни не принесут мне новых впечатлений... <...> Ужасно стариком быть без седины; / Он равных не находит; за толпою / Идет, хоть с ней не делится душою; / Он меж людьми ни раб, ни властелин, / И все, что чувствует, он чувствует один! [14].

Чехов в шутку и всерьез писал Л. С. Мизиновой в 1893 году: «Я тоже старик. Мне кажется, что жизнь хочет немножко посмеяться надо мной, и потому я спешу записаться в старики. Когда я, прозевавши свою молодость, захочу жить по-человечески и когда мне не удастся это, то у меня будет оправдание: я старик. Впрочем, все это глупо» (5, 325). И то было не одиночное признание, а один из главных признаков его глубинного самочувствия. Такое же чувство

Лермонтов называл «сумерками души»: «Мне жизнь все как-то коротка / И все боюсь, что не успею я / Свершить чего-то!» [1, 179].

В конце своей недолгой жизни Чехов говорил И. А. Бунину, восхищаясь «Таманью»: «Не могу понять <...> как мог он, будучи мальчиком, сделать это!» И шутил: «Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!» [15].

Этот восторг, это радостное восхищение лермонтовским шедевром возникло много раньше. Несомненно, Чехов прочел «Тамань» еще до получения весной 1886 году знаменитых писем Д. В. Григоровича. В одном из них он дал совет молодому автору: «Если к свойствам Вашего таланта не подходит повесть или роман, – пишите мелкие рассказы, но обдeldывайте их до тонкости. <...> Образец повести, по-моему, «Тамань» Лермонтова» [П. 1, 429]. Через несколько дней Чехов упомянул в одном из писем: «Сейчас лягу и буду читать Лермонтова» [П. 1, 236].

Может быть, это была «Тамань».

Актер В. В. Лужский запомнил шутку Чехова по поводу К. Д. Бальмонта, читавшего в компании свои стихи, что если бы сейчас кто-нибудь продекламировал из Лермонтова, то от чтеца ничего не осталось [16]. Судя по многим признакам, поэзия Лермонтова была для Чехова критерием подлинного в искусстве, а обращение к ней выдавало его душевное состояние. Это открывается в том, какие лермонтовские строки вплетаются в письма Чехова, к каким стихотворениям поэта он обращался чаще всего.

Это стихотворения «Не верь себе» (1839), а также «И скучно и грустно» (1840). Строка из первого, конечно, не случайно как будто постоянно на слуху Чехова. Об этом стихотворении пишут, что в нем переплелись центральные для поэзии Лермонтова темы: «одиночества художника, драматических взаимоотношений поэта и общества и где впервые так остро и трагично прозвучало сомнение в принципиальной возможности диалога между ними» [17]: «Не верь себе, мечтатель молодой, / Как язвы бойся вдохновенья... / Оно – тяжелый бред души твоей больной / Иль пленной мысли раздраженье» [1, 27–28].

Вот это особое, внятное лишь творцу, «раздражение» прорывается в письмах Чехова и тогда, когда он решает, заниматься ли медициной или литературным трудом, и позже, когда хочет понять, нужен он русской публике или нет, и тогда, когда называет свои

шедевры «Степь» и «Скучную историю» «дрянью». Всю жизнь его мучает это «раздражение».

Через десятилетия напишут, что «от прозы Лермонтова историко-литературная линия идет не к роману, а к новелле. Под руками Тургенева она психологизуется и застывает в этой высокой форме до тех пор, пока Чехов не возрождает ее при помощи низких жанров – веселого анекдота и фельетона» [18]. Но на пути от «Осколков московской жизни» до рассказов «Огни», «Дом с мезонином», «Студент», «Убийство», «На подводе», «Архиерей» не раз возникало и прорывалось в письмах Чехова настроение, схожее с «тяжелым бредом» больной души.

Другая часто встречающаяся в письмах Чехова лермонтовская строка – «И скучно и грустно». Мелькавшая в конце 1880-х годов в письмах к А. С. Суворину, А. Н. Плещееву, Н. А. Лейкину, она звучала как привычное присловье, но на самом деле выдавала настроение Чехова. Те, кому он писал, хорошо знали стихотворение, и не было нужды цитировать далее: «И скучно и грустно, и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды... / Желанье!.. что пользы напрасно и вечно желать?.. / А годы проходят – все лучшие годы!» [1, 37].

«И скучно и грустно» было вольным или невольным признанием «душевной невзгоды». В нем выражалась та особенность натуры Чехова, его умонастроения и сердечного склада, которая объединяла его с Лермонтовым.

В 1896 году в Ясной Поляне состоялся разговор между Л. Н. Толстым и М. О. Меньшиковым, который передал его содержание в письме к Чехову: «Лев отозвался о Вас так, что Вы большой и симпатичный талант, но связанный (как я подсказал ему) скептическим мирозерцанием, и он боится даже надеяться, что Вы высвободитесь из этих пут (как, – прибавил он, – можно было ждать от Лермонтова, например), чувствуется, что Лев очень любит Вас и следит за Вами, но не без родительской тревоги» (19). Замечание о «путах» интересно осмыслить как в связи с повестью «Дуэль», самым «лермонтовским» произведением Чехова, так и в контексте признания Чехова в письме к А. С. Суворину от 27 марта 1894 года в «недружелюбном» отношении к толстовской философии, которая трогала его и владела им лет 6-7, но теперь он «свободен от постоя» [5, 283-284].

Может быть, сам Толстой, без подсказки собеседника, иначе определил «путы», связывавшие, на его взгляд, талант Чехова даже сильнее, чем талант Лермонтова. Но едва ли слово «скепсис», как и слово «грусть» [9], в качестве доминанты творчества обоих художников, является тем чувством, которое их сближает и которое открывает истоки устойчивой приязни Чехова к Лермонтову, его не исчезающий с годами интерес к личности и творениям поэта.

Весной 1889 года, в одно из самых смутных и тревожных времен своей жизни, когда Чехову часто бывало «и скучно и грустно», он написал своему приятелю, литератору П. А. Сергеенко: «Откуда ты взял, что я много пишу? За весь последний год, т.е. за лето и зиму, я и пяти рассказов не сделал. <...> Напротив, надо бы побольше писать, да толкастики не хватает. Лермонтов умер 28 лет, а написал больше, чем оба мы с тобой вместе. Талант познается не только по качеству, но и по количеству им содеянного» [П. 3, 171]. Судя по письмам, по событиям личной и семейной жизни, Чехова тогда томило предчувствие ранней смерти, грозившей не только умиравшему брату Николаю, но и ему самому (легочные кровотечения, опустошенность, огромная усталость). Он пишет о «решительном шаге», который нужно сделать сейчас, когда еще не перейден рубеж тридцатилетия. Чехов почему-то боялся этого срока. Недаром в 1886 году напоминал Николаю, убеждая вернуться к творчеству: «30 лет скоро! Пора!» [П. 1, 225]. Словно его мучило чувство, что жизнь будет короткой, как у Лермонтова.

Лермонтов, «мальчик», успел написать столько и столь совершенно, а он? Неужели его творческая энергия, его «толкастика» иссякает? В эти годы он признается, что не может писать, осознает, что задуманный роман не получился, а «энергия – фыйть!» [П. 2, 128]. В таком стоянии он работает над повестью «Скучная история» и пьесой «Леший». В декабре 1889 года Чехов пишет А. С. Суворину: «В январе мне стукнет 30 лет... здравствуй, одинокая старость, догорай бесполезная жизнь» [П. 3, 300]. Цитата из Тургенева оказывается здесь созвучной лермонтовским строкам: «А годы проходят, все лучшие годы».

Однако уже принято решение о поездке на Сахалин. В том же декабре Чехов повторит в письме к А. С. Суворину: «В январе мне стукнет 30 лет. Подлость». Но продолжит неожиданно: «А настроение у меня такое, будто мне 22 года» [П. 3, 305]. Чехов, дотоле уже говоривший, что чувствует себя стариком, в этом письме возвра-

щает себя к тому возрасту, когда учился писать. Теперь он тоже говорил об учебе: «Мне надо учиться, учить все с самого начала <...>. Мне надо писать добросовестно, с толком...» [П. 3, 304].

Один из современников запомнил совет, данный ему Чеховым: «Чтобы стать настоящим писателем <...> надо посвятить себя исключительно этому делу. Дилетантство здесь, как и везде, не даст уйти далеко. В этом искусстве, как во всяком, нужен талант, но и труд. Надо трудиться самым настоящим образом. И прежде всего над языком. <...> Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова, – говорил он не раз. – Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» [20].

Итак, окончательно согласившись накануне своего тридцатилетия, на «тяжелый бред души больной», на «пленной мысли раздраженье», на минуты «душевной невзгоды», надеясь, что у него достанет творческой энергии, которую называл «толкастикой», Чехов преодолел так пугавший его рубеж. Первая повесть, появившаяся после возвращения Чехова с Сахалина, была «Дуэль», которую справедливо сопоставляют с «Героем нашего времени», находят в ней мотивы и образы лермонтовской поэзии. Лермонтов оставался незримым спутником Чехова в творчестве, в каких-то сущностных вопросах бытия.

Это приоткрывает эпизод, случившийся весной 1898 года. Возвращаясь из Ниццы в Россию, Чехов остановился на короткий срок в Париже. В числе прочих он навестил коллекционера А. Ф. Отто (Онегина), собирателя автографов. Тот попросил уже известного русского писателя об автографе.

В альбоме оказались две отпечатанные строки из поэмы Лермонтова «Хаджи-Абрек»: «Поверь мне, – счастье только там, / Где любят нас, где верят нам». Чехов подчеркнул вторую строку и написал: «Где нас любят и где нам верят, там нам скучно». И расписался. Его молодые спутники недоумевали, стали ему возражать. Тогда Чехов приписал: «Но счастливы мы там, где сами любим и где сами верим» [С. 18, 234–235].

Во что верили и что любили Чехов и Лермонтов, были ли они счастливы и как все-таки назвать глубокое чувство, роднившее Чехова с Лермонтовым – это, может быть, главный вопрос их жизни и творчества. Возможен ли ответ на него?

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Мережковский, Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // А. П. Чехов. Pro et contra. Антология. Т. 1. СПб., 2002. С. 57.
2. Протопопов, М. А. Жертва безвременья. Там же. Т. 1. С. 132.
3. Розанов, В. В. Наш «Антоша Чехонте». Там же. Т. 1. С. 868.
4. Измайлов, А. А. Вера или неверие? (Религия Чехова). Там же. 1. С. 893.
5. Кванин, С. О. О письмах Чехова. Там же. Т. 1. С. 911.
6. Святополк-Мирский, Д. П. Чехов <Фрагмент> // А. П. Чехов. Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2010. С. 187.
7. Шкловский, Б. М. // А. П. Чехов. Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2010. Т. 2. С. 815.
8. Чехов, А. П. Полное собр. Соч. и писем: В 30-и т. Письма. Т. 2. М., 1975. С. 177. В дальнейшем ссылки на это издание даны в скобках возле цитаты.
9. Бицили, П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А. П. Чехов. Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2010. С. 642.
10. Эйхенбаум, Б. М. О Чехове. // А. П. Чехов. Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2010. С. 699.
11. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 615; Чехов, А. П. Энциклопедия. М., 2011. С. 440-441; Долженков, П. Н. Катаев, В. Б. Библиография работ об А. П. Чехове на русском и иностранных языках за 1961-2005 гг. М., 2010. С. 554.
12. Родина, Т. М. Литературные и общественные предпосылки образа Соленого («Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 31.
13. Кузичева, А. П. Кто он, «маленький человек»? (Опыт чтения русской классики) // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М., 1994. С. 61-114.
14. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 4. М., 1958. С. 429. В дальнейшем ссылки на это издание даны в скобках возле цитаты.
15. Бунин, И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 484.
16. Лужский, В. В. Из воспоминаний // Там же. С. 419.
17. Найдич, Э. Э. «Не верь себе» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 36.
18. Эйхенбаум, Б. М. Лермонтов как историко-литературная проблема // Лермонтов М. Ю. Pro et contra. Антология. Т. 1. СПб., 2013. С. 754.
19. Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков. М., 2005. С. 83.
20. Щукин, С. Н. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 542.

**«КАК БУРЯ К НЕБОЛЬШОМУ КОРАБЛЮ...»
ЛЕРМОНТОВСКИЙ МОТИВ
В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А. П. ЧЕХОВА**

В пьесе Чехова «Вишневый сад» есть персонаж по фамилии Епиходов и с прозвищем «двадцать два несчастья». Прозвище это вполне оправдано: при первом же своем появлении на сцене с торжественным букетом в руках он этот букет роняет; уходя, «натывается на стул, который падает»; играя на бильярде, ломает кий; укладывая вещи, продавливает шляпную картонку. Купленные им новые сапоги «скрипят так, что нет никакой возможности»; утром, когда он просыпается, у него «на груди страшной величины паук»; стоит взять квасу, чтобы напиться, «а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана» [5. С. 198, 216]. По наблюдению известного французского театроведа Жоржа Баню, такая особенность персонажа многократно обыгрывалась в мировой театральной практике: «Епиходов весь разлаженный. И некоторые режиссеры передают это через беспорядок в его одежде. Костюм оказывается слепком с языка, манеры выражаться, с самой личности» [1. С. 51].

Прозвище «двадцать два несчастья» Епиходову дают в том поместье, где он служит конторщиком. Сам же персонаж признает свое отличие от других в следующих репликах: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь» [5. С. 198]. В довершение прочих бед, девушка, в которую он влюблен и которая, по-видимому, принимала его ухаживания, вдруг самым явным образом начинает отдавать предпочтение другому кавалеру – лакею Яше, приехавшему аж из Парижа. Подытоживая череду своих потерь и разрушений, Епиходов заявляет перед лицом неверной возлюбленной и неотразимого соперника: «...судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю» [5. С. 216].

Тематически такая реплика чеховского персонажа соотносится с текстом одной из басен поэта конца XVIII – начала XIX веков И. И. Дмитриева. Сборник нравоучительных стихотворений Дмитрие-

ва «Апологи в четверостишиях» был знаком Чехову: оттуда несколько цитат и реминисценций вошли в разные чеховские тексты – письма и пьесы [подробней об этом: 2. С. 122-128]. Среди них есть четверостишие под названием «Челнок без весла»:

По ветру, без весла, Челнок помчался в море
Ударился в скалу и раздробил свой бок.
На жизненной реке и нам такое ж горе:
Без мудрости прощай наш утлый челночок! [3. С. 162].

На протяжении всей чеховской пьесы Епиходов напоминает такой же «утлый челночок». Корни комизма характера этого персонажа во многом лежат в архаичности мышления, тесно спаянной с басенным морализаторством. Сам персонаж характеризует себя как «развитого человека», читающего «разные замечательные книги» [5. С. 216], но, по сути, он безнадежно архаичен и комичен, как архаизм.

Линия от Дмитриева к Чехову видится обоснованной, но между ними со всей очевидностью проступает промежуточное звено – творчество Лермонтова. Постоянная тема Лермонтова на протяжении всего его творческого пути – тема одиночества. Лермонтов находит для выражения одиночества разные образы, которые в общем его контексте оказываются синонимичными. Например, это образ сухого листка, оторванного от родной ветки и уносимого бурей. Из стихотворения «Листок»:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;

в том же стихотворении передана жалоба на одиночество:

Один и без цели по свету ношуся давно я... [4. Т. 1. С. 121].

Из стихотворения «Портреты»:

Везде один, природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей [4. Т. 1. С. 141].

Из поэмы «Мцыри»:

...безмолвен, одинок... <...>
Грозой оторванный листок
Я вырос в сумрачных стенах... [4. Т. 1. С. 81].

Из вариантов к поэме «Демон»:

Он жил забыт и одинок,
Грозой оторванный листок... [4. Т. 1. С. 482].

Синонимичный образ – одинокий ко́лос под бурей. Из поэмы «Последний сын вольности» – об отверженной Леде:

Она одна и день и ночь.
Так колос на́ поле пустом,
Забыт неопытным жнецом,
Стоит под бурей одинок,
И буря гнет мой колосок!.. [4. Т. 2. С. 191].

В том же синонимичном ряду у Лермонтова – образы «неверного челнока» [4. Т. 1. С. 222] или «поврежденной ладьи», увлекаемых бурей. Буря – неизбежный мотив в подобных сравнениях, объединяющий разные образы и придающий им однозначно трагическое звучание. Если у Дмитриева образ «утлого челночка» нравоучителен, а у Чехова в применении к Епиходову комичен, то у Лермонтова образы того же ряда романтически приподняты и неизменно трагичны. Наблюдается это у Лермонтова повсеместно: в лирике, в драме и в прозе.

В «Демоне» – исповедь Демона Тамаре:

...прежними друзьями
Я был отвергнут: как Эдем,
Мир для меня стал глух и нем.
По вольной прихоти теченья
Так поврежденная ладья
Без парусов и без руля
Плывет, не зная назначенья... [4. Т. 2. С. 66].

В «Последнем сыне вольности»:
Кипя, с оружием своим
На князя кинулся Вадим;
Так над пучиной бурных вод
На легкий челн бежит волна –

И сразу лодку разобьет
Или сама раздроблена [4. Т. 2. С. 199].

В «Боярине Орше»:
И слово «пытка» там и там
Вмиг пробежало по устам;
Но узник был невозмутим,
Бесчувственно внимал он им.
Так бурей брошен на песок,
Худой, увязнувший челнок,
Лишенный весел и гребцов,
Недвижим ждет напор валов [4. Т. 2. С. 362].

Пример из драмы – «Маскарад», исповедь Арбенина:

Опять мечты, опять любовь
В пустой груди бушуют на просторе;
Изломанный челнок, я снова брошен в море:
Вернусь ли к пристани я вновь? [4. Т. 3. С. 31].

Пример из прозы – роман «Вадим», обращение Вадима к Ольге: «Перед тобой я могу обнажить странную душу мою: ты не слабый челнок, не способный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в ее бесконечности!...» [4. Т. 4. С. 171].

Теперь вернемся еще раз к реплике Епиходова: «...судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю». Мы видим, как на фоне приведенных лермонтовских цитат в чеховском тексте проступают характерные лермонтовские мотивы:

– у Чехова «небольшой корабль» – у Лермонтова «челн», «челнок», «ладья»;

– у Чехова и у Лермонтова – «буря», безжалостная по отношению к ненадежному суденышку;

– присутствует мотив покорности судьбе с элементами стоицизма: в реплике Епиходова – «не ропшу, привык и даже улыбаюсь»; в поведении узника в «Боярине Орше» – «узник был невозмутим, / бесчувственно внимал он им...»;

– мотив ожидания следующего несчастья в репликах Епиходова – и «челнок», который «недвижим ждет напор валов» у Лермонтова.

Возможность подобных сопоставлений обусловлена характером чеховского персонажа: представлением Епиходова о себе как о непонятом страдальце, наделенном особенной судьбой и отмеченном, в отличие от других, печатью рока. Эту его черту подмечает другой персонаж «Вишневого сада» – ироничная гувернантка Шарлотта. Со скрытой издевкой она говорит ему: «Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр!» [5. С. 216] Подразумеваемым фоном для этой иронии может служить ряд известных лермонтовских образов – Арбенин, Печорин, Демон, Измаил-Бей и др. Чеховский текст дает основания говорить об ироничном преломлении романтической темы одиночества и снижении рокового героя до комичного «недотепы». Епиходов предстает эпигоном лермонтовского романтизма, непонятым и непризнанным в условиях нового времени. Характерен пример: в одной из сцен «Вишневого сада» Епиходов играет на гитаре, восклицая при этом: «Как приятно играть на мандолине!» Его тотчас же поправляют: «Это гитара, а не мандолина», – на что он, не смущаясь, заявляет: «Для безумца, который влюблен, это мандолина...» [5. С. 215-216].

То, что предмет его страсти постарается тут же удалить со сцены «влюбленного безумца» как третьего лишнего, позволяет проецировать на Епиходова еще одно стихотворение Лермонтова, которое так и называется – «Челнок»:

По произволу дивной власти
Я выкинут из царства страсти;
Как после бури на песок
Волной расшибленный челнок;
Пускай прилив его ласкает, –
В обман не вдастся инвалид;
Свое бессилие он знает
И притворяется, что спит;
Никто ему не верит боле
Себя иль ноши дорогой;
Он не годится – и на воле!
Погиб – и дан ему покой! [4. Т. 1. С. 445].

Как подведение черты под этим настроением, в сцене ухода «безумца с мандолиной» прозвучит очередная реплика Епиходова: «Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером...»

Однако, в конце концов, вопреки роковым прогнозам, «небольшой корабль» Епиходова оказывается непотопляем. Имение, где он служил, продано, прежние хозяева разъезжаются кто куда (они, а не их бывший слуга напоминают теперь гонимые ветром листки!), а Епиходов будет нанят новым хозяином вишневого сада и останется при деле даже с повышением должности. Лермонтовский романтизм в его судьбе сыграл роль маски на маскараде: маска примерена, но маскарад окончен, и роль отыграна. И только лермонтовское предостережение: «Никто ему не вверит боле / Себя иль ноши дорогой», – повиснет роковым пророчеством над обреченным местом, доверенным этому «недотепе».

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Баню, Ж. Наш Театр – «Вишневый сад» / Пер. с фр. Т. Проскурниковой. М.: МХТ, 2000.
2. Головачева, А. Г. И. И. Дмитриев в контексте драматургии А. П. Чехова // Драма и театр: сб. науч. тр. Вып. IV. Тверь: ТвГУ, 2002.
3. Дмитриев, И. И. Сочинения. М.: Правда, 1986.
4. Лермонтов, М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худ. лит., 1975-1976.
5. Чехов, А. П. Вишневый сад // Чехов А. П. Собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978.

ЭВОЛЮЦИЯ ЛЕРМОНТОВСКОГО ОБРАЗА У ЧЕХОВА: ДОКТОР ВЕРНЕР И ДОКТОР ДОРН

Интерес Чехова к творчеству Лермонтова и его высокая оценка общеизвестны, доказаны многочисленными лермонтовскими цитатами, высказываниями о Лермонтове в чеховских письмах. В произведениях писателя тоже немало лермонтовских цитат в различных контекстах: от юмористического (как в водевиле «Свадьба») до философского и драматического (в «Скучной истории», «Дуэли», в пьесе «Три сестры»). Исследователи неоднократно отмечали и влияние художественных лермонтовских традиций, в частности, случаи структурно-композиционной, сюжетной, образной, мотивной близости ряда чеховских рассказов, как «Воры», «Верочка», «Дом с мезонином», «Дуэль», «Огни», «Скучная история», «Красавицы», к прозе Лермонтова, который также был, по справедливому утверждению Л. П. Громова, предшественником стилистической манеры Чехова, отличающейся выразительным лаконизмом, точностью, прозрачностью [1].

Особый интерес представляют трансформация и эволюция художественных образов Лермонтова в чеховском творчестве. Примерами могут служить многочисленные персонажи-врачи. Спектр наиболее характерных «медицинских» персонажей представлен в произведениях зрелого Чехова: Кириллов («Враги»), Дымов («Попрыгунья»), Старцев («Ионыч»), Рагин («Палата № 6»), Дорн («Чайка»), Астров («Дядя Ваня»), Чебутыкин («Три сестры»). Очевидно, что во всех названных рассказах и пьесах на первом плане не профессиональная деятельность героев, не социальное положение медицинских работников, а нравственно-психологическая проблематика, как и у Лермонтова, создавшего образ доктора Вернера. Персонаж-доктор у Чехова далеко не всегда сопряжен с понятиями «больной» и «лечение». Пожалуй, лишь в «Попрыгунье» и «Палате № 6» герои характеризуются в профессиональном плане: Дымов, например, изображен как самоотверженный врач, но не это качество предстает определяющим в структуре его личности. Астрова в «Дяде Ване», хотя он и переживает из-за случая, когда не смог спа-

сти больного, работа тяготит, он «заработался», его больше волнует судьба лесов. В «Ионыче» речь о Старцеве как о враче вообще не идет, Чебутыкин («Три сестры») все забыл, чему когда-то учился, он опустившийся, опустошенный человек, доктор Дорн сам о себе говорит, что некогда был лучшим акушером в губернии, в пьесе же он демонстрирует неверие в возможности лечения и равнодушие к жалобам Сорина на здоровье. Все персонажи-медики – уставшие люди, возможно, уставшие в числе прочего и от своей профессии, которая требует большой самоотдачи, изматывает физически и морально, сталкивая с неприглядными, скрытыми от других глаз проявлениями человеческой природы. Еще при жизни Чехова писали, что он создает в своих произведениях обобщенный отрицательный образ врача и описывает его незавидное социальное положение [2]. Сходное мнение можно встретить и у современных исследователей: усталость персонажей обусловлена «ненавистной профессией доктора» [3]. Однако усталость, разочарованность в жизни и неудовлетворенность своей судьбой свойственна всем типично чеховским героям, и если врачей отличает известный скептицизм и то, что принято называть «медицинским цинизмом», то в силу их более трезвого, лишенного романтических иллюзий взгляда на человека и лучшего знания его природы. Эти черты в полной мере присущи доктору Дорну, который своей литературной родословной обязан лермонтовскому доктору Вернеру, неслучайно фамилии героев перекликаются, напоминая об их немецких корнях.

В романе «Герой нашего времени» впервые врач выступает не функцией, не проходной фигурой, а ярким персонажем, достойным *vie-sa-vie* Печорина. Оба – знатоки человеческих душ, тонкие психологи, скептики, далекие от идеалистических представлений о мире и людях. Многие лермонтовские характеристики Вернера вполне приложимы к доктору Дорну: так, Вернер – «скептик и матерьялист, как все почти медики, а вместе с этим поэт, и не на шутку, поэт на деле всегда и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов» [6. С. 268]. Кажется, что он не отличается сочувствием пациентам: «Княгиня лечится от ревматизма, а дочь бог знает от чего: я велел обоим пить по два стакана в день кислосерной воды и купаться два раза в неделю в разводной ванне» [6. С. 272], он «исподтишка насмехался над больными», но мог плакать над умирающим солдатом. Печорин отмечает, что в людей, подобных Вернеру, женщины «влюбляются до безумия». Нетрудно заметить, что док-

тор Дорн тоже «скептик и материалист», прямо говорит, что всякая жизнь должна иметь конец, он странно для врача воспринимает жалобы советника Сорина: «... лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие» [4]. На реплику, что и в шестьдесят лет жить хочется, доктор досадливо отвечает: «Ну, принимайте валериановые капли», – а на предположение Аркадиной о поездке брата на воды говорит: «Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать» [5]. И Вернер, и Дорн иронически относятся к больным, которые «лечатся неизвестно от чего», но они не равнодушны к истинным переживаниям и страданиям. Чеховского Дорна не упрекнуть в жестокосердии: он искренне сочувствует Треплеву, Нине Заречной, сострадает Маше, но это сострадательность человека, а не врача, причем Дорн расписывается в своем бессилии и как человек: «Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» [6].

Если в романе Лермонтова Вернер охарактеризован как «поэт в душе» одной фразой, то Чехов подтверждает восприимчивость доктора Дорна к искусству на протяжении всей пьесы: неслучайно он постоянно напевает романсы и арии, а во время монолога Мировой Души у него «от волнения дрожат руки». Доктор не раз высказывает свои взгляды на творчество Треплеву, выступая наряду с ним и Тригориным одной из трех составляющих alter ego Чехова, подобно доктору Вернеру, который во многом «отражает» Печорина. Вернувшись из-за границы, Дорн поэтично рассказывает о Генуе: «Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» [7]. Оба персонажа не стяжатели, не стремятся к обогащению. Вернер «был беден, мечтал о миллионах, а для денег не сделал бы лишнего шагу» [6. С. 268]. Чеховский герой говорит, что за тридцать лет практики ему «удалось скопить только две тысячи», которые истратил недавно за границей, и у него ничего нет. Оба равнодушны к женщинам и способны внушать любовь к себе, но о любви Вернера к женщинам мы узнаем от Печорина, а чеховский Дорн сам признается, что имел у них успех, о том же ревниво свидетельствует давно влюбленная в него Полина Андреевна. Доктор Дорн, судя по ее репликам, наделен привлекательной внеш-

ностью, в отличие от романтической некрасивости Вернера. Чеховский персонаж лишен романтического ореола – Вернер же герой во многом романтического плана – он необычен, ему льстит прозвище «Мефистофель», и в своем облике он культивировал «мефистофельские черты». Доктор вообще был заметной фигурой, его приятелями стали, по словам Печорина, «все истинно-порядочные люди, служившие на Кавказе» [6. С. 268]. Тем не менее, в светское общество, которое все-таки воспринимало медиков обслуживающим персоналом, он не вхож, только на Кавказе они могли встречаться в одном кругу с офицерами-дворянами.

Прошло время, и доктора принимают в обществе на равных, Дорн свой человек в имении действительного статского советника Сорина. В другом времени и других обстоятельствах вернеровский тип заметно эволюционировал. Философичные рассуждения Вернера, как и Печорина, отчасти были маской, за которой скрывались истинные переживания и добрые порывы. У Дорна вернеровский байронизм (а Лермонтов не раз упоминает в романе Байрона, у которого в свете была «мефистофельская» репутация) улетучивается без следа. Чеховский герой не склонен к эффектным фразам и позам, говорит, как думает, и соответственно себя ведет. Он утверждает, что доволен своей жизнью, но считает ее уже прошедшей. Сейчас Дорн – созерцатель жизни, полагающий, что в 55 лет поддаться каким-либо порывам нелепо, уставший врач, скептически относящийся к профессиональному долгу и к возможностям медицины, полагающийся на естественное течение жизни – своего рода фаталист, уверенный, что не может никому помочь и тем более спасти, притом он умный, все понимающий, но способный лишь на пассивное сочувствие другим человек. И. Смоктуновский в спектакле МХАТа совершенно обоснованно придал доктору Дорну наряду с постоянной ироничностью некоторую вальяжность. Лермонтовский герой активнее и определеннее, он действует: рассказывает Печорину о слухах, распространяемых Грушницким, предупреждает его о дуэльном заговоре, готов сам объявить об этом, волнуясь, что Печорин медлит. В ответ на требование не мешать Вернер отступает и внешне реагирует привычно иронически: «...только на меня на том свете не жалуйтесь» [6. С. 328]. Он помогает скрыть факт дуэли, вынув пулю из тела Грушницкого, однако в его глазах Печорин из жертвы стал убийцей, и Вернер прозрачно на это намекает: «...вы можете спать спокойно, если можете. Прощай-

те» [6. С. 332] – и не подает ему руки, таким образом выражая свою нравственную позицию. Печорин предпочитает считать, что Вернер, поддержавший его на дуэли, сейчас просто умывает руки, между тем, доктор не предполагал такого развития событий – для него вполне могло оказаться внутренним потрясением, что Печорин решит стрелять наверняка. У Чехова в пьесе «Три сестры», содержащей множество отсылок к Лермонтову, дуэльная ситуация, напротив, обнажает душевную опустошенность Чебутыкина, выказывающего циничное безразличие к судьбе барона: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно?» [8]. В «Чайке» личное переживание доктором Дорном самоубийства Треплева, которому он симпатизировал, остается за текстом. Психологически точно Чехов передает реакцию именно врача: сразу поняв, что прозвучал выстрел, Дорн демонстрирует полное самообладание, он быстро и правильно реагирует, отвлекая Аркадину и предлагая Тригорину увести ее. Разночинца Дорна и разночинца Вернера во многом сближают естественнонаучное образование и профессия, определившие взгляд на человека и отношение к смерти, но их мироощущение, образ жизни, положение в обществе, речевое и жизненное поведение различны. Чехов художественно «развивает» образ, делая его многограннее, еще более неоднозначным, чем образ Вернера. Доктор – полноправный участник ансамбля, в котором финальная реплика – его.

Сохранив архетипические черты образа, Чехов создал новый тип и характер, чеховский доктор – не только Дорн – прежде всего чеховский интеллигент, с его сомнениями, грустью, пониманием, умом, аморфностью и вместе – обаянием.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Громов, Л. П. Чехов и его великие предшественники // Великий художник. – Ростов н / Д., 1960. – С. 90-100.
2. Задера, Г. П., Медицинские деятели в произведениях А. П. Чехова / Г. П. Задера. – Ежемесячное приложение к журналу «Нива», 1903 г. – № 10-11; Штерн, М. А. Типы врачей, их общественное и материальное положение в изображении А. Чехова // «Врачебная газета». – 1904. – №№ 29, 30, 31, 33, 35, 36.

3. Стенина, В. Ф. «Больничный» текст в Чеховской прозе // А. П. Чехов: варианты интерпретации: сборник научных статей. Вып. I / под ред. Г. П. Козубовской и В. Ф. Стениной. [Серия Лицей]. Барнаул : БГПУ, 2007. // URL: <http://www.ct/uni-altai.ru/>
4. Чехов, А. П. Чайка: комедия: в 4-х действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и песен: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982. – Т. 13. С. 24.
5. Там же.
6. Там же. С. 20.
7. Там же. С. 49.
8. Чехов, А. П. Три сестры // Чехов, А. П. Соч.: В 18 т. – Т. 13. С. 178.

**«ПОЭТ И ПОЛНОВАСТНЫЙ ГЕНИЙ»
(БАЛЬМОНТ О ЛЕРМОНТОВЕ)**

*Поэты. Братья. Увенчали нас
Не люди. Мы древней людей. Мы своды
Иных планет. Мы духа переходы.
К. Бальмонт*

В книге «Константин Бальмонт о русской литературе», вышедшей в 2007 году, составителем которой является историк литературы, филолог, переводчик А. Д. Романенко, собраны лекции, статьи, размышления Константина Бальмонта о русской литературе, о поэтах и писателях. Это раздумья о своем времени, о своих предшественниках и современниках, о своем восприятии национальных традиций отечественной литературы, об истоках и корнях собственного творчества. Бальмонт прожил долгую, сложную жизнь, отмеченную трагическими и радостными событиями, он много испытал и пережил. Круг его литературных интересов был очень широк и многообразен. «Всех русских писателей, прозой ли они писали или стихом, я люблю, – писал Бальмонт в декабре 1923 года, – и чувствую, что каждый из них частица русской души, воли России, а русская душа и воля России мне дороже всего на свете, и не хочу я искать примера и утешения на стороне – мне это нужно в моем собственном доме <...>, я русский и хочу России, я хочу русского».

Поэзия Лермонтова оказала влияние на маленького Бальмонта еще в детстве. В автобиографическом очерке «На заре», созданном в эмиграции в 1929 году, поэт пишет, что из литературы самые сильные впечатления литературного порядка остались у него от народных песен и стихов Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Кольцова, Никитина, Некрасова, немного позднее – Жуковского. Когда в 1897 году он читал лекции в Оксфорде, то имя Лермонтова звучало на протяжении всего выступления. Пушкина и Лермонтова Бальмонт по праву называет «основателями русского поэтического творчества: «Я разумею трех наиболее крупных поэтов России, Жуковского, Пушкина и Лермонтова, которые создали наш литера-

турный язык, заложили основание поэтического творчества, были первыми вестниками художественной красоты» [«О русских поэтах». Оксфорд, 1897].

В 1899 году из-под пера нашего земляка выходит поэтическое посвящение «К Лермонтову», написанное как обращение к великому Поэту, в котором тот назван «полновластным гением» и даже «нечеловеком». Ярко и эмоционально Бальмонт выразил самое главное в Лермонтове-человеке и Лермонтове-поэте: жесткий блеск темных глаз, тоску, страстный пыл мучений, презрение к бездушным людям с их мелкими страстями и ничтожными сердцами, среди которых ему было душно.

К Лермонтову

Нет, не за то тебя я полюбил,
Что ты поэт и полновластный гений,
Но за тоску, за этот страстный пыл
Ни с кем неразделяемых мучений,
За то, что ты нечеловеком был.

О, Лермонтов, презрением могучим
К бездушным людям, к мелким их страстям,
Ты был подобен молниям и тучам,
Бегущим по нетронутым путям,
Где только гром гремит псалмом певучим.

И вижу я, как ты в последний раз
Беседовал с ничтожными сердцами,
И жестким блеском этих темных глаз
Ты говорил: «Нет, я уже не с вами!»
Ты говорил: «Как душно мне средь вас!».

Анализируя творчество великих поэтов XIX века, Бальмонт, называя Лермонтова «самостоятельным маэстро», отмечает у него «значительность яркого литературного таланта». Поэт, по его мнению, «полнее, чем Пушкин, выразил одну черту богато-одаренной души, ее способность жаждать без конца бурь и борьбы, хотя бы даже бесцельной». Объясняя это стремление юношеским темпераментом, Бальмонт пишет о характере лермонтовской поэзии как слишком узком и однообразном. «Недаром Лермонтова так любят все, кто молод, и недаром сам он любил кинжал: его поэзия, узкая и

яркая, безусловно напоминает это смертельное оружие». Можно с этим не соглашаться, но спорить с тем, что Константину Дмитриевичу была безразлична русская литература и творчество М. Ю. Лермонтова, нельзя. Не случайно так точно и образно, в изысканной манере, свойственной только Бальмонту, он пишет о великом поэте в статье «Сквозь строй» (1903), посвященной другому великому поэту – Н. А. Некрасову: «Лермонтов – звездная душа, родственная с тучами и бурями, тоскующий поэт, которому грезились воздушные океаны и с которыми говорили демоны и ангелы».

На протяжении всей жизни Бальмонт остается верен своему пониманию национальной русской традиции в литературе. В июле 1916 года Константин Дмитриевич пишет статью «Памяти Лермонтова», в которой мы читаем о том, что Поэт появился на свет в минуты, «полные мрачной силы и гордой печали»: «В одну из таких минут, под знаком гордой Печали, под созвездием Уединенной Тоски, родился Лермонтов, родной брат ангелов и демонов, тоскующая душа, овеянная звездною пылью и холодными росами ночей. Давно когда-то мне грезился образ лучшего человека, какого я когда-либо знал и любил больше, чем кого-либо другого на земле. Образ старшего брата, утраченного еще на утре апрельских дней жизни, красивый и измученный лик юноши, который, гонимый горькою мудростью, так страстно желал мировой правды, что в мыслительном искусе, в безумных поисках ее, лишился рассудка и умер. Чарой мечты этот лик слился нераздельно с образом Лермонтова и отобразился в строках:

Он был из тех, на ком лежит печать
Непогасимо-яркого страданья,
Кто должен проклинать или молчать,
Когда звучат аккорды мирозданья.

Средь ликом, где прозрачен каждый взгляд,
Средь ангелов, поющих светлым хором,
И вторящих свой вечный «Свят, свят, свят», —
Он вспыхнул бы и гневом, и укором.

Нет, в нем сверкал иной зловещий свет,
Как факел он горел на мрачном пире:
Где есть печаль, где стон, там правды нет,
Хотя бы красота дышала в мире.

«Ответа – сердцу, сердцу моему!
Молил он, задыхаясь от страданья,
И демоны являлися к нему,
Чтоб говорить о тайнах мирозданья.
Он проклял Мир, и вечно одинок,
Замкнул в душе глубокие печали,
Но в песнях он их выразить не мог,
Хоть песни победительно звучали.

И полюбил он в Море только то,
Что замерло в отчаянье молчанья:
Вершины гор, где не дышал никто,
Безбрежность волшебства их без названья».

По мнению Бальмонта, Пушкина мы любим «как солнечный свет», «как вешний сад», его поэзия «ведет нас по прямому успокоительно-очевидному пути», а поэзия Лермонтова – амулет, говорящий одинокой душе «о тайных заклинаниях», ведущий ее «по срывчатым горным тропинкам, где не с кем перекликаться – только с самим собой да с демонами пропастей».

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово...

Очарование поэзии Лермонтова, пишет Константин Бальмонт, мы узнаем «тонким трепетом нашего сердца, когда видим одинокий белеющий парус, дубовый листок, оторвавшийся от родимой ветки <...> когда мы видим сосну нашего дикого Севера; когда слышим в нашем сердце холодный родник ясно сознанных слез одиночества <...>. Мы слышим заветный голос молодой тоски и чувствуем не покидающий нас свет талисмана...». И согласитесь, этими красивыми бальмонтовскими строчками очаровываешься не менее, чем стихами Михаила Юрьевича. В прозе Бальмонт такой же лирик, как и в поэзии, поклонник красоты, чародей слова.

В этом же, 1916 году, он создает цикл стихов о Лермонтове, который состоит из четырех стихотворений. Проживший уже полвека, испытавший взлеты и падения, счастье и боль многочисленных потерь, перенесший эмиграцию (1905-1913), Бальмонт как ни-

когда ощущал родство с одним из любимых своих поэтов. Вчитайтесь в следующие строки:

Ветров и бурь бездомных странный брат,
Душой внимавший песне звезд всезвонной...
Людьми был загнан пламенный поэт,
Не захотевший медлить в мире ржавом...
Он был один, как смутная комета...

Да, эти стихи и о нем самом, который также не вписывался ни в какие рамки и системы. Эти стихи о его мироощущении, о его чувствах, о его душе. И только Поэт, так много перенесший, бывший на пике славы и при жизни канувший в забвение, может так глубоко понять душу другого Поэта.

За то, что он, кто был и горд и смел,
Блуждая сам над сумрачною бездной,
Нам в детстве в душу ангела напел, —
Свершим сейчас же сто прекрасных дел:
Он нам блеснет улыбкой многозвездной,
Не покидая вышний свой предел.

Сейчас же, по истечении многих лет, пусть нам блеснут «улыбкой многозвездной» оба великих Творца...

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

Бальмонт, К. Д. О русской литературе. Воспоминания и раздумья. 1892-1936 [сост., подгот., вступление, примеч. А. Романенко]. М. : Алгоритм, 2007. 448 с.

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

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 ее 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 западноевропей-

ским 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 своем я создал мир иной / И образов иных существованье» («Русская мелодия»). Романтическая личность в сознании раннего Лермонтова (до 1835) является абсолютно самоценной и свободной. В то же время, это качество субъективно осознается 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 все 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 тяжелым испытанием, обрекают на одиночество в мире. В то же время, к другой жизни он как будто и не стремится, в чем заключается цикличность, кажущаяся безвыходность его «двоемирия». Этим определяются и черты стиля, которые нередко отмечают разные исследователи: мелодраматичность сюжетных ситуаций, подчеркнутая 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 все острее, стремление сопоставить, а не противопоставить идеал и реальность становится все отчетливее в его стихах. Отрицание действительности сначала продолжает доминировать, но в прошлом остается активно-протестующий характер лермонтовского романтизма. Все больше встречного стремления к миру, пусть и трагичного, несостоявшегося («Три пальмы», «Листок», «Морская царевна», «Утес», «Пророк»). Поиск новых художественных форм – отчетливое выражение этого стремления. Пре-

одолевается замкнутость личного мира, сосредоточенное внимание к индивидуальному внутреннему конфликту, поэт уходит от прежней дневниковой откровенности. Развертывая метафоры, олицетворяя образы природы, он проживает их жизни со всеми оттенками печали и радости – множество коротких жизней, включенных 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 опрощения человека, достигающего стадии синтеза».

В художественном отношении стихотворения более позднего этапа меняют интонационную окраску, приобретая более ровное звучание, но сохраняя отчетливость 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 осуществлен. Путь к примирению только наметился, 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 своем 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,
Все небытное стало так внятно...
«Тоска припоминания»

Я люблю все, 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!
Все глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...
Щетку желтую газона,
На гряде цветок забытый.
Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.
Топора обиды злые,
Все, 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 остается лишь смутная тоска. Прекрасный вещный мир обречен на смерть, но создан для жизни. Душа стремится к вечности, но переживает земные утраты и предчувствие смерти. «Лирика Анненского не в силах освободиться от непримиренности 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 приведенных 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 слез
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 ее найду,
С косматым лебедем играющей в пруду,
И что поделимся мы ветхою скамьею
Близ корня дерева, что поднялся змеєю,
Дорогой на скалу, где грезит крест литой
Над просветленную 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 чем-то еще ближе к лермонтовскому варианту. Конфликт идеального и реального трансформируется для него в противостояние трансцендентного и имманентного. Этот конфликт обостренно переживается поэтом в эмигрантском периоде творчества. В петербургский, ранний период метод «двоемирия» в лирике Иванова еще 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 отстраненная красота вечности противопоставлена земному бренному существованию. Человек обречен страдать, томиться на земле, переживать крушение своей жизни, крушение прошлого, в котором остались его лучшие дни, и видеть то же самое звездное 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 поражения,
Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

Ожидать абсолютного счастья невозможно в мире, где повсюду слышны отзвуки обреченности, невечности земного бытия. Об этом напоминает поэту уже состоявшаяся разлука с родной землей. 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 еще читаешь Блока,
Ты еще глядишь в окно.
Ты еще не знаешь срока...
Все неясно, все жестоко,
Все 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...»

Приведем вновь слова Арьева: «Тоска – это, конечно, не счастье. Но – болезнь счастья, его земное русское инобытие. Тоска насыщена отраженным светом идеальной жизни и – похоже – предпочтительнее ее самой. (...) И счастье нас не спасет. 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», – все-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 звезды остаются,
А остальное – все 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 проведенного 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 обреченном земном мире. «Тоска по мировой культуре» в экзистенциальном значении открывает новый путь к живой традиции, и возникает возможность творческого диалога сквозь время.

Е. Н. Гращенкова
Москва, 2012

ПОЭТ И ПОЭТ: МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ – НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

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

Владимир Бенедиктов

*Услышьте мою, от лица всей Поэзии, благодарность
за двойной урок: поэтам – как писать стихи, исто-
рикам – как писать историю. Не «мэтр» был Гуми-
лев, а мастер: боговдохновенный... скошенный в са-
мое утро своего мастерства-ученичества, до кото-
рого в «Костре» и окружающем костре России так
чудесно-древесно – дорос.*

Марина Цветаева

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

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

хроноса, мало чем отличалась от существования современников-поэтов.)

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

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

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

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

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

«Я не хочу быть возможным в миллионах ипостасей. Трудно смириться с мыслью, что человеческая личность зависит от шага, сделанного в другую сторону», – писал наш современник [3]. Оба

поэта чувствовали, что судьба – Суд Божий. Этимология слова подчеркивает такое значение. Это менее всего акт осудительный, но акт воздаяния за то духовный опыт, который приобрела личность, выбирая свое место в бытии, выражая себя эстетически, и менее определенно и значимо – этически.

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

Множественность ее составляющих и, прежде всего, духовное невыразимое принято сегодня в искусствоведении определять понятием «ауратическое»⁷. Все же, присутствие ауры этого «легкого дыхания», витающего над художественным фактом и текстом, следует композиционно построить, как будто обвести общим невидимым контуром. Для поэтов, писателей, музыкантов это предвечное единство таится и мерцает в их творчестве. Хотя невозможно отрицать, что общий стиль жизни художника, конечно, историографи-

⁷ Немецкий философ Вальтер Беньямин еще в первой половине XX века употреблял термин «аура» как невыразимое метафорическое начало произведения искусства. Сегодня его рассматривают как атрибут научного анализа эстетических явлений.

чен и личностно психологически детерминирован. В этом смысле, наверное, интересен путь выявления контрапунктов «поступок-творчество».

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

Следует вспомнить, что, опираясь именно на такой смысл поэзии, Гумилев, в отличие от Лермонтова, оставил нам некое критико-теоретическое наследие, в частности, заметки, планы, наброски труда по теоретической поэтике. Отметим необычность, свободную образность терминологии, которую использует поэт. Так, он намечает четыре касты и несколько видов поэтов: воин, клерк, купец, пария – и объединения этих признаков в пары. Например, «воин-клерк». Именно к этой поэтической группе относит Гумилев Лермонтова. По внутреннему пафосу стихотворного дара самого Гумилева, видимо, следует поместить рядом. А вот Некрасова, эпическую поэзию которого Гумилев высоко ценил, он относит к виду «купец-пария». Конечно, не мог поэт-теоретик обойти самого крупного поэта символизма, который при этом был абсолютно единственным и масштабно неповторимым – Блока. Александра Блока он назвал «клерком-парией».

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

Начнем расшифровку с группы, в которую входят оба поэта. Творческий темперамент сильных и ярких (не в портретно-бытовом смысле) личностей, обладающих умом острым, фантазией живописной, взглядом на мир и внутрь себя полным страсти и не лишённым иронии – некая причастность их поэзии к воинству. Следование высокой традиции романтизма и чувство национальной ис-

тории; со-чувствование (по Достоевскому) другим культурам и менталитетам; вдумчивый и непреходящий интерес к всерасширяющемуся, географически и чувственно миру странствий... Именно такой арсенал поэтических качеств назван непривычным для русского слуха непозитическим словом «клерк». Что же касается укорененного в нашем словаре понятия слова «купец» – это бесспорно народная почва, на которой возросли, например, все поэмы Некрасова, его дивные стихи, ставшие песнями и положенные на музыку известных и неизвестных композиторов.

Поэты-парии – это утесы-великаны, возвышающиеся над вечно волнующейся водной стихией поэзии: Пушкин, Блок, Цветаева. Она говорила о себе: «... стихия, окрыленная и преображенная творчеством» [5]. У Гумилева и Лермонтова в их поэзии, особенно поздней, случался и «час души». По словам той же Цветаевой, «... это час, когда человек становится достойным своей божественной природы. Это час полного поворота извне вовнутрь» [6]. Какими словами определить именно этот акт, это совершаемое, когда и как подобное находит отражение в человеческом облике двух поэтов, разделенных десятилетиями и столь сближенных судьбой-итогом, «строим души».

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

У поэтов этих (как у всякого большого художника-творца) есть некий экран, обнаруживающий очертания скрытого Я челове-

ка. Это – поэзия, текст произведения, выраженный словесными знаками, всегда при этом обладающими чем-то не материальным, напоминающим ту самую таинственную ауру.

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

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

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

ры фильма-абсурда, перебрасываются в фантастический мир Ужаса полотен Мунка и романов Селина.

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

Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Оба приведенные стихотворения дорисовывают портреты Лермонтова и Гумилева. Мы присутствуем при сложнейшем процессе, акте творческого поведения-поступка в поэзии, когда осознание Поэтом его собственного бытия воспринимается нами как «интуитивное озарение» [7], как послание сердца, переданное потомкам, сменяющим друг друга в течение уже трех столетий.

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

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

Выли вьюги, стонали метели
Над Кронштадтом суровой зимой.
В николаевской серой шинели
Вывел Вас беспощадный конвой.
Было ль то на холодном рассвете
Или ночью оделся Кронштадт,
Но в минуты последние эти
В безоружного целил солдат.
И та пуля, что старый рабочий,
Невысокий седой человек,
Отливал, озабоченно точный,
Просвистела сквозь бурю и снег...
И Господь Вам воздал полной мерой
За земное добро и грехи,
За неверие, слитое с верой,
За жемчужные Ваши стихи!..

Н. Мостицкая «Памяти Н. Гумилева»⁸

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

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

⁸ Автор стихотворения в 1950-е годы мог не знать точной даты гибели Н. С. Гумилева (26 августа 1921) или ввел в текст зимний образ как поэтическую метафору.

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

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

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

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

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

И маршалы зова не слышат;
Иные погибли в бою,

Другие ему изменили
И продали шпагу свою.

И, топнув о землю ногою,
Сердито он взад и вперед
По тихому берегу ходит
И снова он громко зовет:

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

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

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

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

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

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

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

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

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

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?
Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

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

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

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

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.
М. Лермонтов «Воздушный корабль (из Цедлица)»

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919. М., 2001. С. 90.
2. Там же. С.150.
3. Александр Александров. Блаженны свободные // Странник. Вып. первый. 1991. С. 44.
4. Беспалов, О. В. Судьба художника: биографическое и ауратическое // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М., 2011. С. 288.
6. Цит. по: Песня и формула. М., 2004. С.41.
7. Там же. С.44.

РАМА ИЗ... М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В СОЗНАНИИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СООТЕЧЕСТВЕННИКОВ

Критика художественного произведения подобна раме у картины. Картина одна, а рамы меняются. Они могут быть всякие: деревянные, металлические, перламутровые, шелковые, и всех форм, цветов, стилей, вкусов; форма, цвет, материал, стили рамы очень сильно отражаются на нашем восприятии картины: не все равно – картина в золотой или черной раме, в овальной или в четырехугольной, в тонкой или широкой, в стиле ампир или модерн. Рама изменяет картину. Но следует ли отсюда, что нужно оставить картину без всякой рамы? На одном подрамнике? Сколько рам перебывало на «Евгение Онегине», – и как различны те материал, цвет, форма, стили, какими пользовались для своих изделий Белинский, Писарев, Достоевский, Ключевский! Зная, как рамы изменяют вид картины, сколько раз хотелось изломать все рамы, выкинуть и черный багет Белинского, и золотой Достоевского, и красную каемку из бумаги Писарева, – хочется оставить «Онегина» на одном пушкинском подрамнике, – и кончаешь всегда тем, что кое-как, неприметно для себя, мастеришь собственную рамку... Хоть из белой бумаги или из березовой лущины [1]!..

О Михаиле Юрьевиче Лермонтове существует огромный свод изданных, а иногда и переизданных текстов – литературоведческих, художественных, мемуарных... Жанр доклада потребовал жесткого отбора, прежде всего, тех имен и произведений, которые, с нашей точки зрения, могут стать доказательством не просто непреходящего интереса к наследию поэта, но и подтверждением особого присвоения его творчества соотечественниками. Возникает сложная картина осознания значения и места Лермонтова в русской культуре XIX, XX и XXI веков. Опуская достаточно известные примеры, я пыталась построить изложение, приводя забытое или неизвестное, обращаясь к феномену личности поэта.

Несколько десятков лет, последующих за событием трагической гибели, были еще поисковыми в литературе о Лермонтове, хотя мощно прозвучал голос Виссариона Григорьевича Белинского, к

его фундаментальным идеям присоединились голоса Аполлона Григорьева, первого биографа поэта Висковатого, прозвучали отдельные высказывания писателей, композиторов, театральных деятелей. И все же поистине горячий интерес к поэту возник в период, определяемый двумя столь привычными сегодня словами, – Серебряный век.

В конце 1889 года, спустя без малого пятьдесят лет со дня кончины Лермонтова, в Русском Литературном Обществе С. Андриевский прочитал доклад, дав ему абсолютно емкое название: «Лермонтов – характеристика». Сообщение начиналось словами: «Этот молодой военный, в николаевской форме, с саблей через плечо, с тонкими усами, выпуклым лбом и горькою складкою между бровей, был одной из самых феноменальных поэтических натур» [2].

Заметим, что этот столь же емкий, но красноречивый, как заявленная в названии тема, портрет сразу же направляет наше внимание к историко-психологическому способу характеристики. Андриевский жертвует даже всеми отмеченными совершенно осбенными глазами портретируемого. Критик хочет говорить о глубинном, сущностном содержании творческой личности, не приукрашивая ее и погружая в контекст исторического времени. Феномен Лермонтова-человека, в русскую литературу ворвавшегося, как «брызги из фонтана, // Как искры из ракет», был прочувствован многими, как друзьями, так и врагами. Но первые пятьдесят лет об этом не говорилось столь откровенно и убедительно. Андриевский раскрывает свое убеждение, подчеркивая удивительный синтез лермонтовского «глубокого понимания жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру» [3]. Критик берет на себя смелость утверждать: «Нет другого поэта, который бы так явно считал небо своей родиной и землю – своим изгнанием» [4]. Никто из самых крупных поэтических фигур, начиная с Высокого Возрождения и до середины XIX века, не высказал столь определенную мысль о «непреодолимой и для него совершенно ясной связи с вечностью» [5]. Андриевский справедливо, как мы теперь понимаем, с особой ясностью критикует тех исследователей творчества поэта, которые решительно сводят пессимизм его к холодному, бездушному символизму николаевского времени. Как мы увидим дальше, многие в постреволюционную эпоху, продолжали именно эту тему,

обращаясь к наследию поэта и в литературоведении, и в художественном творчестве.

Андриевский, естественно, не может обойти фигуру в творчестве Лермонтова ключевую – его Демона, подчеркивая, что он не «ада дух ужасный». Ведь поэт хочет вызвать у нас сочувствие к Демону, к вековой космической драме личности, отказавшейся принять дар «Природы, Жизни, Высшего смысла...». Как мы видим, тема эта охватывает все сферы искусства, все формы культуры перелома веков. Но, утверждает Андриевский, пессимизм Лермонтова – «... пессимизм силы, гордости, пессимизм божественного величия духа» [6].

Обращаясь к лермонтовской теме в литературе Серебряного века, нельзя обойти такую значительную фигуру в отечественной культуре, как Сергей Николаевич Дурылин. Он и Лермонтов – особая тема, требующая «свободного дыхания». В этом сообщении я лишь приведу краткие отзывы Дурылина, посвятившего Лермонтову ряд работ, написанных в течение жизни, которые ложатся в контекст выбранной мною темы.

Лермонтов был для Дурылина «... певцом голубого, вечной голубой купины неба, неопалимой и жизнедательной» [7]. Сергей Николаевич пишет в письме «дорогому и глубокопочитаемому» отцу Павлу (Флоренскому): «... Я читал и изучал Лермонтова с какою-то двигавшею меня отзываемостью на все, что в нем восходит к голубому...» [8].

Современный исследователь наследия Дурылина в публикации «Ищущий града» замечает, что в статье «Судьба Лермонтова», написанной в 1910 году, но опубликованной в «Русской Мысли» в 1914 году, «... воспроизведен целый «роман» в стихах, который был у Лермонтова с потусторонними силами» [9].

Дурылин пишет уже в 1927 году, находясь на поселении в Томске, в Тетрадь VIII: «Я верен себе вопреки себе: так же, как ребенком, отроком, я тянусь к Лермонтову, также баюкает душу его «Колыбельная песня», также душа вечно виновата сама перед собой, также неустойчив мой случайный шатер...

И я тянусь к Лермонтову, ловлю у себя слезу, прежнюю, детскую слезу «над вымыслом», и не верю времени, все еще будет, будет... зерно еще круглится, хоть и шуршит уже жизнь моя побуревшей соломой» [10].

«Как о невозможном счастье, мечтал я о том, чтобы увидеть Лермонтова...»[11].

Закончу эти афористические суждения следующим: «В лице Лермонтова написано: в глазах – *«какая грусть!»*, в усмешке *«какая скука!»*».

Так и в поэзии: в глазах – одно, в усмешке – другое. А вместе... Что ж вместе?

Вместе – самая глубокая, самая прекрасная тайна, какой отаинствована свыше русская поэзия» [12].

Перекликаются, часто совпадая с этими высказываниями и вообще с этой лермонтовской позицией Дурылина, настроения другой представительницы отечественной литературы – Варвары Григорьевны Малахиевой-Мирович.

В июле 1937 года, живя в средней полосе, в деревне Карижа, Варвара Григорьевна записывает в дневнике (точно выставляя время записи: «одиннадцатый час вечера, теплого»):

«Вчера была 96-я годовщина со дня смерти Лермонтова. А сегодня утром у меня была встреча с ним на краю овсяного поля, куда я ходила за полынью. Было жарко, но от соседнего, просыревшего от ночного дождя леса, веяло чудной, душистой прохладой. Дорога между двух овсов, поросшая по краям белыми шапками тысячелистника и медными щитами дикой рябины, как всякая дорога, манила вдаль, уводила вдаль. Со всех сторон на небо всплывали жемчужные с синеватым отливом облака.

Вспомнились «Тучки небесные»... и они оказались заклинанием.

– Поэт, пророк, изгнанник – триада одного образа, три неразрывно связанных лика, – произнес возле меня молодой музыкальный голос и вырисовались на белокуро-зеленом фоне поля с детства дорогие черты – Лермонтов. Через минуту он шел рядом со мной, по дороге.

– Вы не находите, повторил он, что поэт – не поэт, если он не пророк. И пророк всегда поэт. Обратите внимание на язык, каким пророки говорят, хотя бы в видении Иезекииля... И оба они, и поэт, и пророк, прежде всего изгнанники... и по заслугам. Они говорят о том, что никому не понятно и не нужно...

– Вы хотите сказать: кроме таких же, как они изгнанников, хотя бы и не доросших до того, чтобы стать лермонтовыми или Пушкиными?

Мрачно-великолепные, с нездешней силой глаза на призрачно-бледном лице взглянули на меня с грустной и мягкой улыбкой.

– Я знаю, о чем вы сейчас говорите,- сказал он. О том, как семи лет отроду (заметьте, это очень важный возраст) вы прочли «Беллет парус одинокий» – и какой это был рубеж. Как вы впервые испытали восторг и грусть обреченности быть изгнанником. Но ведь это частный случай. Не для этого же мне даны были необъятные силы, какие я в себе сознавал, чтобы Минович и, положим, еще сотни и даже тысячи испытавших восторг и грусть от моего Паруса, Ангела, Демона, потом не знали, как и я, что с этим восторгом, что с этой грустью делать.

И вдруг он засвистал каким-то удалым, мальчишески-разбойничьим свистом. И элегантно тростью, которая оказалась у него в руках, стал сбивать головки тысячелистников и дикой рябины.

– Откуда у вас эта жажда бесчинства и жестокости, – тихо спросила я.

– От дурного настроения, – с дерзкой улыбкой ответил он.

– А дурное настроение отчего?

– Оттого, что нет точки приложения сил. И следовательно, нет смысла в самом существовании. Оттого, что «как в ночь звезды падучей пламень, не нужен в мире я».

И вдруг прибавил доверчиво и грустно: «И отчасти еще оттого, что не было Тамары, чья душа была бы из «лучшего эфира», чем моя. А были М-ше Сушкова, Наденька Верзилина. И даже Омер де Гелль».

– Мне хотелось бы знать об Омер. Вы не догадывались, какая это низкая и злая душа?

Он покачал головой.

– Мне это было все равно. Потому что я любил Тамару. Отчасти и в Омер де Гелль, в иные минуты. А потом, вам этого, конечно, не понять, – власть женской красоты, волнение крови, жажда забыться... Что, впрочем, не мешало мне ощущать в себе «силы необъятные и помазание на царство». Но какие? Где? Этого я не знал.

– И теперь не знаете?

Он пристально, мрачно и глубоко заглянул мне в глаза.

– Вот вы о чем!.. Но, ведь с вами я говорю прежний, земной, поскольку и вы только земная.

– Но ведь это же не надо, нельзя разграничивать. Вся беда в том, что мы разграничиваем. И зачем вам было приходиться ко мне, если вы можете сказать мне только о той великой печали неведения, какой и я томлюсь.

Он улыбнулся братски ласково.

– На зов этой печали я и пришел, – сказал он мягко. Когда у вас сложились строки: «язвит меня печаль познания, твоя мятежная звезда, как ты в ущербном мироздании, не утолюсь я никогда» – я с вами встретился в тех планах, где видел вас в семилетнем вашем возрасте, когда вы были так потрясены моими строками «Увы, он счастья не ищет...». Я понял, что у вас не будет счастья, иного, чем то единственное, какое я знал.

– «Когда волнуется желтеющая нива...» – угадала я... Чувство неизменного, непередаваемого блаженства охватило не только меня, но залило до горизонта поле... как вздох самой земли ввысь, к солнцу...

Спутника моего мои глаза уже не искали. Мне было не нужно его видеть в этом облике, в каком печатают его портрет в издании его стихотворений. Я чувствовала его и в себе, в глубинах моего внутреннего мира, и в глубоко безмятежной, торжественной красоте, разлитой в природе, приподнявшей для меня на миг покров вверенных ей тайн» [13].

Как сегодня мы объясним себе эти строки В. Г. Малахеевой-Мирович, написанные ее рукой в Тетради 28 ее многотетрадного дневника с общим заголовком «О преходящем и вечном»?

Мы слышим в ее видении отголоски тех биографических обстоятельств, участие тех подлинных лиц, которые известны всем биографам поэта. Мы ощущаем катарсис, который необходим в драматургии разговора двух одиноких художников, примеренных, кажется, своим восторгом от созерцания мира природы с ее душой, с ее языком, с ее беспредельной красотой. Но мы понимаем, что это не просто и не только экзальтированное состояние поэта «Мировича», писавшего стихи о тайнах бытия и инобытия.

Варвара Мирович отдала много времени изучению психологических методов в педагогике; ею (совместно с М. В. Шиком) в 1910 году был переведен обширный труд Уильяма Джэймса (современное написание фамилии) «Многообразие религиозного опыта» (кстати, недавно переизданного). Этот американский ученый, профессор Гарвардского университета, еще в конце XIX века читал

лекции на тему «О человеческом бессмертии», утверждая безусловную возможность бессмертия индивида. Для Мирович эти научно-теоретические формы все расширяющегося познания оказались живой эмпирикой. В ее опыте с Лермонтовым, возникающем в пространстве не сновидческом, а вполне реальном, выразилось тяготение человека Серебряного века к звездному, космическому мироощущению.

В. Г. Мирович пыталась «неосознанные побуждения» превратить в истинные. И приведенный выше эпизод – это образец «сердечного мышления», пример слияния двух субъектных начал. Здесь проявилось не только ее литературное настроение, но и лирическая интуиция человека, всегда направляющего свое внимание на суть вещей, событий, характеров в их целостности [14]. Но есть и научно-экспериментальные доказательства таких встреч, о которой писала Варвара Григорьевна.

Например, в капитальной исследовательской работе американского ученого Джона Уильяма Данна «Эксперимент со временем», которая переведена на русский язык и напечатана в 2000 году, теоретически обосновываются «существование души разумной» и возможность «реальной телепатической связи друг с другом» [15]. К подобным выводам приходит и другой американский ученый в области психологии и психиатрии Невил Друри в книге «Трансперсональная психология» (она выпущена в России в 2001 году). Мистические изменения или характеристики сознания связаны со сверхчувственным восприятием – утверждает автор. Они могут претворяться в диалог или встречу реальных персонажей «здесь и теперь», при этом в сознании происходит выход за пределы Эго одного из участников, перенесение из прошлого в настоящее образов, идей, художественных смыслов⁹.

Завершая анализ столь необычного присвоения личности поэта, приведу еще один факт. В. Г. Мирович посвящает Лермонтову стихотворение, которое датирует 17-18 апреля 1930 года. Мысли о нем в данном случае навеяны ее пребыванием в доме друзей у Красных ворот.

⁹ Об этих проблемах, кстати сказать, еще в начале XX века писал оригинальнейший русский философ Петр Демьянович Успенский в своей очень тогда популярной книге, переизданной в Москве в 2006 году «Tertium organum. Ключ к загадкам мира». СПб., 1911.

Быть может, здесь, где это ложе,
Сулит мне дружеской ночлег,
В полночный час, как я, тревожно
Ты слушал звездных хоров бег.
И чуял демонские крылья
Меж небесами и собой
И в титаническом усилье
С Творцом готовился на бой.
Иль утомлен бесплодной битвой,
Гордыню буйных сил смилив,
Сменял младенческой молитвой
Свой богоборческий порыв.
Быть может, здесь родился Мцыри,
Корабль воздушный паруса
Раскрыл, и над уснувшим миром
Пронесся ангел в небеса.
О, если знать, какую песнью,
В какой торжественный хорал
Тебя унес твой друг небесный,
Когда ты бездыханный пал.

Так, уже в 30-е годы XX столетия, снова возникает дух Ренессанса рубежа веков в творческом поведении ряда писателей и вообще деятелей культуры, хотя подобные идеи находили резкую критику в официальных источниках. И творчество некоторых из них (например, Дурылин, Мирович, Большаков), обращающихся к личности и литературному опыту Лермонтова, можно рассматривать как защиту своего микрокосма.

Константин Большаков, который, как и Сергей Сергеев-Ценский в своем романе «Мишель Лермонтов», помещает поэта в пеструю среду столичных и провинциальных представителей российской действительности первой половины XIX века. Его роман «Бегство пленных или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова» к 1932 году имел уже четыре издания. Столь же популярным было и трехчастное произведение «Мишель Лермонтов». Сергеев-Ценский строит повествование вокруг реально существующих личностей – Пушкина («Поэт и поэт»), Омер де Гелль («Поэт и поэтесса»), известных лиц окружения Лермонтова на Кавказе («Поэт и чернь»). Вывод писателя очевиден: и высший свет, и общество, не столь приближенное к трону, но создающее общественное мнение, рассматривают поэта

как изгоя, как своего личного врага, которому верзилины, мартиновы, васильчиковы не могут простить его дерзких стихов, его дерзких поступков, его самобытности. К. Большаков развертывает «картину страданий и гибели» Лермонтова, выводя на авансцену другого поручика преображенца Евгения Петровича Самсонова.

Встречей читателя с ним начинается повествование, и финал также отдан ему, его поражению в странном поединке с Лермонтовым. Как и все, писавшие в те годы о Лермонтове, Большаков оставливает внимание читателей на «невстрече» двух великих русских поэтов, «невстрече», которая превратилась в феноменальное явление родства в пространстве русской культуры. В романе, на страницах которого предстает жизнь российского императора, поэта, жандарма, солдата, каторжанина и других персонажей, отведено место и для Адели Омер де Гелль. Но, в отличие от произведения «Мишель Лермонтов», ее образ пронизан поэзией. Героиня, имеющая реальный прототип, представлена как поэт, творец поэзии, по духу близкий своему русскому собрату. Отсутствует прямой намек на ее политические интриги, связанные с международными отношениями России, и некоторая двусмысленность по этому поводу, которая все же звучит у Сергеева-Ценского на страницах книги во второй ее части «Поэт и поэтесса». Адель Омер де Гелль выступает как существо, причастное к политическим авантюрам, но при этом родственное поэту своими дарованиями и творческим статусом.

У Большакова Лермонтов в разговоре с Натальей Николаевной Пушкиной признается, что почти нашел в этой французской женщине тот идеал близости, которую мучительно искал всю жизнь. Но это оказалось миражом, и он был отвергнут им как что-то чужое и уже поэтому чуждое. Вообще интересна траектория образного решения французской поэтессы: от романтизма взаимоотношений двух ярких, стремящихся друг к другу характеров к иронии Сергеева-Ценского как писателя социально ориентированного, – к жесткой оценке Омер де Гелль, например, в пьесе «Маски» Нины Николаевны Алибеговой. На правах рукописи эта драма в пяти актах была напечатана в 1938 году. В 1940 году переиздана с сокращением одного акта. В предисловии к этому изданию, написанном профессором Бродским, подчеркивается общественно значимое в личности и творчестве поэта, он назван «последним эхом декабризма» [16]. Драматургию Н. Н. Алибеговой Бродский оценива-

ет как резко и оригинально выполненное исследование социальной драмы художника в России. Подчернуто, что автор при этом избрал очень краткий отрезок жизни поэта – его кавказские дни, предшествующие гибели.

Обращаясь к пьесе, назовем такой персонаж как Раневский, представитель разночинно-демократических кругов российского общества. Этот простой учитель говорит Лермонтову: «На что вы разменяли себя?.. Кто ваши друзья? ... Вы не смеете говорить о смерти! Вы гордость наша, наша надежда, потому и невыносимо смотреть, как вы себя по мелочам тратите. Вино, карты, женщины... Разве не вы бросили в лицо своему веку железный стих? Тот, кто раз сделал это, – не скроется ни за какой маской! Народ читает и верит вам... Ждет помощи, совета» [17].

Сегодня подобное художественное решение выглядит идеологически навязанным и не удивительно, что образ французской поэтессы имел такой же акцент.

Конечно, подобные решения были связаны со все усиливающейся идеологической требовательностью «управленцев от культуры», их попыток свести к программному минимуму объем всякого явления в жизни, истории, искусстве. Это была еще одна весьма массивная рама, в которую хотели (или были вынуждены) поместить Михаила Юрьевича и его творения.

Шестидесятые годы прошлого столетия меняют тональность рассуждений о поэте. Снова возникает интонация, прослеженная у авторов Серебряного века. Ольга Берггольц в «Дневных звездах» пишет: «О, как сладко было это мучение, эта тоска о невиданном желанном друге – прекрасной пальме, мечта о бесстрашии перед бурей, перед гибелью, как я счастлива, что еще на рассвете сознания мне дано было изведать это упоение ... эту власть поэзии, это приобщение ко всему миру через ее волшебные, непостижимые уму напевы, как счастлива я, что до сих пор она сильнее всего владычет над сердцем и над жизнью моей...» [18].

Последующие годы внесли несколько иные мотивы, развитие которых можно определить формулой «pro – contra», хотя круг лермонтовских проблем в произведениях, в сущности, остается неизменным. Например, Лермонтов представлен так у поэта Юрия Кублановского:

ПОСВЯЩАЕТСЯ ЛЕРМОНТОВУ

*... мира и забвенья
Не надо мне!*

Л.

В альпийском леднике седеющем подснежник
разбуженный угас.
Мир сердцу твоему, хромающий мятежник!
И прежде и сейчас
от выщербленных плит кавказской цитадели
не близок путь.
Печальные глаза с овальной акварели
закрой когда-нибудь.
В испарине скакун, армейская рубаха,
омытый солью стих.
Но твой жестокий смех сжимал сердца от страха
на водах у больных.
Ты зримо презирал актерские повадки
державного паши.
Но молния сожгла походную палатку
твоей души.
... Не голубой мундир своею черной кровью
смывает желчный грим с усталого лица,
а Демон, наконец, спустился к изголовью
взглянуть на своего творца [18].

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Сергей Дурылин. В своем углу. К 120-летию Сергея Николаевича Дурылина. 1886-1954. М., 2006. С. 412.
2. Андриевский, С. Лермонтов – характеристика // Новое Время». 1890, № 4987, 4988 (январь). С. 1.
3. Там же.
4. Там же. С. 3.
5. Там же.
6. Андриевский, С. Лермонтов – характеристика // Новое Время». 1890, № 4987, 4988 (январь). С. 33.
7. Половинкин, С. М. Письма С. Н. Дурылина к свящ. П. А. Флоренскому // Сергей Дурылин и его время. Исследования. Тексты. Библиография. Кн. I: Исследования. С. 200.

8. Там же.
9. Резвых, Т. Н. «Ищущий Града» // Сергей Дурылин и его время : исследования, тексты, библиография / сост. и ред. А. Резниченко. М., 2010. С. 293. (Исследования по истории русской мысли». Т. 14).
10. Сергей Дурылин. В своем углу. К 120-летию Сергея Николаевича Дурылина. 1886–1954. М., 2006. С. 398.
11. Там же. С. 179.
12. Там же. С. 182.
13. Мирович, В. Г. О преходящем и вечном. 1937. Тетрадь 28, лл. 28-31.
14. Ромазанова, Е. Ш. Эстетическое и иррациональное: возможности взаимодействия // Внерациональные формы постижения бытия. Ульяновск, 2001. С. 51.
15. Данн, Дж. У. Эксперимент со временем. М., 2000. С. 222.
16. Алибегова, Н. Маски (Смерть Лермонтова). Драма в четырех актах. М.-Л., 1940. С. 3.
17. Там же. С. 70, 71, 73.
18. Берггольц, О. Дневные звезды. Л., 1960. С. 171.
19. Кублановский, Ю. Посвящается Лермонтову // Ю. М. Кублановский. Число : избранные стихотворения. М., 1994. С. 120.

ЛЕРМОНТОВСКИЕ МОТИВЫ В ТЕТРАЛОГИИ В. П. КАТАЕВА «ВОЛНЫ ЧЕРНОГО МОРЯ»

Тетралогия В. П. Катаева «Волны Черного моря» включает в себя романы «Белеет парус одинокий», «Хуторок в степи», «Зимний ветер» и «Катакомбы». О значении лермонтовских мотивов говорит уже название первого романа, озаглавленного начальной строкой известного стихотворения Лермонтова «Парус». Весь первый роман заключен в своеобразную лермонтовскую рамку: он не только открывается строкой из Лермонтова, но и завершается лермонтовским четверостишием – последней строфой того же стихотворения «Парус». Помимо стихотворного обрамления, тема паруса пронизывает весь текст первой книги, вследствие чего образ паруса становится ее лейтмотивом. Но смысловое наполнение этого лейтмотива неоднозначно, в нем можно различить три значения.

Прежде всего, это образ романтического одиночества, заданный лермонтовским стихотворением. Он появляется во 2-й главе романа «Белеет парус одинокий» под названием «Море» в сознании одного из главных героев – Пети Бачея, мальчика восьми с половиной лет. Время событий относится к концу лета 1905 года. Семья Бачеев уезжает с дачи, и Петя перед посадкой в дилижанс убегает без спроса, чтобы напоследок попрощаться с любимыми местами у моря. На берегу кроме него никого нет, и мальчика охватывает непонятное ему самому чувство одиночества, отрешенности от всего остального мира. Расстилающееся перед ним громадное пространство моря еще более усиливает это чувство. Реальная картина вызывает в памяти поэтические строки: «...море светилось такой нежной, такой грустной голубизной августовского штиля, что невозможно было не вспомнить:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом... –

хотя и паруса нигде не было видно, да и море ничуть не казалось туманным».

Сопровождающий эту картину комментарий (паруса нигде не было видно и море ничуть не казалось туманным) принадлежит,

скорее всего, сфере сознания автора, оттеняет книжный характер этих ассоциаций, тем самым и раскрывая литературные свойства воображения героя, и говоря о воспитании Пети в интеллигентной семье гимназического учителя, где отечественная словесность в большом почете.

Но Петя не просто хорошо знаком с хрестоматийной литературой – в 23 главе, где описаны его испытания перед зачислением в гимназию, выясняется, что «Парус» – его любимое стихотворение. Он ждет «с трепетом тайного торжества» того момента, когда экзаменатор предложит ему прочесть что-нибудь на память, и декламирует «Парус» строчку за строчкой, торопясь и подчеркивая слова жестами. Но ему не дают договорить последних строк: экзамен окончен. Это момент уязвленного самолюбия Пети: и любимое стихотворение осталось недорассказанным, и собственные способности не удалось показать «в полном блеске» [1, С. 155-156].

Второй образ паруса, совсем не связанный с книжным, – не литературный, а предметно-реальный, – сопровождает другого героя, почти ровесника Пети – Гаврика Черноиваненко, внука старого рыбака. В 11-й главе под названием «Гаврик» впервые заходит речь о парусе, без которого очень трудно прожить рыбацкой семье:

«Ведь и у него, у дедушки, была когда-то прекрасная шаланда с новеньким, прочным парусом. <...> Но жизнь прошла... И остались у дедушки лишь нищенская хибарка на берегу да старая шаланда без паруса.

Парус пролечили, когда заболела бабушка. Да и то напрасно: все равно померла. Теперь такого паруса больше нигде не справишь.

А без паруса какая же ловля? На смех курям! Разве только бычков на перемет. Грустно!» [1, С. 66].

Глава 43-я, названная «Парус», посвящена последним дням старого рыбака, забитого и покалеченного в тюрьме за укрывательство матроса Родиона Жукова, участника восстания на броненосце «Потемкин». «...большую часть времени дедушка неподвижно смотрел вдаль. Там, между двумя прибрежными горками, виднелся голубой треугольник моря со множеством рыбацких парусов. Глядя на них, старик не торопясь разговаривал сам с собой:

– Да, это верно. Ветер любит парус. С парусом совсем не то, что без паруса. <...> Шаланда без паруса, что человек без души. Да.

Все время, не переставая, дедушка думал о парусе. <...> Он так ясно, так отчетливо видел этот новый парус, как будто бы тот уже стоял перед ним – тугой, суровый, круглый от свежего ветра» [1. С. 240].

Парус неотделим не только от жизни рыбака, но и от его ухода из жизни: «он был парусом, солнцем, морем...» [1. С. 240].

Новый парус дедушке обещал его старший внук Терентий. Но дедушка умер, не дождавшись возвращения паруса. Терентий успел вернуться уже к похоронам: «На плече Терентий держал громадный, тяжелый сверток. Это был обещанный парус» [1, С. 241].

В следующей, 44-й главе романа «Маевка» на сходке рыбаков будет звучать речи о том, что «без паруса не жизнь» [1. С. 251].

Таким образом, символу романтического одиночества – лермонтовскому парусу – на протяжении всего первого романа Катаева противостоит прозаический реальный парус из грубой холстины, кормилец рыбацких семей, необходимый предмет обихода одесской рыбацкой бедноты.

К финалу первой книги образ паруса получает еще одно значение. Последняя глава под названием «Попутный ветер» также связана с образом паруса. И глава, и вместе с тем вся первая книга заканчиваются изображением морского пейзажа – реального, открытого перед глазами Пети, Гаврика и маленькой Моти, и одновременно воссоздаваемого художником, работающим с натуры:

«Но вот художник набрал тонкой кистью каплю белил и в самой середине картины на лаковой синеве только что написанного моря поставил маленькую выпуклую запятую.

– Парус! – восхищенно вздохнула Мотя.

Теперь нарисованное море невозможно было отличить от настоящего. Все – как там. Даже парус.

И дети, тихонько толкая друг друга локтями, долго смотрели то на картину, то на настоящее, очень широко открытое море, в туманной голубизне которого таял маленький парус дедушкиной шаланды, легкий и воздушный, как чайка.

... Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой,
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!» [1. С. 261-262].

Когда Петя сдавал экзамен, его оборвали на строке «Под ним струя светлей лазури...» Договаривает последние строки автор, но уже не от имени своего героя, а как рассказчик всей книги. Новое значение, которое при этом придается образу паруса, связано также с романтикой, но теперь уже с романтикой не одиночества, а предстоящей революции. Под парусом, поставленном на дедушкиной шаланде, уходит в море революционный матрос Родион Жуков, совершивший побег из тюрьмы. По видимости одинокий в пространстве моря, парус в этом случае воплощает не индивидуализм, а объединяет в себе волю и стремление трудового народа. Не случайно в спасении Жукова участвуют люди разных поколений: рыбацкая дедушка, взрослый рабочий Терентий, дети – мальчишки Гаврик и Петя и девочка Мотя. Соотнесение паруса революционера Жукова с приведенными здесь же стихами наполняет новым смыслом последние строки стихотворения Лермонтова и финал книги Катаева: образ «мятежного», жаждущего «бури» паруса из стихотворения Лермонтова вбирает значение предвестника бури-революции, известного по «Буревестнику» М. Горького («Пусть сильнее грянет буря!»). Таким образом, в первой книге тетралогии Катаева образ паруса развивается в определенной последовательности: от лермонтовского индивидуализма – через прозу предмета рыбацкого быта – к романтике приближающейся революции в аллегорическом образе бури.

В романе «Хуторок в степи» те же герои, Петя и Гаврик, повзрослели на 5-7 лет. Лермонтовские мотивы во второй книге тетралогии по-прежнему связаны с книжным сознанием Пети, но их литературный контекст расширяется, в соответствии с возрастом героя. Отдельные эпизоды второй книги бросают ретроспективный свет на предыдущую: то, о чем читатель мог догадаться по косвенным проявлениям, теперь обозначено с помощью определенных деталей. Среди вещей семейства Бачеев упомянут книжный шкаф, наполненный книгами русских классиков, в том числе и Лермонтова (447). В комодке отца Пети хранятся семейные реликвии: венечальные свечи, памятные вещицы покойной мамы и другие мелочи, которые «для Василия Петровича являлись драгоценными воспоминаниями», и там же – «сухие листья дикой груши с могилы Лермонтова» [1. С. 274]. Здесь мир Пети еще не отделен от мира отца, воспитывающей его тети, – при всем различии сознания подростка и взрослых, остается прочный культурный пласт, объединяющий

разные поколения и позволяющий говорить в семье на одном языке, сохранять взаимопонимание между старшими и младшими. Духовный мир отца является и духовным миром сына, и проявлением этого становятся литературные цитаты. Так, например, одна из Петиных ассоциаций объединяет образ отца и лермонтовские строки из стихотворения «Ветка Палестины»: «Засыпая, он слышал быстрый скрип пера, дрожание образка, висящего на спинке кровати, и видел темную голову отца рядом с зеленым колпаком лампы и теплый огонек лампы в углу перед образом с сухой пальмовой веткой, тень от которой таинственно лежала на обоях, как всегда вызывая представление о ветке Палестины, о бедных сынах Солима и усыпляя чудесной музыкой лермонтовских стихов: «Все полно мира и отрады вокруг тебя и над тобой...» [1, С. 274].

О взрослеющем Пете сказано, что он уже прочел романы Тургенева, «Войну и мир», «Евгения Онегина», почти всего Гончарова и «Героя нашего времени». Погружаясь в мир воображаемых страстей, «он представлял себя то Печориным, то Онегиным, то Марком Волоховым, хотя, в сущности говоря, был гораздо ближе к Грушницкому, Ленскому и Райскому. Разумеется, в это время все знакомые девочки в его глазах превращались в Мери, Татьян и Вер – прелестных и страдающих, что весьма льстило его самолюбию». Но, отмечает автор, при отсутствии достойного объекта внимания «Пете порядочно-таки надоело быть Печориным, чем он в последнее время сильно злоупотреблял» [1. С. 401].

После первой, мимолетной встречи с Мариной Павловской Петя почувствовал любовь с первого взгляда, и это внесло новые лермонтовские ассоциации в переживаемые им противоречивые настроения. С одной стороны, безнадежная влюбленность в таинственную незнакомку как будто приблизила его к героям прочитанных книг, а с другой – дала новый повод для внутренней и внешней рисовки в позе разочарованного скептика по образцу Печорина:

«— А что такое – любить? – разочарованно сказал Петя и не совсем кстати, с легким завываньем процитировал: – Любить? Но на время не стоит труда, а вечно любить невозможно!» [1. С. 452].

После того, как происходит новая встреча с Мариной и общение их оказывается возможным, Петя, бурно страдая внутри, внешне встречает ее, как ему представляется, «с ледяным, чисто печоринским равнодушием» [1. С. 492]; гуляя с ней по саду, наме-

ревается «блеснуть каким-нибудь великолепным печоринским ответом» [1. С. 523]; ведет разговор «с косой, напряженной улыбкой, показавшейся ему самому ледяной и в высшей степени печоринской» [1. С.274], но вряд ли выглядевшей такой на самом деле, как не раз дает понять автор. В одном из таких эпизодов печоринский мотив поддержан мотивом из лермонтовского «Демона», включенным в авторскую характеристику героя: «но дух отрицанья и сомнения все-таки восторжествовал» [1. С. 526] и не позволил выдержать задуманную роль до конца.

В тексте второго романа тетралогии в речи Василия Петровича встречается разговорный Лермонтов: «Хотя все это не так смешно, как грустно» [1. С. 535] – перефразированные строки стихотворения Лермонтова «А. О. Смирновой», ставшие крылатым выражением: «Все это было бы смешно, // Когда бы не было так грустно» [2].

Одна из последних глав романа «Хуторок в степи» – «Паруса» – напоминает о событиях романа «Белеет парус одинокий». На хуторке близ моря, где поселилась семья Бачеев, происходит нелегальная сходка рабочего кружка, и сюда для встречи с рабочими на шаланде под парусом приплывает Родион Жуков. Образ бывшего матроса с «Потемкина» и название главы «Паруса» объединяет первую и вторую книги тетралогии Катаева, служат композиционными скрепами между отдельными романами.

Художественными скрепами между отдельными частями тетралогии становятся и лермонтовские мотивы. Третья книга «Зимний ветер» повествует о событиях первой мировой войны, октябрьской революции в Петрограде в 1917 году и завоевании советской власти в Одессе в 1917-1918 годах. Петя уже не гимназист, а прапорщик Бачей, осенью 1917 года получивший ранение на фронте в Румынских Карпатах. Из третьей книги почти уходит ирония автора, она проявляется только в начале романа в связи с последними рецидивами печоринства в поведении Пети. С фронта он ведет переписку с незнакомой девушкой-патриоткой, пославшей письмо «неизвестному дорогому солдатику, защитнику царя и отечества», и, рисуясь перед воображаемой прелестной корреспонденткой, «упомянул вскользь о своем разочаровании в любви, напустил на себя даже нечто лермонтовское...» [3]. Но основное действие романа по-прежнему происходит в Одессе. Ускоряющийся процесс взросления героя передан через литературный контекст, отбор ци-

тат и литературных ассоциаций. Возникающие теперь литературные параллели более тесно соотносятся с ситуацией героя, призваны пояснить ее или прокомментировать. Находясь после ранения в госпитале, «первый раз за последнее время, а быть может, и за всю жизнь, Петя Бачей со всей серьезностью взглянул на себя со стороны и задумался о своей судьбе. Он понял, что плывет куда-то «без руля и без ветрил», погруженный в полусонный мир придуманного счастья и воображаемой независимости. А ведь были же порывы, высокие мечты! Куда же все это девалось?» [3. С.79]. В размышления Пети включена новая цитата из «Демона», здесь же ощущаются явные переключки и с печоринской темой из «Героя нашего времени» (ср. из Дневника Печорина: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?... А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое...»), но они совпадают с искренними переживаниями героя Катаева. В литературных аллюзиях проясняется внутренний мир героя. Новая юношеская любовь, приходящая к Пете, сопровождается «до слез сжимающим горло» романсом «Люблю ли тебя, я не знаю, но кажется мне, что люблю» [1. С. 96]. Мотив сомнения, выраженный в этом романсе на стихи Лермонтова, оправдывается последующим ходом сюжета. В подарок любимой девушке Петя покупает «великолепное издание «Демона» с цветными иллюстрациями, напечатанными на меловой бумаге», тратя на эту покупку «безумные деньги» [3. С. 121] – причем последние деньги, полученные как благотворительное пособие за ранение. В этом поступке проявляется еще сохраняющаяся связь с миром отца, тети, то есть недавнего детства, где любимые книги были бесспорной духовной ценностью. Но детство ушло, и вместе с ним уходит привычный литературный мир. Остается только реальность, и в дальнейшем в ней не будет места Лермонтову. Последняя цитата из Лермонтова в «Зимнем ветре» – политического свойства. Петя пытается объяснить свое понимание действительности своей возлюбленной, представительнице противоположного идеологического лагеря:

«– Какой ужасной жизнью мы жили до сих пор! То есть не мы лично... Но народ, Россия... Мне трудно тебе объяснить. Нищая, несчастная, голодная, полуколонизальная Россия... Бездарный царь! Мрак, азиатчина, холера, тиф... «Страна рабов, страна господ, и вы, мундиры голубые, и ты, послушный им народ» [3. С.255].

Петя волнуется и, произнося на память стихи Лермонтова, слегка искажает последнюю строку («и ты, им преданный народ»). По этому эпизоду видно, что Лермонтов помогал формированию того мировоззрения Пети, которое приведет его в лагерь большевиков, где он окажется рядом с Гавриком, Мотей, Мариной Павловской. Здесь строки Лермонтова – уже не просто личностная характеристика, но художественный комментарий к современности. Оценка происходящего в России дается через лермонтовский взгляд на прошлое, для того чтобы оценить настоящее и преодолеть его трудности ради будущего.

Последний роман тетралогии – «Катакомбы» – о том, как будущее, ставшее настоящим, требует новой защиты. Здесь изображен период 1941-1944 годов, Одесса перед фашистской оккупацией, деятельность подполья, народное сопротивление врагу, в котором участвуют прежние герои, ставшие взрослыми: Петр Васильевич Бачей и его сын Петя, Мотя и ее дочь Валентина, Гаврик, принявший на себя руководство подпольем, и другие старые и новые лица. Тема героического сопротивления врагу определила стилистику последней книги, отличную от предыдущих трех: ирония ушла, появился пафос, прежний легкий живой диалог сменился пространными описаниями. Связующим звеном с прежним миром романов становятся воспоминания на берегу Черного моря взрослого Петра Бачея: он словно снова видит на том же месте у моря маленького Гаврика, маленькую Мотю и себя-мальчика, «и парус дедушкиной шаланды, увозившей матроса в чужие края – легкий и воздушный, как чайка» [3. С. 303]. Эти воспоминания в романе «Катакомбы» обращают к концу первого романа «Белеет парус одинокий» и тем самым еще раз косвенно напоминают о строках лермонтовского «Паруса». Таким образом, лермонтовский парус становится лейтмотивом не только первой книги, но и всей тетралогии Катаева.

Значение лермонтовских мотивов в замысле тетралогии «Волны Черного моря» отмечал и сам автор. В статье «Замысел и время» он дал такую оценку своим первым двум романам этого цикла: «... «Белеет парус одинокий» и «Хуторок в степи» представлялись мне чем-то лермонтовоподобным...» [4].

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Катаев, В. П. Полное собрание сочинений : в 9 т. Т. 5. М.: Худож. лит, 1970. С. 14.
2. Ашукин, Н. С., Ашукина, М. Г. Крылатые слова; Литературные цитаты; Образные выражения. 4-е изд. М.: Худож. лит., 1987. С. 66.
3. Катаев, В. П. Полное собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.: Худож. лит, 1970. С. 82.
4. Вопросы литературы. 1961. № 9. С. 135.

**ЛЕРМОНТОВСКИЕ ОБРАЗЫ В РЕАЛИЯХ XX ВЕКА
«СОЛДАТСКИХ СКАЗОК» САШИ ЧЕРНОГО
И РОМАНА «РОЖДЕНИЕ МЫШИ»
ЮРИЯ ДОМБРОВСКОГО**

Нам кажется, что абсолютная ценность русской классики может быть воспринята только при учете ее исторических реалий. Однако, на самом деле, у нее в любые времена есть «сотворец» – тот читатель, который «сквозь нее» постигает собственную душу и те реалии, которые окружают именно его.

Как это могло происходить среди солдат в окопах Первой мировой войны, нам дает представление участник этой войны Валентин Катаев в своей, во многом автобиографичной, повести «Юношеский роман» (1982). Наблюдая, какой популярностью пользуется во время нахождения на позициях лубочная литература, читаемая вслух грамотеями, его герой решает приобщить солдат к классике и читает им «Анну Каренину» Толстого. «Солдаты слушали его, затаив дыхание, как, впрочем, и все предыдущие книжки, причем больше всех им понравился Стива Облонский, его они весьма одобряли, а что касается Анны Карениной, то она была единогласно названа шлюхой» [3. С.145]. В цикле «Солдатские сказки» Саши Черного, созданном уже в 1930-е годы в эмиграции, вольноопределяющийся, каким был на Первой мировой войне и сам Саша, прочел солдатам лермонтовского «Демона». И настолько поэма пришлась по сердцу слушателям, что с удовольствием пересказывалась потом фронтовым «златоустом» как сочинение «поручика одного, Тенгинского полка», отразив в этом пересказе как психологические и нравственные особенности рассказчика, так и отнюдь не лермонтовский хронотоп, но яркость картины от этого не пострадала. Обратимся к тексту произведения, которое называется «Кавказский черт» [5].

Вся первоначальная лермонтовская тоска Демона не близка рассказчику: она описана в нескольких словах как скука от отсутствия сопротивления грешников. Зато подача свадебного пира, который у Лермонтова уложился в строчку «звучит зурна, и льются

вины» [4. т. 4. С. 225], поражает сказочными подробностями: «Пирует грузинский царь Удал (у Лермонтова Гудал – примеч. автора), – на триста персон столы понаставлены, бык жареный на медном блюде лежит, в быке – жареные утки, в утках – жареные цыплята. С амбицией князь был... Вином хочь залейся, по всем углам кахетинское в бочках скворчит, обручи еле сдерживают. Кто мимо ни идет, вали к князю, пей, ешь, хочь облопайся... Под простыми гостями туркестанские ковры постланы, под княжеской родней – дагестанские [5. С. 234]. Волшебная красота и завораживающая, неотвратимая, роковая женственность облика и танца лермонтовской Тамары в передаче нашего рассказчика становится красотой девической скромности и юного очарования, вдруг раскрепощенного огненной лезгинкой – «потому лезгинка танец такой – кровь от него в голову полыхает» [5. С. 234]: «Взмыла Тамара, Господи Твоя воля! Летаёт это она пушинкой, шароварки легкими пузырями вздуло, косы полтинниками звякают, ножка ножке поклон отдаёт, ручка об ручку лебедем завивается. Слуги, которые гостей обносили с подносами, к земле приросли, а гости осатанели, суставами шевелят, каблуками землю роют... Не выдержал тут дядя ейный, князь Чагадаев, даром что сивый: затянул пояс потуже, башлык за плечо – бабку твою на шашлык! – пошел кренделять... Занозисто, братцы, разделявал, до того плавно, что хочь самовар горячий ему на папаху поставь, – нипочем не сронит...» [5. С. 234]. Таким образом материализуется лермонтовское «на пир созвал он всю семью» [4. т. 4. С. 225], – от отца и придуманного рассказчиком дяди, князя Чагадаева («Тамара... Уважь дядю, пройдишь, что ли, рыбкой...» [4. т. 4. С. 225]), до подруг и слуг. И Тамара названа не княжной (по-лермонтовски), а дочкой Тамарой. У отца и поведение с дочерью совсем другое, не лермонтовской подачи («Отец, отец, оставь угрозы, / Свою Тamarу не брани... Я гибну, сжался надо мной!...» [4. т. 4. С. 237]); в устах рассказчика такое невозможно: «Князь чичас к ней, дочка единственная, нельзя без внимания оставлять. – Что ж, – говорит, – дите... Я мужчина, человек старый, слов настоящих не знаю. Кабы твоя мать покойная была жива, она бы тебя в минуту разговорила...» [5. С. 237].

Рассказчика интересует реакция и поведение окружающих героев людей, которые у Лермонтова присутствуют часто незримо, как сами собой разумеющиеся, не названные: и кто ведет караван со свадебными подарками, и как кольцом вокруг князя на голом

камне расположилась свита, вырезанная вся затем разбойниками; и как унесли потерявшую сознание при виде мертвого жениха Тамару служанки, «а у самих слезы как бисером по галунам-лентам бегут» ... [5. С. 236]. Улыбку вызывает попытка представить поведение лермонтовских героев в бытовой обстановке иного века: «Лампочка на подоконнике горит, Тамара на тахте пластом лежит, полотенце с уксусом на лбу белеет, а сама с лица полотна белей. Оммок ее зашиб, значит... А тут в фортку черт голос подает, умильными словами поет-уговаривает...» [5. С. 237].

Соперничает «кавказский черт» не с Небом, а с женихом Тамары, для чего тропинки ему путает, часовенку скрывает туманом, на караульных напускает сон, разбойникам «на самую малость месяц приоткрыл» [5. С. 236], чтоб легче им было с караваном справиться. Но убить храброго и по-военному умелого (это подчеркнуто взамен описания красоты и наряда жениха лермонтовской версии) соперника чужими руками считает недостойным: «Вынесся князь из сечи, ...ан и черт не дурак. В ночной мгле перехватил у чеченца с правого фланга винтовку, да князю в затылок с колена не целясь, с дистанции шагов, братцы, на триста. Как в галку! Ахнул Синодальный князь, к гриве припал, – вот тебе, можно сказать, и женился. Ночь просватала, пуля венчала, частые звезды венец держали» [5. С. 236].

Интересно, что одним из главных героев повествования становится... отставной солдат. Это он, дозором обходивший монастырь с молитвой, так что черту и не сунуться, не устоял перед подброшенной оным пятидесятиградусной кизляркой, выпил ее и заснул. Вот тут красноречивый черт и встретился с Тамарой: «Девушке много ль надо... потянулась она к нему, как дите...» [5. С. 237]. «Разрыва сердца» героини влюбленный Демон явно не ожидал, расстроился; душу ее отсуживал у Ангела в военных терминах – речь шла о Тамаре как о «сдавшейся крепости», на что, взамен знаменитого лермонтовского «она страдала и любила – / И рай открылся для любви» [4. т. 4. С. 262], получил ответ от Ангела, что крепость «нипочем... не сдалась. Она, Тамара, как птенчик глупый, за поступки свои не отвечает. Я за нее ответ держу!..» [5. С. 240] (словно принял Ангел от солдата его караул, сражаясь огненным мечом). Заработав шрам на щеке от Ангела, черт, с досады, «двинул» вдоль спины солдата, так что тот «с той поры на карачках... ходил» [5. С. 240]. Черт же, возможно, переселился в Персию,

«остепенился, какую хорошую за себя взял, ремесло свое подлое оставил и в люди в свое удовольствие вышел» [5. С. 240], а вовсе не остался, как у Лермонтова, «один, как прежде, во вселенной / Без упования и любви» [4. Т. 4. С. 263].

Как трогательно прочитывается в этом пересказе лермонтовского «Демона» судьба и душа рассказчика-солдата, на долгие годы оторванного от своей большой семьи, где так необходим его добрый отцовский пригляд. Храбрость и сила мужчины, его ответственность за все не отменяется трудными жизненными обстоятельствами. Да и «кавказский черт» получает свой шанс именно за мужское поведение. А, кроме того, пережитая любовь даже черта способна сделать лучше. Последняя мысль, скорее всего, лично Саши Черного, в свое время, такого же солдата. Из контекста этой сказки можно предположить, что впечатления для нее Саша Черный почерпнул не на Первой мировой войне, по которой рядовым прошел путь от патриотического энтузиазма до депрессии, а во время прохождения им воинской службы ранее, в 1900-1902 годах, когда с увлечением обучал солдат грамоте.

Одна из многих классических отсылок в романе «Рождение мыши» Юрия Домбровского, романе совсем других реалий, написанном после второй мировой войны человеком, прошедшим сталинские лагеря, тоже, как оселок для познания сути характеров, вводит мотив Демона в споре только что познакомившихся героев. Нина – актриса, работающая над образом Дездемоны в шекспировском «Отелло», – не принимает трактовки известного журналиста Николая Семенова о том, что ударение в имени ее героини должно быть не по Вейнбергу (Дездемо́на), а по Пастернаку – Дездэмо́на, ибо «Дездэмо́на – это дословно «из демона» [2. С. 91]. Нина считает, что «никакой демоничности в Дездемоне нет, это очень простая и ясная душа» [2. С. 92]. Казалось бы, пустячный спор, но даже в нем обнаруживается зерно будущего трагического разрыва.

Роман «Рождение мыши» был написан Юрием Домбровским (1909-1978) в первой половине 1950-х годов на поселении, а опубликован только в 2010 году. Писатель при жизни сам не хотел его публиковать и даже кому-нибудь показывать, отговариваясь слабостью произведения, но, поскольку это явно не соответствует действительности, причины, возможно, были в аутотерапии – желании внутренне справиться этой книгой с тяжелым разладом в себе и в мире. Отнюдь не случайна форма произведения – роман в повестях

и рассказах: это свидетельствует, говоря словами Дмитрия Быкова, «о крахе целостной картины мира, о необходимости нескольких точек зрения, о невозможности связного рассказа и единой логики: судьба или мир героя разбиты вдребезги неким событием, и по этим осколкам мы восстанавливаем и судьбу, и событие» [2, С. 11]. Единственная по-настоящему серьезная и глубокая рецензия на роман как раз и написана Дмитрием Быковым, который с увлечением погружается в сложную философию и непривычную композицию этого, тем не менее, на удивление легко читающегося произведения.

Именно Быков обнаруживает намеренную параллель романа Домбровского с «Героем нашего времени» Лермонтова. И композиция «Рождения мыши» со смещенной хронологией выстроена так, что, как у Лермонтова, целостное восприятие первой повести не столько дополняется подробностями в последующих новеллах, сколько способствует разрушению или переименованию первоначального впечатления, так что в конце мы понимаем первую повесть иначе, чем вначале. И Николай Семенов, странно напоминающий своей невероятной судьбой еще не написанного тогда Штирлица Юлиана Семенова, с первого взгляда кажущийся почти идеалом, а в конце теряющий доверие читателя, так же типичен для своего времени «большевиков пустыни и весны», как Печорин для николаевского царствования. «Все эти люди, – пишет Дмитрий Быков, – люди в кожанках, много чего повидавшие и пережившие, страшно гордые собой, довольно инфантильные внутри – отличались от Печорина тем, что у них было дело; тем, что они знали, зачем живут. Но роднило их главное – некоторая роковая пустота внутри, этическая, что ли; как и Печорин, они люди без традиции, а если говорить правду, то и без морали... Отсутствие этого внутреннего стержня – как раз маскируемое «крутизной» – заставляет такого героя вечно странствовать, мотаться по земле, как мотался Печорин... ..И вечные – довольно легкие, хотя и рискованные – победы никогда не перерастают в любовь» [2, С. 10]. Может, в этом истоки мысли о том, что гора всегда рождает мышь, то есть после великих событий, после глобальной катастрофы мир не становится лучше, а безнадежно мельчает. Действительно ли это так, решают и герои, и читатели.

Но говоря о параллелях с «Героем нашего времени», Дмитрий Быков не опознает еще одну явно лермонтовскую, «маскарадную»

линию романа, пришедшую с Ниной из лермонтовского «Маскарада» [4. Т. 5, С. 310-450]. (Вообще простроченность модификациями классических образов, видимо, принципиально важна для Домбровского как доказательство реальности связи поколений рушащегося мира). Так вот, характер Нины не случайно извлечен из связки с Арбениным, превратившимся в романе в фарсовую фигуру (актер по фамилии Арбенин, толстяк и коротышка с большим выпуклым лбом, играет на сцене то Квазимодо, то Наполеона или Тьера, то Пушкина), – Нина дана в пару современному Печорину – Николаю Семенову. Именно на острие общения с ним возникают две болезненные для автора и его современников темы: маскарада и измены.

Удивительно, что Нина, по профессии актриса, и актриса талантливая, единственная среди своего окружения остается абсолютно естественной и открытой. Все остальные носят маски: и Николай, профессиональный разведчик в маске журналиста; и желающие казаться не теми, кто они есть, якобы доброжелатели и друзья – создатели мерзких сплетен; и ведущие двойную жизнь приспособившиеся; и те, на совести которых оговоры честных людей... Здесь есть даже такая «маска», как Печорин: гротескный образ ничтожного человека, актера с фамилией Печорин, из-за любви к которому кончает с собой Ирина в новелле «Хризантемы на подзеркальнике». Николай Семенов, проведенный с Ириной «ночь любви» накануне ее самоубийства и даже не почувствовавший ее состояния, со стыдом понимает, узнав о трагедии, что в чем-то он повторяет реакцию и поведение презируемого им актера Печорина.

Так называемая измена Нины – это тоже оценка маскарадной толпы, вполне понявшей и простившей бы ей тайные грешки похождения, но не открытый шаг навстречу любви другого человека. Она ждала исчезнувшего Николая семь лет, презируя и окорачивая мужские стремления к близости, но вдруг ощутила, что внутренне высохла, что неспособна почувствовать и воплотить роль Джульетты, что ее сторонятся дети, с которыми она всегда находила общий язык... Вот тут-то, словно для спасения ее живой сути, появился человек, внутренней цельностью напомнивший ей ее Николая. Только не вечный победитель, как тот, а жертва времени и судьбы – человек, чудом выживший в немецком лагере смерти, а теперь занимающийся археологией, совершенно далекой от интересов Нины. И, к удивлению окружающих, эта красавица актриса шагнула ему навстречу, как Дездемона, которая своего мавра «за муки полюби-

ла, а он ее за сострадание к ним», – перевод, возмущавший Николая Семенова, считавшего правильным другой перевод: «У Шекспира вот как: За бранный труд она в меня влюбилась. / Я за сочувствие полюбил ее» [2. С. 175].

Григорий смог дать Нине то, чего не дал, не захотел дать Николай, – ребенка, предпочитая детям диких зверей и птиц, среди которых была и рысь по прозвищу Воспитанница. Николай, как Печорин, жаждал покорять и властвовать, а при ребенке ему было бы непереносимо находиться не на первом месте. Он называл Нину своей синей птицей (когда-то она помогла ему добыть этого синего дрозда с головокружительной кручи; самца, потому что Николай хорошо знал: самка, уведенная от гнезда, от птенцов, не стала бы петь в клетке). Один из самых страшных снов его сначала в немецком, а потом в английском концлагере, куда он попал после побега из немецкого лагеря за убийство не опознанного им английского разведчика, переодетого эсэсовцем, – это был сон о том, как Нина ласкает какого-то мерзкого ребенка, не обращая внимания на него, Николая. И вот, казалось бы, сон в руку, но, странным образом, любовь, оживившая Нину, реанимировала и поддержала и ее чувства к Николаю – эти чувства могли и хотели сосуществовать! То, что Николай, вернувшись, воспринял как измену, было, видимо, по опыту длительных лагерных разлук самого автора, костром, согревшим сердце, не давшим погибнуть в нем любви. Но, продолжая любить Николая, Нина, по сути своего характера, органически неспособна переступить через доверившихся ей людей. Через ребенка, чего ждет от нее Николай. Этого не будет никогда, как никогда ей и не разлюбить Николая. Сколько таких трагедий, обойденных литературой, пережил двадцатый страшный век! Как просто поступать по добродетельной формуле, но часто тогда рушится человеческое...

Домбровский вводит в повествование, в качестве своеобразного камертона, две новеллы из собственного душевного опыта: «Царевну-Лебедь» (о возвышенной первой любви) и «Леди Макбет» – о пожирающем плотском чувстве, которое он наблюдал со стороны в юности. Словно подпитавшись от его чувств, наш Печорин-Семенов получает еще один шанс преобразовать свою внутреннюю пустоту любовью: он встречается женщину, с которой по глупости расстался в молодости. И не случайно зовут ее Вера, как ту, потеряв которую плачет, казалось бы, циничный Печорин. Глухо про-

свечивает в этой последней новелле «Прошлогодний снег» намек на новый опыт героя – колымский. Что ж, в духе времени – менять одни лагерь на другие. Лишь бы произошла переоценка ценностей в сторону человечности. Только человечность противостоит мышинному измельчанию бывшего великого. И она, человечность, появляется – а показатель тому ребенок, дочка Веры от другого человека, которую Семенов наконец-то принимает в свое сердце.

Теперь мы понимаем заключительную сцену первой повести романа («Рождение мыши»), где Петушок, сын Нины, пришедший с мамой в зоопарк, осмотр которого они начали с синей птицы, видит у клетки с рысью счастливую семью из красивой мамы, голубоглазой дочки и плечистого отца, при виде которого его, Петушка, мама густо-густо покраснела. Они с мужчиной какое-то время смотрели друг на друга, а потом раскланялись и разошлись; и у мамы вдруг заболела голова, так что ей пришлось сесть на лавку, а Петю отпустить к обезьянам одного. Полагаем, что речь здесь идет именно о новой ипостаси Николая Семенова, вопреки тому, что Дмитрий Быков отказывает ему в способности к внутреннему преображению, считая, что новелла «Прошлогодний снег» (о встрече с Верой) – вставная, не о Семенове, а о каком-то другом человеке «круга» автора. Но если это так, то сцена в зоопарке, с ее знаковыми деталями, стала бы невозможной.

Таким образом, теплота человечности присутствует в лермонтовских мотивах обоих рассмотренных нами произведений, а это дает нам возможность почувствовать наличие данного качества и в первооснове – в потаенном мире Лермонтова...

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Быков, Д. Л. Рождение горы // Домбровский Ю. О. Рождение мыши : роман в повестях и рассказах / Ю. О. Домбровский; предисл. Д. Быкова. М., 2010. С. 5-20.
2. Домбровский Ю. О. Рождение мыши: роман в повестях и рассказах / Юрий Домбровский; предисл. Д. Быкова. М. : ПРОЗАиК, 2010. 512 с.
3. Катаев, В. П. Юношеский роман / Валентин Катаев. М. : Сов. писатель, 1983. 256 с.

4. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. / М. Ю. Лермонтов; гл. ред. проекта В. В. Милюков. М. : Воскресенье, 2001-2002. (Русская классика. Библиотека «Воскресенья»).
5. Черный, Саша. Кавказский черт // Черный, Саша. Избранная проза; [сост., послесл., коммент. А. С. Иванова]. Москва, 1991. С. 233-240.

**М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ
Ю. М. КУБЛАНОВСКОГО**

Цитаты из русской поэзии рассыпаны в стихах, в статьях, в дневниках Кублановского и устных его выступлениях. Например, две фразы особенно часто повторяемые: «Самостоянье человека – залог величия его» (А. С. Пушкин) и «Двух станов не боец, а только гость случайный» (А. К. Толстой). В телевизионной передаче «Школа злословия» 2011 года Юрий Михайлович откровенно говорит: «Для меня Пушкин и Лермонтов – это вечные спутники, сегодня под каждым их словом можно подписаться». Перед своими земляками на встрече в парк-отеле «Спасское» 30 января 2016 года Кублановский признается в любви к русской поэзии: «У меня есть вечные спутники, которых я постоянно перечитываю, от Державина, тем более Пушкина, до Арсения Тарковского и до некоторых современных поэтов. Когда это потечет у тебя по жилам – потом поэт и его творческий мир будут тебе надежной опорой во всех твоих жизненных передрягах. Это укрепляет характер, укрепляет сердце и поддерживает его во всех житейских невзгодах».

Кублановский часто размышляет о предназначении поэта, иногда делится собственным опытом творчества с немалой долей иронии:

1

Я вполне лояльный житель, но
на расспросы о досуге
бормочу невразумительно
любопытной подруге:
мол, тружусь как пчелка в тропиках
вне промышленных гигантов
над созданием новых допингов,
то бишь антидепрессантов.
Производство допотопное,
сам процесс небезопасен,
результат в такое злобное
время, в сущности, не ясен,

но нередко тихой сапою
в пору утренне-ночную,
шевели губами, стряпаю
строки беглые вручную.
И немым разговорившимся
сообщаю шатким соснам,
а вернее, заблудившимся
в трех из них последним звездам:
«Ваши жалобы услышаны,
приступаем к расшифровке.
Мы и сами тут унижены
от подкорки до подковки».
«Секстет», 23 апреля 1998

Юрий Михайлович, пытаясь разобраться в природе, истоках
своего вдохновения, вспоминает Лермонтова:

Сделалось с годами, допекая,
все слышней дыхание в груди,
с ним таким теперь на пик Синая,
потакая звездам, не взойти.
Кажется, что жизненная квота
вычерпана – но, наоборот,
из кармана заставляет кто-то
доставать затрепанный блокнот.

Словно это юнкер темноокий
у себя в казарме налегке
спит и видит сон про одинокий
и мятежный парус вдалеке.

2006

Есть у Кублановского стихотворение «Посвящается Лермонтову», в котором он описывает и характерные черты внешности Михаила Юрьевича («хромающий мятежник», «печальные глаза с овальной акварели»), и путь воина и поэта («армейская рубаша», «омытый солью стих»), и свое отношение к Лермонтову. «Мир сердцу твоему, хромающий мятежник!» – восклицает наш современник вопреки лермонтовскому желанию («Мира и забвенья / Не надо мне!»). Именно эта лермонтовская строка-протест из стихо-

творения «Любовь мертвеца» становится эпиграфом к посвящению Кублановского.

Мира и забвенья
Не надо мне!

Л.

В альпийском леднике седеющем подснежник
разбуженный угас.
Мир сердцу твоему, хромающий мятежник!
И прежде и сейчас
от выщербленных плит кавказской цитадели
не близок путь.
Печальные глаза с овальной акварели
закрой когда-нибудь.
В испарине скакун, армейская рубака,
омытый солью стих.
Но твой жестокий смех сжимал сердца от страха
на водах у больных.
Ты зримо презирал актерские повадки
державного паши.
Но молния сожгла походную палатку
твоей души.
...Не голубой мундир своею черной кровью
смывает желчный грим с усталого лица,
а Демон, наконец, спустился к изголовью
взглянуть на своего творца.

«Посвящается Лермонтову», 1977

В последней строфе Кублановский изображает лермонтовского Демона, спускающегося к своему создателю, истекающему «своею черной кровью», используя строку из стихотворения «Смерть Поэта».

В ходе работы по данной теме автором были подготовлены вопросы для Ю. М. Кублановского, на которые он любезно согласился ответить по электронной почте. Здесь и далее приводятся ответы поэта. На вопрос: «Что Вам ближе – стихи, проза, личность, судьба, загадочность Лермонтова или иное?» – Кублановский ответил: «Русская тема – «Бородино», «Песня про купца Калашникова» и, конечно, такие религиозные, как «Ветка Палестины». Всегда со-

жалел, что Лермонтов не дожил до своей зрелости, когда бы он смог преодолеть свой наносной демонизм».

В «Стихах о русских поэтах» Кублановский еще раз дает отсылку к Лермонтову:

Сороковые-золотые:
жандарма купол голубой,
и западники молодые ведут
беседы меж собой.
«Стихи о русских поэтах», 1977

Здесь чувствуется переключка со знаменитым стихотворением Лермонтова:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
от их всеслышащих ушей.
«Прощай, немытая Россия», 1841

Хотя в более поздних изданиях «Стихов о русских поэтах» Кублановского строка «жандарма купол голубой» заменяется на другую – «уже становится судьбой».

В мае 2017 года Пятигорский музей-заповедник «Домик Лермонтова» провел круглый стол по проблеме авторства этого стихотворения. Последние лет двадцать стали появляться различные публикации, в которых авторство Лермонтова подвергалось сомнению. Среди аргументов сторонников неавторства, в частности, был такой: Лермонтов слово «паша» не знал и нигде более не употреблял. На круглом столе преподаватель Санкт-Петербургского университета А. И. Пылев доказал, что поэт использовал это слово не раз и очень хорошо знал, кто такой паша. У ведущих лермонтоведов России нашлось много доказательств принадлежности перу Лермонтова стихотворения «Прощай, немытая Россия...» – и точка в споре была поставлена именно тогда в пятигорском музее.

По поводу авторства этих восьми строк Юрий Михайлович ответил: «Это, безусловно, шедевр политической лирики, который вызывает, однако, мое резкое отторжение. Я бы очень хотел, чтобы эти стихи не принадлежали Лермонтову».

Вернемся еще раз к «Стихам о русских поэтах» 1977 года Юрия Кублановского, написанным с большой долей шутки и иронии:

3

Старый мальчик Лермонтов оглушен кокоткою —
он пирог с опилками как с капустой съел.

На Кавказе лечат минеральной водкою,
и на лицах страждущих солнцепека мел.

Знамо, в высшем обществе новое волнение:
тлеет в мшистых зарослях Грушницкого скелет.
Посему готовится светопреставление,
панихида с музыкой и кордебалет.
В чаще остролистой с красными гирляндами
прямо у источника жарят шашлыки.
Генерал, набычившись, спорит с адъютантами,
кто начнет мазурку и с какой ноги.
Тише. Тише. Тише.
Маленькая Мери
уезжает с мамой, обманута вдвойне.
Пусть другие дамы на ее примере...

И никто не скачет на взмыленном коне.
«Стихи о русских поэтах», 1977

Источники, солнцепек — все отсылает нас к Кавказским Минеральным Водам, где происходит действие повести «Княжна Мери». На мой вопрос: «Что для Вас Кавказ?» — Кублановский ответил: «Я люблю Кавказ как тему для великой русской литературы. Это раз. И как божественный кусок нашей матушки земли». Минеральная водка, солнцепека мел, шашлыки жарят прямо у источника — что это за бред? Видимо, какой-то абсурд в данном сюжете Кублановский усмотрел — курортная жизнь, полная фальши, от которой многих умных людей мутило, Л. Н. Толстого, например.

Юрий Михайлович о своих «Стихах о русских поэтах» сказал, что возникли они «как протестная акция на советское сусальное преподавание русской литературы в школе». В интонации лирического героя «Стихов о русских поэтах» наряду с иронией слышатся горечь и безысходность:

4

<...>

Надвинь, чудак, на брови кепочку,
накинь засаленный бекеш,
а показалось небо в клеточку,
снежку холодного поешь.

Живем, а будто в землю жалкую
легли и тлеючи лежим,
припоминая дружбу с чаркою,
перчатку, розу, шейку жаркую
и николаевский режим.

«Стихи о русских поэтах», 1977

Застой 70-х годов XX века историки литературы сравнивают как раз с николаевским временем. С этой душной общественной атмосферой, по-видимому, и связана горечь стихов Кублановского, облаченных в такую форму.

Тема родины у Кублановского звучит постоянно. Размышляя на эту тему, он вновь обращается к лермонтовской «Родине».

Так у Лермонтова:

Проселочным путем люблю скакать в телеге,
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень...

«Родина», 1841

Огни в ночи на любимой родине выглядят у Кублановского также печально:

...И с веток снесенное
хрипло
шумит вразнобой воронье:
погибла Россия, погибла.
А все остальное – вранье.

...Плеяда любезных державе
багровых и синих огней
блестит в темноте – над ужами
сужающихся путей.
Полустанок», 1996

Или еще у Кублановского:

Нет, весь я не умру – останется, однако,
мерцать и плавиться в глазах в мороз сухой
последний огонек последнего барака
на станции глухой.
*«Ну не какой-нибудь залетный небожитель...»,
2 января 2003*

И описание рек у Кублановского сильно отличается от хрестоматийной лермонтовской строки: «Разливы рек ее, подобные морям»:

... С приходом над дремным простором,
где в детстве крестили тебя,
и тамошним аввою в створах
таинственного алтаря,
с землей обескровленной нашей,
со льдом иссякающих рек
мы связаны общою чашей
и общей просфорой навек.
«Когда роковая блестит...», 27 декабря 1990

«Письма и дневники писателя – не только самый глубокий и серьезный комментарий к его творчеству, со временем полностью расшифрованные и опубликованные, они становятся полноправной частью литературного наследства», – пишет Ю. Кублановский в своей рецензии на книгу «Существованья ткань живая» [1]. А вот рассуждения на эту же тему из дневника поэта 2010 года («Записи» за 2008-2010 годы Кублановского были опубликованы в журнале «Новый мир»): «Возможно, «Люблю Отчизну я...» имело скрытый полемический смысл по отношению к высокопарно-патриотическому крылу тогдашней литературы (Кукольник, Бенедиктов, Марлинский и т. п.)».

Вот как это написано у одного из упоминаемых авторов:

Не унывай! Все жребии земные
Изменчивы, о дивная в землях!
Твоих врагов успехи временные
Пройдут, как дым, исчезнут, яко прах.
В. Бенедиктов «К России»

И у Лермонтова:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез...
«Родина», 1841

Михаил Бахтин считал, что «...значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч... Дорога проходит по своей родной стране <...>, раскрывается и показывается социально-историческое разнообразие этой родной страны» [3].

Обратимся к стихам Кублановского, в которых он видит родину и народ в дороге, как Лермонтов («Проселочным путем люблю скакать в телеге...»):

У московского хмурого люда
побуревшие за лето лица,
лбы и щеки в досрочных морщинах,
Но вздохнешь – начинают коситься.
«Нищие в электричке», 1994

Щедра у памяти казна: с
купой огонь последней спички,
затяжка первая вкусна,
свистки далекой электрички,

открытый тамбур, тусклый свет,
фигуры пассажиров спящих...
Как много вырастает лет

из тех минут животворящих!
«В Абрамцеве», 1971

Кладбищ бескрайних дали –
Там получают льготы
Те, кто всю жизнь вставали
Затемно на работу

и досыпали в тряских
выстуженных вагонах...
«Смолоду самородки...», 2004

Стихотворение «Поезд дальнего следования» Кублановского
наполнено болью, горечью:

На древних на рельсовых стыках
потряхивает наш Ноев...
В повадках, одежде, ликах
заметны следы запоев.

Помятые непоседы,
ограбленные на старте,
горячечные беседы заводят,
теснясь в плацкарте.

Хорошие логопеды
должны языки им вправить,
чтоб стало, зашив торпеды,
чем русского Бога славить.

Родная земля не родит,
Как ветвь не дает побегов.
По новой на нее проходит
Ротация человеков.
Застиранные тряпицы
Раздвинутых занавесок,
И сажи жирны крупичицы.

А дальше – один подлесок
да ворон
в темнеющей сини
над дюнами вьюжной пустыни –

и держат удар непогоды в
се долгие долгие годы...
«Поезд дальнего следования», 2000

А это строки из последнего стихотворения «Титаник» – опять с огнями в ночи:

...я не забыл про потускневшую,
но миловидную в итоге
попутчицу, в окно глядевшую
плацкарта северной дороги...
<...>
...про баржи с огоньками темные,
шпаны послевоенной нравы,
про лодочные и паромные
медлительные переправы...
«Титаник», 2016

В дневнике 2008 года Кублановский записывает:

«21 сентября. «Эти нищие селенья...» – а теперь представьте в этом тютчевском, русском пейзаже всюду натканные вышки сотовой связи – в провинциальных кварталах, у стен монастырей, в перелесках». Интересно, что сам Тютчев писал жене, что собирается проехать от Орла до Брянска по только что открытой железной дороге Орел – Витебск: «Мне интересно посмотреть, насколько присутствие железной дороги изменит впечатление полной заброшенности и одиночества, которое неизменно вызывают эти серые избы и тропинки, теряющиеся в полях».

Стихотворение Кублановского – всего две строфы – признание в любви к русской литературе, некоторым ее героям и сюжетам:

...То ли панна с прозрачным лицом
в ветхом замке, где спальня-ловушка,
то ль под маковым свежим венцом
чернобровая ведьма-хохлушка,
то ль светлы от беленых лачуг
сладкогласые темные ночки,
то ли блестящие, точно жемчуг,
водомерки в подгнившем прудочке...

Но становится ясно одно:
что крепка у полячки темница,
что вцепилась и тянет на дно
в облепившем рядне молодица,
между тем – как готовый картель
кровожадно темнит промокашку
и заря подгоняет дуэль,
нагружая черешней фуражку.
«То ли панна с прозрачным лицом», 1981

Здесь видится отсылка и к лермонтовской «Тамани», когда девушке не удалось утопить Печорина, уже на берегу: «Она выжимала морскую пену из длинных волос своих; мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь».

Тамань упоминается и в стихотворении «Памяти Ходасевича» Кублановского из цикла «Песни венского карантина», написанного в первые дни эмиграции (автор просит свою возлюбленную, оставшуюся в России, не ездить без него на юг, где они бывали когда-то вместе):

Нет, о том и мечтать перестань!
Не гулять тебе там налегке,
где, однажды заехав в Тамань,
Михаил охромел в челноке.

Лермонтов для Кублановского, безусловно, моральный авторитет, он апеллирует к поэту, когда размышляет о важных не только для истории вещах. Из дневника 2010 года: *«23 апреля. Ох, хотел бы я понять, почему Гете и его современники, поклонники Бонапарта, не впадали в оторопь от бессмысленного броска его – на Москву, оттого, что столько положил людей и бежал из России, бросив в ее снегах остатки недобитой своей армии – гибнуть и замерзать. Ради чего такая бойня, столько пролитой крови? Какая психология позволяет не обращать на это внимания? Но на это не обращали внимания, кажется, «ладно» Гете, но у нас и Пушкин, и Лермонтов. Исторический герой еще не был в их сознании напрямую связан с моралью. И только в Толстом...».*

Отношение Лермонтова к Бонапарту из его стихов известно: «Я думал, жалкий человек...».

В заключение два примера переключки с лермонтовскими шедеврами. К «Мцыри» отсылает стихотворение Кублановского «Я не схимник, спустившийся с гор...»:

Я не схимник, спустившийся с гор
и вступивший в немой разговор
с непривычной к смирению речкой,
что о камни дробится в упор
и бахвалится царской уздечкой;

нет, под темные залежи туч
не спускался я засветло с круч,
не дремал на ржавеющем камне,
подставляя морщины под луч –
эта благодать совсем не нужна мне!

«Я не схимник, спустившийся с гор...», 1977, 1992

«Тучки небесные, вечные странники» Лермонтова – и у Кублановского:

Мне выпала вместо полочки
завидная участь тайком:
холодные странницы-тучки
вскормили меня молоком.

Счастливцу изгнания не будет,
а родина – где-нибудь там,
где устье воронками крутит,
зазывно открытое нам.

«Течение сносит и сносит...», 1997

Тема «Лермонтов в творчестве Кублановского» далеко не исчерпана, будем же читать и перечитывать строки нашего талантливого современника и радоваться, делая новые открытия.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. СПб. : Азбука, 2000. с. 9-93.
2. Кублановский, Ю. М. Долгая переправа. М. : Б.С.Г.-Пресс, 2017. 256 с.
3. Кублановский, Ю. М. Дольше календаря. М. : Время, 2005. 736 с.

4. Кублановский, Ю. М. Записи // Новый мир. 2010, № 9-10; 2012, № 2-3; 2013, № 3-4.
5. Кублановский, Ю. М. Неостывшая переписка // Новый мир. 1999. № 1. Рец. на кн. : Пастернак Б. Л. Существования ткань сквозная : Б. Пастернак. Переписка с Е. Пастернак. Доп. письмами к Е. Б. Пастернаку и его воспоминаниями. М. : ТОО «Новое лит. обозрение», Б. г. (1997). 590,[1] с., [16] л. ил.
6. Кублановский, Ю. М. С последним солнцем. Paris : LA Press Libre, 1983. 376 с.
7. Литературное наследство : Т. 97, кн. 1: Ф. И. Тютчев. М., 1988. С. 470.

ЛЕРМОНТОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В ПОЭЗИИ С. М. ГАНДЛЕВСКОГО

Сергей Маркович Гандлевский (родился в 1952 году) является одним из самых известных современных поэтов, лауреатом нескольких литературных премий. В 2010 году, например, именно он получил российскую национальную премию «Поэт» (самую влиятельную на сегодняшний день поэтическую премию в России).

«Я – литературный человек, знакомые мои – главным образом литераторы. «Стрелять» цитатами, зубоскалить, кошунствовать, цитируя, – стиль компании и мой стиль. Чего ради я должен изменять своим речевым привычкам на письме?» – признался в одном из своих интервью С. М. Гандлевский [2]. В этой статье целью становится определение значений интертекстуальных заимствований, связанных с творчеством М. Ю. Лермонтова, в двух текстах указанного современного поэта. Первые строчки этих стихотворений очень схожи с первыми строчками произведений М. Ю. Лермонтова – «Когда волнуется желтеющая нива» и «Стоит одиноко на севере диком».

Когда волнуется желтеющее пиво,
Волнение его передается мне.
Но шумом лебеды, полыни и крапивы
Слух полон изнутри, и мысли в западне.
Вот белое окно, кровать и стул Ван Гога.
Открытая тетрадь: слова, слова, слова.
Причин для торжества сравнительно немного.
Категоричен быт и прост, как дважды два.
О, искуситель-змея, аптечная гадюка,
Ответь, пожалуйста, задачу разреши:
Зачем доверил я обманчивому звуку
Силлабику ума и тонику души?
Мне б летчиком летать и китобоем плавать,
А я по грудь в беде, обиде, лебедь,
Знай, камешки мечу в загадочную заводь,
Веду подсчет кругам на глянцевой воде.

Того гляди сгребут, оденут в мешковину,
Обреют наголо, палач расправит плеть.
Уже не я – другой – взойдет на седловину
Айлара, чтобы вниз до одури смотреть.
Храни меня, Господь, в родительской квартире,
Пока не пробил час примерно наказать.
Наперсница душа, мы лишнего хватили.
Я снова позабыл, что я хотел сказать.

Стихотворение С. М. Гандлевского «Когда волнуется желтеющее пиво...» посвящено рассмотрению темы творчества (точнее ответу на вопрос «как сердцу высказать себя», как определить то, чем поэт занимается). Современные литературные произведения, посвященные этой теме, не обходятся без привлечения аллюзий, цитат из текстов с устоявшейся репутацией. В этой связи любопытна строчка «Открытая тетрадь: слова, слова, слова» в качестве символического указателя на принципиальную открытость рассматриваемого текста. Попробуем выявить интертексты и проследить особенности техники их употребления в случае стихотворения «Когда волнуется желтеющее пиво...» В упомянутой первой строке эрудированный читатель увидит снисходительный кивок в сторону М. Ю. Лермонтова, стихотворение которого «Когда волнуется желтеющая нива...» послужило в данном случае отправной точкой для С. М. Гандлевского. Подобное каламбурирование классических образцов является характерным приемом в поэзии рассматриваемого автора. Чего стоит такая его строчка: «Алкоголизм, хоть имя дико, Но мне ласкает слух оно...» (заметим опять присутствие мотива «вина» в качестве объекта, заменяющего слово в реминисценции). Фраза «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» из стихотворения О. Э. Мандельштама «Ласточка» откликнется у нашего автора так – «Я снова позабыл, что я хотел сказать». Значимым, видимо, является и упоминание В. Ван Гога: «Вот белое окно, кровать и стул Ван Гога». Почему С. М. Гандлевский предлагает именно такой интертекстуальный набор? Что является аспектом, объединяющим этих четырех выдающихся художников? Прежде всего, то, что они сами в своем творчестве охотно использовали чужие «сюжеты». В случае О. Э. Мандельштама и В. Шекспира такое утверждение является уже литературоведческой банальностью. Сам М. Ю. Лермонтов достаточно часто, так сказать, творчески перерабатывал те или иные чужие тексты [1]. М. Л. Гаспаров доказал, – а это особенно

важно в данном случае, – источником стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» стало стихотворение А. Ламартина «Крик души» [4. С. 43-55]. В. Ван Гог также использовал схожие приемы, например, знаменитое полотно «Прогулка заключенных» он создал по рисунку Г. Доре. Естественно и предположение о рассмотрении в творческом сознании С. М. Гандлевского М. Ю. Лермонтова на фоне указанных трех других художников. Это могло бы послужить поводом для написания еще одной статьи. Сейчас же охарактеризуем, каким образом творчество М. Ю. Лермонтова преломилось в стихотворении С. М. Гандлевского. Обстоятельства создания стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» проливают свет на образы стихотворения С. М. Гандлевского. М. Ю. Лермонтов писал свой текст в 1837 году, будучи под арестом за написание стихотворения «Смерть поэта», совершенно не представляя свою дальнейшую судьбу. Сравнить у С. М. Гандлевского: «Того гляди сгребут, оденут в мешковину, Обреют наголо, палач расправит плетъ». Показателен также мотив молчания, объединяющий «Смерть поэта» и «Когда волнуется желтеющее пиво...» – заключительные строки стихотворений: «И на устах его печать...» – «Я снова позабыл, что я хотел сказать».

Перечислительная интонация и смысловое «неразличение» перечисляемого. У М. Ю. Лермонтова образы стихотворения не составляют целостной и какой-то определенной картины природы, в один ряд попадают несовместимые вещи: «Когда волнуется желтеющая нива... / И прячется в саду малиновая слива / Под тенью сладостной зеленого листка...» – приметы начала осени, и рядом «Изпод куста мне ландыш серебристый / Приветливо кивает головой» – весна. В этом смысле у С. М. Гандлевского особенно показательна вторая строфа, где уживаются и «искуситель-змея» и (он же) «аптечная гадюка», «силлабика ума» и «тоника души», просьбы «ответить» и «разрешить задачу», одновременное желание быть и летчиком и китобоем.

Схож и подход к теме творчества, которое рассматривается обоими поэтами как процесс наказуемый. Например, лермонтовские стихотворения «Смерть поэта», «Пророк». Сравнить с процитированными выше первой и второй строчками третьей строфы текста С. М. Гандлевского.

Броская первая строка стихотворения С. М. Гандлевского уже самым присутствием слова «пиво» снижает высоту Поэтического звучания текста М. Ю. Лермонтова.

Как показал М. Л. Гаспаров, «Когда волнуется желтеющая нива...» заключает в себе картину постепенного восхождения к Богу. «И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу бога», – так заканчивается этот текст.

В случае же С. М. Гандлевского происходит «обытовление» Бога. Меняя природный лермонтовский антураж на урбанистический, приземленный (упоминание родительской квартиры, кровати, окна, стула, наконец, быта вообще – «Категоричен быт и прост, как дважды два»), лирический герой С. М. Гандлевского изменяет и свой путь в высшему началу. Не он приходит к Богу, а Господь спускается к нему в квартиру и выслушивает просьбу: «Храни меня, Господь, в родительской квартире...».

Стихотворение С. М. Гандлевского «Стоит одиноко на севере диком...» схоже по тематике с рассмотренным. Их объединяют мотивы одиночества, творчества, писательской судьбы.

Стоит одиноко на севере диком
Писатель с обросшею шеей и тиком
Щеки, собирается выть.
Один-одинешенек он на дороге
Выходит, внимают окраины Богу,
Беседуют звезды; кавычки закрыть.

В стихотворении появляются цитаты из двух хрестоматийных текстов М. Ю. Лермонтова – «На севере диком стоит одиноко...» и «Выхожу один я на дорогу...». Оба упомянутых лермонтовских стихотворения оказываются навеянными текстами другого поэта – Г. Гейне («Ein Fichtenbaum steht einsam» и «Der Tod, das ist die kühle Nacht»), причем, текстами, опубликованными Г. Гейне в одном сборнике – «Книга Песен», соответственно, опубликованными в один и тот же год (1827). Так и «На севере диком стоит одиноко...» и «Выхожу один я на дорогу...» написаны в один и тот же год (1841).

Общеизвестно, что «На севере диком стоит одиноко...» является переводом стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam», сюжет которого, в свою очередь, видимо, навеян Талмудом (сравним замечания о спорности этого предположения Л. В.

Щербы [7, С. 105]. Такое «матрешечное» построение текста как нельзя лучше иллюстрирует постмодернистские интенции, когда литературный текст уже не мыслится как нечто герметично самостоятельное, а, наоборот, совершенно «разомкнутое» в литературный контекст. Так и финальная фраза у С. М. Гандлевского («...кавычки закрыть») является то ли констатацией этого положения, то ли приказом, отмечающим авторскую «несамостоятельность».

Сосна, которая «стоит одиноко», у Лермонтова-Гейне откликается «хвойным» окончанием слова «писатЕЛЬ», занимающего ту же позицию, что и дерево в лермонтовском произведении (отметим и «растительное» определение, характеризующее шею героя – «обросшая», контрастирующее с единственным определением во втором стихе исходного текста – «голой [вершине]»).

М. Ю. Лермонтов интерпретирует Гейне так, что тема немецкого поэта – разлука двух влюбленных – приобрела более широкий смысл – трагической разобщенности людей [5]. С. М. Гандлевский же, как уже было сказано выше, педалирует тему творчества. Писатель предстает здесь в еще более безысходном положении, нежели лермонтовская сосна. Для него второй объект со сходной судьбой или хотя бы контрастирующими обстоятельствами существования (сосна – пальма в случае Лермонтова-Гейне) вообще не предусмотрен. Извечная пара писатель-читатель оказывается разорванной, читатель вообще не упоминается.

Особо выделяется третий стих – это и самая короткая строчка (трехстопный амфибрахий в противовес четырехстопному, присутствующему в остальных строках), и строчка с мужским окончанием (в противовес двум предыдущим и двум последующим с женскими окончаниями). Однако мужское окончание вовсе не будет говорить о мужском действии. Писатель собирается «выть» (попутно укажем на контекст В. В. Маяковского – «Простое как мычание», «Вот так я сделался собакой»). По ассоциации с «севером диким» в первом стихе возникает этот глагол, характеризующий нечто необузданное, стихийное. Писатель предстает объектом именно таких сил, ущербным героем (с «тиком щеки»). (Было бы более странным обратное, ведь здесь С. М. Гандлевский ссылается на связанное с природным (стихийным) произведение М. Ю. Лермонтова). Вообще комплекс «хтонического начала» проходит через все стихотворение (первый стих – «на севере диком», второй – «обросшею шеей

и тиком», третий – «собирается выть», пятый – «окраины»), более активно насыщая первое трехстишие, представляющее собой в синтаксическом плане единую конструкцию.

Одиночеству творческой личности вторит эмоциональное наполнение лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...», ставшее основой второго трехстишия, отделенного от первого единственной точкой внутри стихотворения. Данная часть стихотворения дает несколько иную ситуацию. Последовательно появляются «дорога», уводящая от природного начала, «окраина», говорящая о наличии культурного центра, «Бог», противостоящий стихийно-языческому началу первой части, проникает высокая лексика, которой не было до этого – «внимают». Наконец, «кавычки» в шестом стихе, исполняющие и здесь двоякую роль. С одной стороны, они выступают непосредственными представителями Культуры, а не Природы, с другой, «кавычки» не только вводят металитературный элемент, их присутствие как бы берет под сомнение (даже разрушает) «действительность» внутреннего мира произведения, переполненного литературными аллюзиями.

Тем самым поднимается тема недоверия текстовой реальности. Знаменательно, что это объявление («кавычки закрыть») заключает стихотворение, то есть «недействительность» утверждается в финале, когда текст уже, оказывается, прочитан читателем. Последний ставится таким финальным жестом в неловкое положение обманутого, читателю в очередной раз указали на его наивность. Причем «закрытость» на текстуальном уровне (физическое объявление присутствия кавычек) противостоит пространственному расширению на уровне внутреннего мира произведения (от «севера дикого», где стоит герой в первом стихе, к дороге в четвертом, к звездам в пятом).

Подчеркнем и еще один момент. Начиная подчеркнутой физиологичностью («Писатель с обросшею шеей и тиком / Щеки, собирается выть»), автор привносит вполне романтическим антураж («...внимают окраины Богу, / Беседуют звезды...»). Стихотворение же заканчивается так, что «кавычки» могут читаться, как требование отказа от такой романтики, поскольку являются составной частью второго трехстишия.

Если же вспомнить финал «Выхожу один я на дорогу...» с его трагической серьезностью, думами о смерти («Я б желал навеки так заснуть... / Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Темный дуб склонял-

ся и шумел» – опять тема деревьев), то наложение «кавычек» на этот контекст производит сильный эффект. Кому серьезность, «жизненность», а кому литературность. Кому конец жизни, а кому конец текста, да еще и чужого, кавычками отмеченного. Отсюда и мир равняется тексту и все последующие постмодернистские коннотации.

Какую же роль играет писатель? М. Ю. Лермонтов и своим творчеством, и биографией накрепко связан с традицией романтического восприятия творческой личности. Для него допустимо, что поэт может конфликтовать с миром, быть непонятым и отвергнутым (что особенно ярко проявляется в позднем творчестве), но поэт – всегда деятель, он может быть разочарован, но он активен. С. М. Гандлевский же последовательно снижает такой образ (оставляя из романтических атрибутов, пожалуй, только одиночество, чье присутствие обозначено дважды – «стоит одиноко», «один-одинешенек... выходит»).

Его писатель совершенно безактивен (дезактивирован, «деревянен», если вспомнить, что «писатель» во втором стихе у С. М. Гандлевского занимает место, отведенное М. Ю. Лермонтовым «сосне»). Он только «собирается выть», но не произносит ничего. Единственное действие, им производимое, – выход на дорогу (третий-четвертый стих), подчеркнутое сломом строки – энжанбеманом (если не считать одинокое стояние (первый стих)). Хотя окружающее его пространство по контрасту, подчеркивающему бездействие героя, наделяется способностью слушать и говорить («внимают окраины» в пятом стихе и «беседуют звезды» в шестом).

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Аринштейн, Л. М. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики // Лермонтовский сборник. Л. 1985.
2. Гандлевский, С. М. Конспект // Вопросы литературы. 2000. № 5.
3. Гандлевский С. М. Стоит одиноко на севере диком...// Гандлевский С. М. Праздник. Спб., 1995.
4. Гаспаров, М. Л. «Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтов и Ламартин // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. М., 2001.
5. Данилевский, Р. Ю. «На севере диком стоит одиноко...» // Лермонтовская энциклопедия. М. 1981.

6. Лермонтов, М. Ю. Письмо Шан-Гирей М.А. // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1979-1981. Т. 4. Проза. Письма.
7. Щерба, Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М. 1957.

Г. И. Поморцева
Борисоглебский,
Ярославская область, 2003

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ЭССЕ ПОЭТА КОНСТАНТИНА
ВАСИЛЬЕВА «ЛЕРМОНТОВ – МУЧИТЕЛЬ НАШ»**

*Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.
Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет...
М. Ю. Лермонтов*

В поселке Борисоглебском Ярославской области, в доме № 10 на улице Транспортной в квартире № 1, где родился, жил и умер поэт и критик Константин Васильев, к годовщине его смерти, 17 августа этого года, открыт музей. Решение об открытии музея-квартиры было принято на собрании представителей Борисоглебского муниципального округа 17 января 2002 года и утверждено постановлением главы Борисоглебского муниципального округа от 6 мая 2002 года.

К слову сказать, этот дом, состоящий из трех квартир, имеет историческое и краеведческое значение еще и с другой стороны: до начала тридцатых годов он принадлежал зажиточному борисоглебскому крестьянину Сычеву, и в той части, где жили впоследствии Васильевы, у Сычева была кухня, что в некотором смысле тоже символично.

Я не буду сейчас рассказывать о личности, биографии и творчестве Константина Васильева. Широкая эрудиция, глубина ума и логика исследователя, богатое поэтическое воображение, острота, свежесть и оригинальность взгляда на вещи известны всем, кто знал его как человека, как поэта и критика и как специалиста-орнитолога. А кому интересно познакомиться с его стихами, статьями, перечнем книг из личной биографии, приглашаем посетить музей. Наверное, это первая в области музей-квартира поэта, нашего земляка и современника. Вот что писал Константин Васильев о современной поэзии (запись сделана в сентябре 1983 года):

«... Бесспорно, поэзия выражает свое время, свою жизнь. Она этим и современна, но ведь времена проходят, жизнь меняется, а

поэзия остается! Это потому, что она выражает не только свое, но и всякое время, не только свою, но и всякую жизнь. Да и конкретные приметы времени, действительности выражаются не явно, а подспудно, тайно. На то она и поэзия – чтобы не быть примитивной, прямолинейной. Само слово – то, какое – поэзия! Не забываем ли мы это слово, когда пишем свои «современные» стихи? Нельзя быть поэтом, не ставя постоянно перед собой высочайших, непомерно сложных задач. Не просто писать стихи, а создавать поэзию – вот эти задачи. В любом стихотворении. Иначе писать незачем. Другое дело, что эти задачи – редко осуществляются. Но если ставились, если делались попытки осуществления – и то ладно.

Не нужны мне такие стихи, читая которые не видишь и тени этих высших побуждений писать. А только изображая действительность, – чего достигнешь?»

Личный архив поэта и критика Константина Васильева находятся на государственном хранении в областном архиве и составляют более 13,5 тысяч условных листов, в том числе рукописи, машинописный текст, записные книжки, газетные публикации, переписка, фотографии и некоторые документы. В личном архиве поэта обнаружены литературные дневники (10 общих тетрадей, более 900 листов) за период с 1980 по 1995 годы, которые содержат размышления о поэзии и поэтах, о поэтической судьбе, полемические и критические заметки, оригинальные эссе, разбор и анализ творческого процесса. Эти дневники ждут своего издателя, после чего также будут переданы на государственное хранение.

Пока еще рассказывать о творчестве Константина Васильева очень непросто. Ждем, верим и надеемся, что литературоведы, филологи, критики возьмут на себя труд и смелость и помогут донести до широкого круга читателей и любителей поэзии «несомненность и обаяние дара» поэта уже сейчас, не ссылаясь на время и расстояние, с которого будет видно его лицо. Слова о несомненности и обаянии дара принадлежит профессору Евгению Анатольевичу Ермолину, заведующему кафедрой культурологии Ярославского педагогического университета, который на протяжении всего творческого пути Васильева отзывался о нем в высшей степени хорошо. В частности, в статье «Родом с неба» («Северный край». 1997. 25 июля) он написал: «Таких поэтов Ярославская земля еще не дарила миру».

Что касается темы сегодняшних чтений, то можно сказать, что и лирика Лермонтова, и его проза нашли отражение и в судьбе и в творчестве Константина Васильева. Читаем в его дневнике (запись 1982 года): «В 1975 году я уже начал понемногу интересоваться поэзией – страшно полюбил поэзию Лермонтова». А когда в июле 1976 года группа студентов Ярославского педагогического института, в том числе и Константин Васильев, едет в Болгарию, Именно там он встречает свою первую любовь, болгарскую девушку – студентку филологического факультета Тырновского университета. Вне всякого сомнения, они говорят и о литературе, и о поэзии. Он рассказывает ей о Лермонтове, она – о классике болгарской поэзии Пейо Яворове. Этим объясняется то, что в день разлуки Константин получил в подарок кинжал. Прочитав стихотворение Лермонтова с таким же названием, в этом не приходится сомневаться:

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья,
И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла,
Но светлая слеза – жемчужина страданья.

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной печали,
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг тускнели, то сверкали.

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

И Константин Васильев остался тверд душой. Он сумел преобразить земную любовь и поднять ее на недостижимую высоту – на уровень Вечности. Стихи, посвященные его Музе, его Идеалу, его Первой Любви встречаются почти в каждом его сборнике без указания адресата, а также среди неопубликованных стихотворений.

В качестве примера – стихотворение «Ностальгический сонет» из сборника «Ночная бабочка в огне»:

Из темноты, из плотной оболочки
той, под которой масса пустоты,
возникли музыкальные цветы –
из немоты, из мира мертвой точки.

Недолгой жизни славные денечки...
О, как воспоминания чисты!

Лежишь у моря на песочке ты,
песчинки вижу я на локоточке

твоим чистейшем – даже и сейчас,
когда уж нет на белом свете нас:
наружность та же – сущность изменилась...

Но пустота дозрела. Из нее
вновь Музыка живая в мир явилась,
и рвется сердце бедное мое.

Когда Васильев готовил первый сборник стихотворений в 1982 году, который так и не увидел свет, но машинописный текст подборки сохранен и находится сейчас в областном архиве, он включил туда и несколько стихотворений о Лермонтове. Одно так и называется «Лермонтов», а шесть следующих объединены в цикл и входят в раздел под названием «Навстречу песне»: «Мог долго жить Ахилл – не пожелал», «Роскошный Петербург. Аристократы», «Поэту затыкают рот свинцом», «Он стрелял в Маешку – то есть в друга», «Ты отказался стрелять...», «Грядущее. Кому-то это рай...». Некоторые из них печатались в районной газете.

2.

Роскошный Петербург.
Аристократы.
В Европу просвещенную окно!
Надменный свет...
Балы и маскарады.
Но даже в светском обществе –
темно!

Манеры, платья, речи –
безупречны,
и нравы –
добродетельны весьма...
Булгарины, Сенковские и Гречи...
В брильянтах –
дам сверкающие плечи,
и всюду – тьма!

Сиянье свеч... Звучание мазурки...
Блестящий свет!
И тьма обнажена.
Поэт спешит на Юг,
А в Петербурге
уж пуля для него припасена.

4.

Он стрелял в Маешку –
То есть в друга.
Он стрелял в Поэта.
Наповал.
Знал ли, на кого он поднял руку?
...Повторенье,
возвращенье звука.
Слышите ли вы? –
Дантес стрелял...
Повторенье.
Но –
и продолжение.
Вздрагивает
спущенный курок...
На весь мир
звучит стихотворенье –
Лермонтовский,
Пушкинский «Пророк»...

Кроме того, являясь большим знатоком мировой отечественной поэзии, Константин Васильев свободно пользовался цитатами, «аукался» с классиками, иногда даже специально не выделяя цитаты кавычками, очевидно, рассчитывая на подготовленного, понимающего читателя. Так и строки из стихотворений Лермонтова – или видоизмененные, или в первоизданном виде встречаются в его стихах, эпиграфах к стихотворениям, в прозе и просто в разговоре. Например:

Лермонтов

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

Из Гете

Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

И скучно и грустно...

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно.

Но чужд зато и небесам!..

На серебряные шпоры
Я в раздумии гляжу...
За тебя, скакун мой скорый,
За бока твои дрожу

Никто о мне не пожалеет

Белеет парус одинокий...

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

Васильев

Давно не выхожу я на дорогу,
А если выйду – тороплюсь назад.
Пустыня? – но она не внемлет Богу.
И звезды 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!

На ветру дрожит листва
И пылит дорога...
Кто бы мне сказал слова:
«Отдохни немного»?

Спорить с вами и скушно и грустно,
Ибо слышать ваш лепет смешно.

Я чужд высоким небесам
И голосам земным не внемлю...

На серебряные талеры
Я в раздумии гляжу:
На глазах они растаяли,
Уподобляясь миражу.

Никто не пожалеет: «Бедный»...-
Ведь я не нужен никому...

И мой, вдали белея, парус
Стремится к бездне...

И вечность – левою рукой
Ломает то, что правой строит.
Как будто в бурях есть покой...
Но есть покой! Он бури – стоит!

И еще: «И Ишки Мятлева стихи», «Печально я гляжу на наше поколение», «И звезда с звездою говорит», «Как презирают все его», «Полюбит не скоро, зато не разлюбит уж даром», «Без руля и без ветрил» ... и т. д.

В дневнике Васильева 1983 года есть запись по этому поводу: «...И я не вижу никакой беды в том, что в чьих-то стихах аукнулись еще чьи-то стихи, - было бы свое слово сказано. Заимствование не есть несамостоятельность, если поэт выразил – используя чужой мотив – себя. <...> Блок не боялся повторять других поэтов именно потому, что был самым собой, – был всегда. А слабые стихотворцы – бояться повторить, кого бы то ни было именно потому, что своего у них нет. И беда только в том, что критики наши не умеют отличать тех от других – поэтов от стихотворцев, продолжателей от подражателей. Свое не свое – им нет разницы, главное – «мотив чужой»! – но –

кто-то где-то пишет песню

на чужой мотив...

Вл. Соколов

По литературным дневникам Константина Васильева можно проследить, что его интерес к творчеству и личности Лермонтова не пропал с годами, а расширился и углубился. Приведу фрагменты содержания дневников на эту тему:

О Лермонтове. «Судить художника потомство не вправе».

О поэзии Лермонтова. «Лермонтов – предтеча Бодлера и русских символистов, Лермонтов – великая одинокая фигура в русской поэзии».

О книге Эммы Герштейн «Судьба Лермонтова» и «хрестоматийном глянце».

О славе одного произведения: Лермонтов «Смерть поэта» и Блок «Двенадцать», о современности и уникальности их.

О Бодлере и Лермонтове.

Лермонтов, Блок, Гумилев.

Человек и Космос в русской поэзии – это, прежде всего, Лермонтов и Гумилев.

Лишние люди в мире Печорина и т. д.

В личном архиве Константина Васильева имеются две папки, в которых подшито более 160 рукописных листов о творчестве Лермонтова, кроме того есть и газетные публикации.

В 1989 году с Константином Васильевым знакомится Олег Пантелеймонович Попов, известный лермонтовед, который, прочитав в газете его стихи, пригласил поэта в гости. С тех пор Олег Пантелеймонович переписывался с Константином Васильевым до своей смерти, т. е. до 2000 года. Письма Попова находятся на хранении в областном архиве, являясь частью личного архива Константина Васильева. А вот судьба писем Васильева к Попову неизвестна. Из автобиографии мы узнаем, что для дома-музея М. Ю. Лермонтова в Пятигорске им написано исследование о романе «Герой нашего времени», которое находится в названном музее. Есть письмо О. П. Попова от 12 густа 1991 года, в котором это подтверждено: «... На днях отправил в Пятигорск Ваше эссе. Перед этим еще раз перечитал – спокойно, не торопясь, и (поверьте, я не умел говорить комплименты даже в былые годы девушкам) было немного жаль отправлять. В этом отношении я бываю жадным, неохотно отдаю то, что мне нравится, хотя и отдаю...».

Позднее, заведую отделом критики в литературной газете «Очарованный странник» Васильев опубликовал три эссе о Лермонтове, которые собирался включить в «Книгу литературно-критических эссе», а именно: «Лермонтов – мучитель наш», «Герой нашего времени», «Бросьте жребий, доктор...».

Пока творчество Константина Васильева недоступно для широкого круга читателей: нет сборника «Избранное», не изданы литературные дневники, не издана книга литературно-критических эссе, а литературная газета «Очарованный странник» лет шесть назад прекратила свое существование. Познакомиться с творчеством Константина Васильева и других талантливых поэтов и писателей можно по отдельным публикациям в вышеназванной газете прежних лет, подшивка которой имеется в нашем музее. Кроме того, в поэтическом альманахе «Ярославская лира», составителем которого был Константин Васильев, представлены 15 поэтов из Ярославля, Рыбинска, Гаврилов-Яма и Борисоглеба. Этот сборник, выпущенный в 1997 году тиражом 1000 экземпляров, все еще продается по баснословно низкой цене. В конце сборника помещено «Эссе о Сальери» Константина Васильева под псевдонимом – Василий Чибисов. В выпуске № 7(14) за 1994 год газеты «Очарованный странник» было опубликовано эссе Константина Васильева «Лермонтов – мучитель наш...». Заглавием взяты строки из стихотворения Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу»:

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш.

О. П. Попов отмечает, что «для независимого Мандельштама это признание очень существенно». В своем эссе Константин Васильев не раскрывает нам смысл этих строк, потому что в них тайна – тайна Лермонтова. Он только делает предположение о прерванной миссии «серебряного века», в результате осуществления которой и возможно было бы постичь судьбу двух великих поэтов – Пушкина и Лермонтова. Но, как пишет Васильев: «Серебряный век был уничтожен насильственно, да и какой там «век»! Весь этот век короче лермонтовской жизни... Словом, «век», пытавшийся постичь судьбу наших поэтов – разделил их судьбу. И мы, не помышляющие пока ни о каком новом синтезе, у разбитого корыта вспоминаем: «Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» (Василий Розанов). Так. Два полюса русского и всемирного бытия, и между ними – в безвоздушном океане, без руля и без ветрил, мы – грешные. Но сквозь мутные наслоения сиюминутного ослепительно сияет Вечное. И в Вечном – «над нами волен Лермонтов – мучитель наш». Действительно – тайна. Но мы уже становимся способны испытать забытый трепет перед таинственным... Значит ли это, что мы оживаем?»

Мы поспешили, то есть опоздали,
исполнить назначенье не смогли,
всю молодость на месте простояли,
опомнились – она уже вдали.

«Печально я гляжу на наше поколение...»
Я постигаю этих горьких строк,
увы, непреходящее значение
и поколению моему упрек.

К. Васильев

**ВЕЧНЫЙ СПУТНИК. ВЛИЯНИЕ ЛЕРМОНТОВА НА
ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ НАШЕГО
СОВРЕМЕННОКА – ПОЭТА КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА**

Это произошло где-то в 1976 году. Я зашел в общежитие к брату. А он как-то странно, очень смущаясь, подает мне небольшую газету. Я спрашиваю: «Что это?» А он отвечает: «Вот, брат, это мои стихи». Я, не веря своим ушам и глазам, совершенно ошеломлен таким поворотом дела, настолько, что несу какой-то бред. Снова и снова переспрашивал Костю, чьи это стихи он опубликовал? А он, все больше смущаясь, пряча глаза, терпеливо объясняет мне, что стихи написал он, и это – первая его публикация в районной борисоглебской газете «Новое время».

Я наконец-то немного прихожу в себя от первого потрясения (шутка ли: стихи моего брата напечатали в газете!). Ну, допустим, к научным работам по орнитологии мы все, родные и друзья, давно привыкли. Были заметки о футболе. Но еще и стихи – это уже слишком. Мой разум отказывается это принимать: уж не сплю ли я? Я ерзаю на стуле, верчу растерянно головой, трогаю себя руками – нет, не сплю. А мой взгляд снова и снова скользит по газете, находит небольшой столбик стихов, и под ним знакомую фамилию – Константин Васильев.

Да, все так и есть, все наяву. И, уже окончательно придя в себя, настолько, чтобы сказать что-то более осмысленное, я задаю вопрос, более похожий на вопль: «Как же это могло случиться, почему я ничего не знал о стихах?» На что брат спокойно и с удовлетворением отвечает, что об этом вообще никто не знает, это его тайна. Он, оказывается, давно пишет стихи, но сейчас, после этой публикации, уже нет смысла таиться, тем более, что и сам Костя уверен, что эта его первая публикация – далеко не последняя.

Брат садится напротив меня и начинает рассказывать о своей большой и тайной любви, любви к поэзии, и о том, что его любимый поэт, его кумир – Михаил Юрьевич Лермонтов. Брат, все более и более воодушевляясь, вскакивает со стула и продолжает свой пламенный рассказ, мечась по комнате и не находя себе места. Гла-

за его горят неистовым огнем, подобно глазам проповедывающего, безумного монаха, или митингующего революционера. Щеки пламенеют, он жестикулирует, а мне кажется, что в руках его острый клинок, и он пытается то кого-то защитить, то поразить невидимого врага.

Так оно и есть: брат рассказывает о судьбе Лермонтова. Это его он пытается защитить. Он говорит о жизни поэта, о его величии. Рассказывает о том, что Лермонтова до сих пор неправильно преподают в наших школах. Брат говорит долго и интересно, я ловлю каждое его слово, но в моем воспаленном мозгу, как молот по наковальне, стучит одна и та же мысль: мой брат – поэт!

Я возвращаюсь домой и первое, что я делаю – это нахожу сборник стихотворений Лермонтова и зачитываюсь им до поздней ночи. А утром, не ощущая усталости после бессонной ночи, я, счастливый и восторженный, еду на работу. И трепетной рукой прижимаю к сердцу маленькую книжечку с потрепанными корками – сборник стихотворений Михаила Юрьевича Лермонтова. Так уж получилось, что эта книга стала моей первой, после школьной скамьи, сознательно и с любовью прочитанной. Первой, открывшей для меня новые горизонты в необъятном океане литературы. И какое счастье, что этой первой книгой оказался вот этот томик Лермонтова, мой верный друг и спутник жизни.

Спасибо тебе, брат, жизнь моя стала богаче и ярче, заиграла новыми гранями бытия. Ты ввел меня в Мир Поэзии!

ОТРАЖЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА В СТИХАХ КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА

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 года «Июминки в тексте» Лермонтов упоминается первым и оказывается единственным русским среди перечисленных зарубежных поэтов: «Меня поили Лермонтов, и Лорка, / и Байрон, и Бодлер, и Гельдерлин — / когда, чтобы купить бутылку горькой, / я относил их книги в магазин» [1. 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...» [1. С. 298]. По Васильеву, «благополучные «хозяева жизни» не спиваются. Они пьют для удовольствия; пьют, чтобы «оттянуться», «расслабиться». Маргиналы пьют, чтобы пить» [1. 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» [1. 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 года 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 прольется горный свет, / когда пройдут моря и сушу / слова, которых больше – нет» [1, 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 «горный», характеризует Пророка Лермонтова как «не обретающего очевидных подтверждений торжества Божественной воли в актуальной реальности общественного бытия. Это выражение муки горного 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»¹⁰ [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 атеистом [4], 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 года «Покров». Земля и небо – один из самых устойчивых мотивов творчества великого романтика [5. С. 302-304]. В первом катрене,

¹⁰ 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».

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)¹¹. «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 звездою...» 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 – «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» [6. С. 333] У Васильева в данном случае – более решительное, чем у его великого предшественника, принятие 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:

¹¹ Заявление Е. А. Ермолина, открывающее его статью о Васильеве: «Константин Васильев – ярчайший поэт-романтик <...>, – представляется излишне категоричным, слишком широко трактующим «романтизм» или «романтику».

«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» [1. С. 79]. Здесь К. Васильев идейно ближе всего к Лермонтову, поскольку «Мой дом» – «филос. медитация, не вполне обычная для его ранней лирики. Отзвуком философских идей русских и западно-европейских 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 этическая 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 Лермонтова светлая тональность. Все это далеко от той романтической традиции, которой обычно следовал юный Лермонтов в разработке мотивов вечности и времени, земли и неба <...>» [5, 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» [1, С. 81].

Стихотворение из двух четверостиший «Давно не выхожу я на дорогу...» из сборника 1995 года «Ночная бабочка в огне» все 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 звезды 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» [1. С. 86]. По сравнению с высокопоэтичным стилем лермон-

товского шедевра стиль у Васильева подчеркнуто снижен, не исключена даже ассоциация с комическим перепевом пушкинских образов в песне В. Высоцкого (упоминаемого в эссе о «маргиналах» – «Лукоморье»: «Порубили все дубы на гробы» [7. С. 298]. Но, очевидно, присутствуют и гораздо более далекие и глубокие ассоциации. У Лермонтова дуб не обычный, а фантастический, вечно-зеленый, что отражает заведомо несбыточную мечту поэта о преодолении земного разрушения и смерти [8]. «Тема песни <...> связывается с тем особым лермонтовским Эдемом, которому 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 (сравним «завещание» Мцыри в финале поэмы)» [5, 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» [9]. Исследовательница отсылает читателя к другим стихотворениям Лермонтова, в которых очень значим мотив памяти в потомках [10], 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 потеряна в огромном мироздании, пока, вечно зеленея, склоняется и шумит над ним темный дуб»¹² [11]. 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» [12. С. 304].

¹² В действительности библейская символика дуба шире. «В христианстве дуб – символ Христа, как силы, проявляющейся в беде, твердости в вере и добродетели [Большой путеводитель по Библии. М., 1993. С. 126]. В Ветхом Завете дуб – дерево божественного присутствия» [Михайлова, М. И. А. Новиков: грани творчества. Орел, 2007. С. 118-119].

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» [1. 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 порвется там, где тонко: / надежны снасти!» [1, 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!» [1. С. 89]. Стихотворение не безусловно жизнерадостное («верить <...> бы» в наилучшее), но тональность его действительно на редкость бодряя.

С известной долей натяжки переключку с Лермонтовым можно усмотреть в сонете «Пушай 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» [1. С. 131]. Конечно, у Лермонтова нет подобного пренебрежения к ангелам, зато он в письме к М.А. Лопухиной от 2 сентября 1832 года, 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. С. 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 честей...» и «вспоминанье спит глубоким сном» [1. С. 189]. В первой «Смерти» («Закат горит огнистой полосой...», 1830) поэт восклицал: «Мой дух утонет в бездне бесконечной!...» [1. С. 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. С. 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. С. 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 годов «Земля и небо»: «Как землю нам больше небес не любить? / Нам небесное счастье темно...» [1. С. 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!» [1. С. 132].

Вторая половина стихотворения «О жизни что могу сказать своей?..», напечатанного в альманахе «Ярославская лира» (1997), звучит так: «О, сколько было смеха, / сколько слез, / и меда сколько выпито, и яда! / Вся жизнь – игра, / и только смерть – всерьез, – / ее и репетировать не надо» [1. 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, С. 268]? И у Лер-

монтова, 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 меда 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. С. 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», – [5. С. 764], из них 57 в стихах и 30 в драматургии [5. С. 762]).

Вновь прямое обращение к лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу...» – в сонете «Я выхожу из дома в темноту...» из сборника 1997 года «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 вдвоем 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 Лермонтова) сообщает земному пейзажу космическую широту и бытийственность, приобщает его к «пространствам синего эфира» («Демон») <...>» [5. С. 96]. Начало второго катрена у К. Васильева — также лермонтовское, с мотивом звезд, но гаснущих: «И вспыхивая гаснут на лету / все наши звезды... и уже – незримы...» [1. 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 строф – «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. С. 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 былое не забыто. / Что же будет? Во весь дух / пропоет и мой петух...» [1. 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 года «Зимняя ночь» первая его строфа откровенно цитатно ориентирована на знаменитый перевод «Из Гете»: «На ветру дрожит листва / и пылит дорога... / Кто бы мне сказал слова / «Отдохни немного»?». Однако лермонтовский отдых-смерть [5, 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...» [1. 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. С. 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 [1. 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» [1. С. 253], – начинается стихотворение Васильев, больше не провозглашая своего звездного происхождения.

Эволюция столь характерной для него темы может быть предметом специального рассмотрения¹³. 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,

¹³ 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.

например, интересом к форме сонета К. Васильев обязан отнюдь не Лермонтову, у которого сонет всего один («Сонет», 1832).

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

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.
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. Кошелев, В. А. Афанасий Фет: преодоление мифов. Курск, 2006. С. 53-59, 64-67.
5. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 302-304.
6. Лермонтов, М. Полн. собр. соч.: в 4 т. М., 1953. Т. 1. С. 333.
7. Высоцкий, В. Собр. соч.: в 5 т. Тула, 1993. Т. 1. С. 231.
8. Кормилов, С. И. Лермонтов как феномен русской культуры // Лермонтов М. Стихотворения. М., 2007. С. 33-34. («Всемирная библиотека поэзии»).
9. Рассказова, Л. В. М. Ю. Лермонтов и дворянская усадебная культура // «Я жил века...»: материалы пятых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2004. С. 78.
10. Рассказова, Л. В. Указ. соч. С. 79.
11. Там же. С. 80.
12. Ермолин, Е. Послесловие // Васильев К. Избранное : стихотворения, эссе. Ярославль : Ньюанс. 2003. С. 304.

Л. В. Зверева
Борисоглебский,
Ярославская область, 2015

«ОДИН НА ОДИН С МИРОЗДАНЫЕМ»

Представляю на ваш суд размышления о созвучии поэтической мысли двух русских поэтов, живших в разные столетия – Михаила Лермонтова и Константина Васильева на примере поэзии, литературных эссе и критических статей из опубликованного и неопубликованного творческого наследия борисоглебского поэта К. В. Васильева. «Борисоглебского» – по месту жизни и творчества, как «гения места», потому что по мировосприятию, отраженному в стихах, наш поэт был российского масштаба, и ему очень близок был поэтический мир Лермонтова.

Их роднит осознанный выбор выхода на дорогу земного одиночества, под звездное небо над головой и с нравственным законом в себе, свобода быть самим собой, желание познать добро и зло и вызвать на дуэль это зло. Константин Васильев часто обращается с вопросами к миру, парадоксально сохраняя независимость от него и неразрывную связь с ним:

Мир от меня независим?
Мир пребывает во мне.
Верен – и далям и высям,
Тот же – внутри и вовне.

Я ж потерянный прохожий
мира посреди.
Лишь бы шел мороз по коже.
Полыхал огонь в груди.

И душа загорелась желаньем –
быть один на один с мирозданьем.

А если нет на свете тишины?
Быть может, нет.

Откуда же название?
И почему так часто не слышны
нам голоса земли и мироздания?

Одиноким я – во всем.
Мир широкий – вот мой дом.

А небо темней и темней,
а голос все тише и глуше,
и с каждым мгновением – нужней
мне чьи-то далекие души ...

Поэт Константин Васильев был очень талантливым читателем, который проникался миром другой родственной души, ее поэтическим даром. Он брал в собеседники поэтов разных эпох, разных народов, был собирателем поэтических сборников, сам переводил с болгарского, французского, немецкого, грузинского языков, если только строчка затрагивала его. К Лермонтову всегда было особое отношение, понимание душевных терзаний, близость мировосприятия. Константин отмечал: «Беседа с Лермонтовым – и сейчас – и до скончания века будет длиться...» – и пишет серию стихов, посвященных великому поэту XIX века. В сборнике «Глядим в глаза друг другу» (2004) – семь стихотворений о Лермонтове, в разных немногочисленных изданиях есть стихи, созвучные мотивам лермонтовской поэзии, его знаменитому белеющему парусу, дубу над могилой, печальному взгляду на поколение, разговору звезд во внемлющей пустыне.

Выступления о лермонтовских мотивах в поэзии Константина Васильева уже звучали в Ярославле на Васильевских и Лермонтовских чтениях у Сергея Кормилова, Ильи Васильева, Галины Поморцевой. Центральная библиотека имени М. Ю. Лермонтова выпустила библиографический указатель «Стихов стихия – вне времен» в 2005 году, который хорошо бы повторить с дополнениями изданий последних лет.

Для данного доклада наш музей провел поиск эссе К. В. Васильева «Герой нашего времени», которое было отправлено ярославским лермонтоведом О. П. Поповым в Музей Лермонтова в Пятигорск. На наш запрос мы не получили ответ об исследовании. Из

пятигорского музея нам прислали эссе «Бросьте жребий, доктор...», опубликованное в газете «Новое время» 27 июля 1996 года. В нашем музее оно есть, а вот исследование о поэме не сохранилось. Константин Васильев в своей автобиографии, датированной 26 февраля 1993 года, пишет: «Для дома-музея М. Ю. Лермонтова в Пятигорске написано исследование о романе «Герой нашего времени», которое находится в названном музее». Недавно в музей-квартиру поступил дар от матери поэта Лении Ильиничны Васильевой – Лермонтовская энциклопедия 1981 года издания с автографом Олега Пантелеймоновича Попова «Нашему другу Косте Васильеву один из авторов» и два письма из Семибратова. В письме О. П. Попова к К. В. Васильеву от 20 апреля 1991 года есть совет взяться за лермонтовскую тему серьезно: «Вспомнил, что Вы собирались писать эссе о Лермонтове. Не сомневаюсь в том, что у Вас есть, что сказать, свое, иначе Вы не взяли бы за такую тему... и послали бы мы эту работу туда, «в город, освященный именем Лермонтова». Поиск исследования и переписка с музеем в Пятигорске еще впереди.

В архивных материалах Константина Васильева есть неопубликованные рассуждения о значении творческого пути Михаила Лермонтова. Поэт анализирует литературный, историко-художественный, религиозно-философский журнал «Мера» (Санкт-Петербург, 1994. № 3), посвященный 180-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Он пишет о том, что Лермонтов заслуживает самого пристального внимания, что нам предстоит разгадывать долго его творчество, утверждает, что «гений всякому времени – ровня», что «Лермонтов постоянно отмечает разлад со своим временем, как душевную соприродность не времени – но Вечности». Разлад со своей эпохой чувствовал и Константин Васильев, обращаясь в своей лирике к вечным темам.

Одна из таких тем – тема ДОМА. У Константина есть запись в дневнике «Поэт не мыслит без дома своего на земле, дом не мыслим без Вселенных. Вселенные немислимы без Поэта, идущего в Дом». Идея «дома» у поэтов превращается в пространственный образ мира, своего места в мире, родины души, долю, удел, меру родства со всем сущим. Поиск дома – места, соприродного душе, – путь или дорога домой. Услышим единую мелодию в двух стихотворениях. Первое принадлежит Лермонтову, напечатано оно лишь в 1889 году:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает
И от одной стены к другой –
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно.
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.

И всемогущим мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И осужден страдать я долго в нем
И в нем лишь буду я спокоен.
М. Ю. Лермонтов «Русская мелодия»

Константин Васильев, творивший свой путь спустя 150 лет после Лермонтова, пишет в венке сонетов «Земные сны» (1993), сонет 9:

Земля и небо связаны одною
заботой и печаль у них одна –
чтоб наши не распались времена,
над бездной пролетаю роковою.
Да, в буре есть пристанище покою.
Освобождаюсь от земного сна
и слышу: говорит звезда с звездой...
Вот отчего такая тишина.
Так вот откуда я пришел на землю!
Вот почему я звездный свет приемлю,
вот почему судьбы не жду иной!
Мой дом – земля. Мой дом – сей свод небесный.
Мы все и с почвой, и с высокой бездной
судьбою, – нитью связаны одною.

К. В. Васильев «Покров»

Мы ясно слышим одни и те же мелодии образов у двух поэтов, созвучие их творческих судеб в России, в мире Поэзии.

ЯРОСЛАВЕЦ – ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ ЛЕРМОНТОВА

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

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

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

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

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

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

УРОК РАТНОГО МУЖЕСТВА

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

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

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

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

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

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

— Скажи-ка, дядя, ведь недаром,
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,

Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

Всего-то семь строк. Но каких! Приглядимся внимательнее и обнаружим, что рядом стоят два сходных вроде, а, по существу, совершенно разных слова: «не даром» (в смысле не за бесценок) и «недаром» (то есть, неслучайно, неспроста). Ими двумя обозначены все составляющие историко-художественного пространства стихотворения. Здесь и сошедшиеся в смертельной «схватке» у стен Москвы войска, и крах тщеславных планов Наполеона, не знавшего доселе ни одного поражения, и превосходство полководческого таланта Кутузова, явленное «всей России» беспримерное мужество «богатырей» – отечественных солдат и офицеров.

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

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

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

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

А первым из русских поэтов-патриотов отозвался на этот «прорыв» Некрасов. Именно он вслед Лермонтову смело вводит в ткань стиха живой язык народа – сочный, образный, и не преминет

подчеркнуть в назидание стихотворцам-книжникам: «Такое не придумаешь, хоть проглоти перо».

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

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

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

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

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

ДВА АНГЕЛА. ТРАДИЦИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В СТИХОТВОРЕНИИ ИГОРЯ МЕЛАМЕДА

«Почему приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить? Рассказывают, будто бы у Лермонтова был такой тяжелый взгляд, что на кого он смотрел пристально, тот невольно оборачивался. Не так ли мы сейчас к нему обернулись невольно?» – размышляет Д. С. Мережковский в статье «Лермонтов – поэт сверхчеловечества» (1908-1909) [1]. «О Лермонтове еще почти нет слов – молчание и молчание. Тут возможны два пути: путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения – метод, которого держатся хирурги. <...> Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» – и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов», – размышляет А. А. Блок в статье «Педант о поэте» [2].

Эти высказывания отражают важнейшие аспекты сложившейся в начале XX века ситуации с наследием М. Ю. Лермонтова. Как точнее и вернее выразить современную ситуацию – пока этот вопрос является открытым для нас, и одним из самых сложных вопросов современного литературоведения...

Проблема влияния М. Ю. Лермонтова на дальнейшую судьбу русской поэзии рассматривалась так или иначе и в философии, и в литературоведении, и в индивидуальных поэтических интерпретациях (Бальмонт, Блок, Брюсов, Г. Иванов, Гумилев, Ахматова и др.). Попытка выявить различные формы и способы рецепции лермонтовских традиций в русской литературе «серебряного века» позволяет заметить, что наиболее распространенной формой лермонтовского «присутствия» в лирической поэзии является творческий диалог, который раскрывается, прежде всего, в духовно-метафизической составляющей поэтического мира. Дальнейшее исследование приводит нас к выводу, что творческий диалог с Лермонтовым может быть продолжен другими поэтическими голосами, но уже не может прерваться, поскольку включен в культурное про-

странство настоящего и прошлого и открыт в бесконечность. В результате проведенного исследования нам представилось особенно интересным обратиться к продолжению этого диалога в современной поэзии. И один из самых ярких примеров такого явления, едва ли даже не единственный в своем роде, мы нашли в поэзии Игоря Меламеда.

И. С. Меламед – известный современный поэт, переводчик, эссеист, автор двух поэтических сборников – «Бессонница» (1994) и «В черном раю» (1998). Его творчество исследователи современной литературы характеризуют как продолжение традиционной линии русской поэзии, среди его учителей чаще всего называют Владислава Ходасевича, Георгия Иванова и Арсения Тарковского [3]. На наш взгляд, в творчестве Игоря Меламеда, являющем собой на фоне современной литературной ситуации несомненный духовный и художественный феномен, в значительной степени присутствует и традиция русской классической поэзии XIX века, восходящая к лирическим стихотворениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Е. А. Баратынского. При этом особенно ценно, что в поэзии Меламеда удивительным образом сочетаются те два начала, которые принято противопоставлять в русской литературе: пушкинская ясность и лермонтовская романтическая стихийность. Вот некоторые цитаты из рецензий современников. Евгений Шкловский в рецензии на книгу И. Меламеда «В Черном раю» пишет: «Есть в поэзии темы, которые можно считать классическими. Обойти их вряд ли кому дано. Новичок или не новичок, автор может иронизировать, осознавая всю громаду того, что уже сотворено до него, и высказывая так либо иначе свою начитанность. Но может и закрыть глаза, как бы забыв про это, словно до него никого и ничего не было, повинувшись лишь влекущей его силе лирического чувства. Даже осознавая некоторую наивность такого письма, смиряясь с нею. Дескать, пусть, главное-то все-таки – выразить себя, свой жизненный опыт, свои переживания, связывающие с миром и другими людьми: печаль и радость, гармонию и неизменно обращенные к Богу внутри себя и к Богу над всеми нами, – просты и прозрачны как все первичное разлад, любовь и разочарование, страх смерти и надежду на счастье...» [4]. Другой рецензент, Виктор Куллэ, так определяет свое восприятие стихов Меламеда: «Сердцу Меламеда закономерно мила консервативная (охранительная) функция поэзии, но консерватизм его резко отличен и от элиотовского «утверждающего класси-

цизма», и уж тем паче от «скептического классицизма» Бродского и Милоша. Если подбирать к нему прилагательное, то справедливыми, вероятно, будут «пессимистический» или «ностальгический». «...Игорь – лирик в чистейшем, начальном понимании этого слова» [5].

В поэзии Меламеда можно найти множество отзвуков лермонтовской лиры, но самый явный пример, на наш взгляд, – стихотворение «И ангелов я вопрошаю / Твоих», написанное совсем недавно, в конце 2007 года, и еще не вошедшее в поэтический сборник. Мы нашли его на авторской странице Игоря Меламеда в Сети [6]. Приведем его здесь полностью: «...И ангелов я вопрошаю Твоих: / зачем я остался в живых? / Осеннюю ночью с промозглой травы / зачем меня подняли вы? / Уж лучше б меня унесли далеко, / где сделалось мне бы легко, / в ту местность, куда провиденьем благим/ ко мне бы – один за другим / – в свой срок прибывали любимые мной / из горестной жизни земной» (2007).

Стихотворение Лермонтова «Ангел» исполнено той чистой, пронзительной и нежной музыки, которая своим звучанием может сказать намного больше, чем рассуждения о ней. Это стихотворение довольно сложно отнести к определенному канону и направлению. Можно назвать его примером духовной или медитативной лирики в романтической традиции, но все уникальное и единственное, что есть в нем, на наш взгляд, заложено не традицией, а неким неповторимым внутренним светом, особым метафизическим разворотом пространства.

В стихотворении Игоря Меламеда мы находим родственное лермонтовскому, такое же неуловимое и необъяснимое очарование интонации, музыкальности, образного и ассоциативного строя. Переключки с лермонтовским «Ангелом» здесь, казалось бы, на всех уровнях настолько очевидны, что даже не нуждаются в пояснениях и комментариях. Прочитав это стихотворение, естественно предположить, что «лермонтовское присутствие» является его первоначальным замыслом и основой, но позднее выяснилось, благодаря чтению комментариев других читателей и ответов самого автора, что созвучие возникло неосознанно, непринужденно. Подтверждает это диалог И. Меламеда с пользователем *travellersjoy* Живого Журнала. В ответ на комментарий друга «Семнадцатилетнему Лермонтову ответить – какая идея! Очень хорошо», мед размышляет: «Спасибо. К стыду своему не совсем улав-

ливаю, что ты имеешь в виду. Неужели «По небу полуночи...»? ...Ну да. Есть небольшая «рокировка». У Л. нес в этот мир, а в моем «ответе» – из. Как ты все это схватываешь, удивительно... ..Ну хорошо, я потом, как видишь ниже, сам догадался, что АНГЕЛ. Но это не «ответ», это совпадение интонации, не более того. У Тарковского, помнишь: «О нет, я не город с кремлем над рекой. / Я только что герб городской...». До меня не сразу доходит, но иногда доходит ...». На что *travellersjoy* отвечает: «Тем замечательней» [6]. И мы, соглашаясь с его словами, обратим особое внимание на иррациональную, интуитивную природу этого диалога. Именно такой природой, на наш взгляд, обладают и те формы диалога, которые мы находим, например, в стихотворениях И. Ф. Анненского «Листы» [7] и Г. В. Иванова «Тихим вечером в тихом саду» [8]. В этих стихотворениях отзвуки лермонтовского «Ангела» явлены менее узнаваемо, чем у Меламеда, на уровне строфики и ритмики, но столь же значимы на уровне духовно-метафизической и философской основы лирического сюжета. У Анненского мотив кружения и полета осенних листьев перекликается с мотивом надмирного кружения ангела в запредельном пространстве, и также символизирует предопределенное свыше движение человеческих судеб в вечности. У Георгия Иванова образ ангела также присутствует, только вместо человеческой души ангел несет в бесконечность звезду – символ человеческой надежды, которую роняет над прудом, не успев достигнуть бесконечности. Упоминаемую Игорем Меламедом ритмическую реминисценцию в стихотворении Тарковского мы пока не имеем возможности включить в ассоциативный ряд, поскольку она представляет собой несколько иную форму творческого диалога с лермонтовской традицией. Но нельзя оставить без внимания ни сам факт ее существования, ни рефлексия Игоря Меламеда, вспоминающего о ней. Таким образом, нить диалога продолжает тянуться сквозь несколько эпох и достигает настоящего времени.

В стихотворении Лермонтова [9] вместо вполне ожидаемых двустиший – четверостишия, в которых строки связаны не перекрестной, а парной рифмовкой, а в стихотворении Меламеда при совпадении ритма и способа рифмовки возникают именно двустишия. Ритмическая реминисценция (вольный амфибрахий – чередование четырехстопного с трехстопным) появляется также внезапно, по озарению и неосознанному совпадению интонации, как зеркальное отражение и преломление лермонтовского лирического сюжета

в индивидуальной интерпретации Меламеда. «У Л. нес в этот мир, а в моем «ответе» – из», – размышляет поэт. В данном случае, нам наш взгляд, форму и содержание, означаемое и означающее, необходимо рассматривать в синтезе, а не в дифференцированном виде, поскольку иррациональное происхождение диалога предполагает именно целостное восприятие общего и частного, мгновенное совпадение интонации и лирического сюжета, образных, мотивных, символических и ритмических отзвуков.

Стихотворение Меламеда даже начинается союзом «и» после многоточия, как будто продолжение уже кем-то (самим автором или его предшественником) начатой речи. Само по себе построение лирического сюжета представляет собой диалог изначально, причем диалог, явленный одновременно в нескольких аспектах. Притяжательное местоимение в первой же строке «И ангелов я вопрошаю Твоих» означает обращение к Богу, назначение же этой строки предвосхищает следующее обращение к ангелам, на котором и основано все дальнейшее развитие образа. Так две внутренних ветви диалога, составляющих его содержание, оказываются неразрывно связаны с формой выражения, а форма сама за себя, даже независимо от первоначальной авторской рефлексии, говорит о явлении диалога с «лермонтовским текстом». Аспекты пересечения и совпадения лирической интонации очевидны: бытие человеческой души в вечности и в земной жизни, ангел как Божий посланник и посредник между двумя мирами, переносящий душу из вечной жизни во временную – у Лермонтова, и, наоборот, из временной земной в вечную – у Меламеда. И там, и здесь – временная земная жизнь представляется долгим томительным испытанием, отделяющим душу от желанного вечного и прекрасного бытия. Но насколько по-разному раскрываются эти категории у Лермонтова и у Меламеда, насколько индивидуально внутреннее понимание внешне совпадающих категорий – вопрос, требующий особенного внимания.

Семнадцатилетний Лермонтов, охваченный романтической тоской по лучшему бытию в лучшем мире, был еще так близок к детским воспоминаниям и тому видению окружающей действительности, которое особенно свойственно детству. Это видение мира характеризуется способностью остро чувствовать возможность существования вне времени и пространства. Д. С. Мережковский в статье «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» называет это свойство «острейшей памятью о вечности» и приводит в пример именно сти-

хотворение «Ангел». Жизнь человеческой души в земном мире предстает в этом стихотворении как череда однообразных, медленно текущих лет, которые ничем не могут оправдать разлуки с вечностью. Разве только «желанием чудным», которое рождает музыку и заставляет стремиться к постижению истины, но этот смысл остается вынесенным за пределы лирического сюжета, он может лишь неосознанно, гипотетически открыться читателю. Но так или иначе, земная жизнь как будто обозначена пунктиром, и то лишь для того, чтобы подтвердить силу тоски о покинутой и еще не достигнутой вечности...

В стихотворении Игоря Меламеда земная жизнь названа именно жизнью, а не томлением, в первом и последнем двустишии: «И ангелов я вопрошаю Твоих: / зачем я остался в живых?» «...в свой срок прибывали любимые мной / Из горестной жизни земной». А вечность, наоборот, обозначена иносказательно: «Уж лучше б меня унесли далеко, / где сделалось мне бы легко, / в ту местность, куда провиденьем благим / ко мне бы – один за другим – / в свой срок прибывали любимые мной / из горестной жизни земной». Сожалея о том, что остался в живых, спасенный ангелами для продолжения своего земного пути, лирический герой не говорит о том, что эта жизнь страшит его болью и томлением. Этот смысл предполагается уже самим возникновением вопроса: «Зачем я остался в живых? / Осеннею ночью с промозглой травы / зачем меня подняли вы?» Но еще намного отчетливее, чем метафизическая тоска о вечной небесной музыке, недостижимой на земле, в этом стихотворении звучит боль разлуки с любимыми и родными людьми, которых лирический герой потерял на этой земле, в этой жизни, уже после того, как был спасен и остался в живых. Данный смысл не был реализован в стихотворении Лермонтова. Но основой лирического сюжета, как свидетельствуют воспоминания современников и дневники самого поэта, стало именно воспоминание о песне, которую ему пела мать в его младенчестве, и которую он помнил всю свою жизнь. Мотив разлуки с близкими и любимыми не звучит в этом стихотворении, и собственно лирическое «я» не выявлено, растворено в стихотворном пространстве и присутствует лишь имплицитно.

Таким образом, категория жизни на земле, у Лермонтова возникшая в противопоставление вечности, в стихотворении Меламеда наполняется другим значением, приобретает большую взаимо-

связь с действительностью, распространяется и расширяет границы существования. Категория вечности вместо значения первоначального бытия, о котором душа хранит память, возникает в значении последнего тихого и желанного приюта, – полностью соответствующего христианскому представлению. Вечность изображена без трагического, или наоборот, восторженного пафоса и надрыва, без избытка выразительных средств и красок, без построения сложных философских интерпретаций и гипотез, – но именно теми простыми и верными словами, которые наиболее точно выражают душевное состояние лирического героя. Он жил на земле вдвое дольше, чем юный Лермонтов, и успел перенести и осознать то, что семнадцатилетний юноша мог лишь предчувствовать и предвидеть...

В результате проведенного сопоставления мы видим, что разность и зеркальность этих смыслов при явном совпадении интонации придает данному творческому диалогу особую ценность и значимость во времени. С точки зрения современного литературного процесса, творчество Игоря Меламеда вовсе не является примером мейнстрима в поэзии начала XXI века. Но, на наш взгляд, тем большую ценность представляет исследование лермонтовских традиций в его лирике. Это объясняется тем, что для нас наиболее важно изучение «лермонтовского текста» не в рамках сложившихся литературных направлений, а в частном проявлении, в индивидуальном и неповторимом художественном мире поэта.

Лермонтовская традиция в творчестве Игоря Меламеда является ярким свидетельством непрекращающейся живой взаимосвязи культурных эпох в русской лирике, какие бы пропасти их ни разделяли. Сквозь все эти пропасти, из навсегда ушедшего прошлого, взгляд Лермонтова устремлен в вечность сквозь то настоящее, которое соединило множество непохожих и родственных поэтических миров.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Мережковский, Д. С. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 378-416.
2. Блок, А. А. Педант о поэте // Русская Европа. 2005. № 2.
3. Меламед, И. С. В черном раю. Стихи, переводы, статьи. М., 1998.
4. Шкловский, Е. Игорь Меламед. В черном раю. М., Знамя, 1993, № 3.

5. Меламед, И. С. // URL : <http://www.liter.net/=Kulle/melamed.htm>
6. Меламед, И. С. ...И ангелов я вопрошаю Твоих // URL : <http://imelamed.livejournal.com/7550.html>.
7. Анненский, И. Ф. Избранные произведения. Л., 1988.
8. Иванов, Г. В. Стихотворения. М., 2002.
9. Лермонтов, М. Ю. Лирика. М., 2006.

ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ... ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В XXI ВЕКЕ

В настоящее время исследователи все чаще обращаются к проблеме духовного наследия М. Ю. Лермонтова и его значения для эпохи Серебряного века. Это вполне объяснимо. Серебряный век соединил в своем пространстве все самые значимые и ценные культурные традиции предшествующих эпох. Не случайно он называется иначе эпохой русского Ренессанса. Мы можем назвать его и эпохой «тоски по мировой культуре», вспоминая известные слова О. Э. Мандельштама. «Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно» – писал А. А. Блок в 1906 году, в статье «Педант о поэте», посвященной творческому наследию М. Ю. Лермонтова [2]. Стремление к гармонии и невозможность ее достигнуть – это состояние лермонтовской души, очень близкое всей эпохе Серебряного века. Об этом говорит русский философ и поэт Вячеслав Иванов: «Всю жизнь душа Лермонтова, раздвоенная и истерзанная, страстно искала, но никогда не достигала – гармонии, единства, цельности. И все-таки он не обольщался, чувствуя внутреннюю связь со своим народом: об этом свидетельствует единодушный восторг, с которым были сразу приняты первые звуки его проникновенного, ему одному присущего голоса, (...) это мгновенное влюбленное признание утвердилось в течение времени, и слава поэта разрослась и окрепла (...). За сто лет, протекших со дня роковой дуэли, ей не повредили перемены в идеях века и эстетических оценках. Стихи его запечатлелись в памяти поколений, и до сих пор продолжается их таинственное чарование, как магическое чудо, как если бы они подчас смешивались с далеким пением духов. (...) Лермонтов вначале решил состязаться с поэтами, вдохновляемыми теми же романтическими идеалами, но вскоре остался один на один со своею мыслию и вызвал из глубин своего «я» мир странно и почти угрожающе отъединенный, как сумрачный замок посреди моря, и мир

этот благодарная нация причислила к сокровищам своего духовного наследия» [6. С. 145-146].

Протоиерей Василий Зеньковский в статье «М. Ю. Лермонтов» предполагает следующее: «В горечи Лермонтова есть что-то, я бы сказал, метафизическое – связанное с неукротимостью его души, с теми мотивами персонализма, какие он первый выразил в русской поэзии. (...) Отсюда и мятеж – смысл которого *метафизичен*, ибо это мятеж не против отдельных трудностей жизни, а против «коренной неправды в бытии». Это мятеж индивидуальности, жаждущей проявить себя, – и так загадочно, что и дальше, после Лермонтова, русский персонализм окрашен психологией мятежа, протеста [6. С. 180-181]. Философ обращает особое внимание на то, что выход из тяжелого состояния души виделся Лермонтову «только в красоте, в возможности припасть к ней и найти в ней то, чего не хватало душе» [6. С. 181]. В завершение статьи автор приходит к следующим выводам: «Бесспорная гениальность Лермонтова, возглавителя плеяды русского романтизма, который, правда, увел русскую душу от той духовной трезвости и духовной ясности, которая так была свойственна Пушкину, но в то же время затронул силы души, дремавшие в ней до того. Русский романтизм в своем своеобразии имеет вообще двух возглавителей – Гоголя в прозе и Лермонтова в поэзии, и он еще не изжит, не преодолен (...). Своеобразие Лермонтова в том, что через его лирику, сквозь «магический кристалл» его поэтического восприятия мира, перед нами выступает *трагедия романтического персонализма*» [6. С. 189-191].

Л. Н. Толстой говорит не только о «самых высоких нравственных требованиях», скрытых у Лермонтова под «напущенным байронизмом», но даже предполагает следующее: «... если бы этот мальчик остался жив, не нужны были бы ни я, ни Достоевский!» [3. С. 7].

И где-то – в дополнение, а где-то – в противоположность этим высказываниям, поэт, филолог и автор критических исследований И. Ф. Анненский в статье «Юмор Лермонтова» пишет: «Мечта Лермонтова не повторилась. Она так и осталась недосказанной. Может быть, даже бесследной, по крайней мере, поскольку Толстой, единственный, кто бы еще мог ее понять, рано пошел своим и совсем другим путем» [1. С. 536].

Здесь трудно не вспомнить стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», воспринимая его как точное выражение экзистенциального, надмирного и надвременного состояния поэта.

Различное восприятие духовного феномена Лермонтова русскими писателями, поэтами и философами выявляет основные тенденции формирования образа поэта в художественном сознании эпохи. Надломленный, тревожный, ищущий дух времени, тяготея к пушкинской ясности, все-таки был ближе к Лермонтовской мятежности, к его экзистенциальному «двоемирию».

И если в Серебряном веке одинокий путь поэта виделся как возможность продолжения, если философ Д. С. Мережковский спрашивал в статье «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»: «Почему приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить?» [5. С. 378] – то каким видит поэта XXI век, первое десятилетие которого мы уже пережили? Классиком, пророком, безвременно угасшим ночным светилом, или юным романтиком, слишком беззащитным перед жизнью, чтобы понять ее истинную сущность? На занятиях по литературе в колледже, от студентов, изучающих творчество Лермонтова, не раз приходилось слышать такие отзывы: «Лермонтов был романтиком, и ему было бы слишком тяжело жить в нашу эпоху». В чем-то эти слова предвосхищает высказывание П. Ставрова в статье «Вечный спутник» из названного вначале сборника «Фаталист»: «Лермонтов жил в «года глухие», в мертвящей застылости николаевских времен. Стремился к жизни мятежной, в ней надеясь найти забвенье. (...) Мы, обыкновенные смертные, слишком эти мятежные бури знаем, смертельно от них устаем, ищем забвенья в мирной спокойной жизни... Но, может быть, поэтому близка нам иногда вечно жаждущая покоя душа Лермонтова» [6. С. 172]. Автор статьи говорит это от лица писателей-эмигрантов, переживших бури и трагедии XX века. Поколение, начинающее свой путь в первое десятилетие XXI века, знает об этих бурях и трагедиях лишь из книг и фильмов, но ему суждено пережить иное: атмосферу культурного кризиса, потерянности и разобщенности, пустых, фантомных идеалов и ценностей, отсутствия четких понятий о любви, истине и красоте... Казалось бы, именно эта атмосфера чем-то напоминает «года глухие», о которых говорит П. Ставров. Но находит ли мятежная душа Лермонтова свое отражение и созвучие в нашей эпохе? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, или хотя бы предположить, в чем заключается ответ, обратимся к

стихотворению Лермонтова «Дума» – наверное, самому субъективному и самому точному свидетельству поэта о своей эпохе. Именно в субъективности, в индивидуальности взгляда художника эпоха может обрести те живые черты, которых не могли бы передать исторические факты и свидетельства.

То, что принято называть романтической иронией, как нельзя ярче явлено в «Думе» Лермонтова. Еще молодое, только начинающее жить поколение, чье «грядущее иль пусто, иль темно» – что может быть печальнее? Даже если оно и рождено для подвигов, оно почти от рождения лишено сил для их свершения: «Богаты мы, едва из колыбели, / Ошибками отцов и поздним их умом, / И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, / Как пир на празднике чужом».

Неприятие настоящего, тем не менее, не исключает и разочарования в ценности прошлого: «И предков нам скучны роскошные забавы, / Их добросовестный, ребяческий разврат...»

Есть ли в этом стихотворении идеал, неотъемлемая часть «двоемирия», противопоставленная этой горестной реальности? Кажется, он не назван и не выявлен в стихотворении, но имплицитно присутствует, раскрываясь методом отрицания. То, что отсутствует в реальности, и есть представление о настоящей жизни: подвиг, борьба, чуткость к добру и злу, к вере и красоте. Не находя этого в жизни своего поколения, лирический герой Лермонтова выносит приговор: «Толпой угрюмою и скоро позабытой / Над миром мы пройдем без шума и следа, / Не бросивши векам ни мысли плодovitой, / Ни гением начатого труда. / И прах наш, с строгостью судьи и гражданина, / Потомок оскорбит презрительным стихом, / Насмешкой горькою обманутого сына / Над промотавшимся отцом» [4. С. 127].

Роль «двоемирия» применительно к этой ситуации сводится к тому же конфликту идеала, скрытого в отрицании, и данной картины реальности. Амбивалентным становится и лирическое «я»: один из многих, часть «осужденного» поколения – с одной стороны, и строгий судья, обличитель, применяющий к повседневности мерки идеала – с другой. Второе «я» лирического героя как будто смотрит со своей высоты на своего «осужденного» двойника, отождествляя его со всем поколением, которое составляет единый художественный образ.

Читая это стихотворение и размышляя над судьбой своего поколения, над его возможностями и воплощением их в жизни, над его мечтами, стремлениями и ценностями, и мы можем печально задуматься о том, что изменилось за прошедшие века. Разве это не современный человек, оглянувшись вокруг, выносит ироничный и горестный приговор своему поколению, устами великого, трагического и прекрасного поэта? И заключается в этих словах только безнадежная констатация или же скрытый призыв к осознанию, переосмыслению и внутреннему преображению хотя бы собственной жизни, на этот вопрос каждый читатель может ответить по-своему...

XX столетие, начиная поэзией Серебряного века и заканчивая 90-ми годами, унаследовало от М. Ю. Лермонтова многое. Но применимы ли и к прошедшему веку слова И. Ф. Анненского о том, что «мечта Лермонтова не повторилась»? Остался ли поэт одиноким в своей эпохе и в новых, следующих за ней, столетиях? Вспоминается стихотворение Георгия Иванова, одного из лучших поэтов русского зарубежья, «Мелодия становится цветком» (из сборника «Дневник»). Здесь реминисценция из стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841) совмещается с аллюзией на «Героя нашего времени»: «Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу / – Как далеко до завтрашнего дня!.. / И Лермонтов один выходит на дорогу, / Серебряными шпорами звеня» [З. С. 185]. Мелодия сначала «становится цветком», затем опускается в воду «ветвями ивы», проходя ступени своего перевоплощения от прекрасного к еще более прекрасному, от безмолвной, не осознающей себя красоты, – к формам осознанного бытия. Одиноким поэт, начинающий туманный путь – вершина воплощения мелодии, имя которой, может быть, жизнь, а может быть – вечность... Вечный приют одинокой русской души – горькая правда и одновременно прекрасный вымысел – русская литература.

Сравним этот образ Лермонтова с образом, явленным в стихотворении молодого поэта Андрея Нитченко в начале XXI века: «Я думал – он воздуха горного имя, / где выстрел ударит и эхо, шатаясь, / обходит ущелья, срываясь, взбираясь, / и падает вниз, исчезая в стремнине – / вот Лермонтов. Да перекрестком пустым / он веткою выникнет из темноты. / Еще он – те валенки, полные снега, / светила январские в черной оправе, / еловые пагоды, сердце от бега – / во что нас, уснувших, земля переплавит – / в стихию и форму, в

растения, в ветром / гонимую стаю, иначе б не вынес / язык, что при жизни – одежда на вырост, / но тесен для родины новой, по-смертной» [7]. По способу построения ассоциативного ряда эти строки родственны уже рассмотренному стихотворению Георгия Иванова. Образ Лермонтова – естествен, вечен и несомненен, как воздух, как жизнь, как детство, представшее в метафорах ветки, выникнувшей из темноты, даже «валенки, полные снега», «светил январских в черной оправе», сердца, заходящегося от бега... Этот образ живет не за гранью прошлого, а в нашем настоящем, на грани вечности и мгновения, любви и страдания, жизни и смерти, юности и зрелости – так и не перешедший за эту грань. Речь, данная человеку свыше и ставшая для поэта единственным инструментом творчества, а значит – формой жизни, на земле не всегда оказывается своевременно понятой, а после смерти, в вечности – ее важность и ценность оказываются под сомнением...

Но всегда, почти неизменно, образ Лермонтова представляется одиноким, на фоне прошлой или современной эпохи – в общем-то, на любом фоне, как будто он близок и родствен многим, но и далек от всех, необъясним, неповторим и непостижим.

В чем же заключается для нас духовное наследие Лермонтова? В бесчисленном множестве граней, из которых назовем лишь те немногие, что открыты нашему взгляду. Например, в осознании одиночества, творческого и человеческого, как философской категории, в поиске глубокого смысла и истоков одиночества, а как следствие – в вечной, непреходящей ценности любви, свободы, страдания и понимания. В необходимости принятия или преодоления романтического «двоемирия», как экзистенциального состояния, либо возникающего на пути к гармонии и синтезу, либо позволяющего определить четкие границы между идеалом и реальностью. В возможности преображения, очищения и совершенствования человеческой души через страдание и осознание собственного несовершенства. В той юной, романтической мятежности, которой так не хватает порой уставшему, огрубевшему миру, для того, чтобы он смог спасти все лучшее, что в нем осталось.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Анненский, И. Ф. Избранные произведения. Л., 1988.
2. Блок, А. А. Педант о поэте // Русская Европа. 2005. № 2.

3. Иванов, Г. В. Стихотворения. М., 2002.
4. Лермонтов, М. Ю. Лирика. М., 2006.
5. Мережковский, Д. С. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. с. 378-416.
6. Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. М., 1999.
7. Нитченко, А. Я думал – он воздуха горного имя. URL : <https://poem-of-day.rifmovnik.ru/2020/04/20/andrej-nitchenko/>

**ВЛИЯНИЕ ЛЕРМОНТОВА НА ТВОРЧЕСТВО НЕКРАСОВА:
ИССЛЕДОВАНИЯ ЯРОСЛАВСКИХ УЧЕНЫХ
НАЧАЛА XXI века**

Читатель

*Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?*

Журналист

*Я точно то же говорю.
Как вы, открыто негодую,
На музу русскую смотрю я.
Прочтите критику мою.*

М. Лермонтов. Журналист, читатель и писатель. 1839

«На музу русскую смотрю я» – эта лермонтовская строка дала названию XXI Чтениям, посвященным исследованию влияния М. Ю. Лермонтова на творчество русских писателей. Лермонтовские чтения проходят в Ярославле ежегодно в октябре, начиная с 2000 года, в память о поэте, имя которого носит Центральная библиотека имени Лермонтова с 1956 года.

Данная статья – подведение определенного итога литературоведческой мысли о влиянии Лермонтова на творчество Некрасова на основании исследований ярославских ученых начала XXI века, в том числе прозвучавших на Лермонтовских чтениях в Ярославле.

В этот особый год, 180-летия со дня памяти М. Ю. Лермонтова, 200-летия со дня рождения Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского, вспомним из «Дневника писателя» слова, объединяющие все три фигуры русской литературы: «...остался бы Лермонтов жить, и мы бы имели великого поэта, тоже признавшего правду народную, а может быть, и истинного «печальника горя народного». Но это имя досталось Некрасову...» [1. С. 402]. Достоевский ставит Лермонтова рядом с Пушкиным, как тоже «уверовавшего в правду

народную», отводя нашему поэту роль «особенного» байрониста «по великой своеобразной поэтической силе».

С утверждением классика о «народном печальнике» Лермонтова можно не соглашаться, но его влияние на творчество Некрасова бесспорно.

Для Ярославского края имя Некрасова почти сакральное. Несмотря на то, что Некрасов – уроженец Подольской губернии на Украине, в своей автобиографии он сам указывал, что родился на Ярославщине, и ее называл своею родиной. В 1826 году семья переселилась в родовое имение отца – Грешнево, и с тех пор, с пятилетнего возраста, вся жизнь Некрасова была связана с Ярославской губернией: обучение в мужской гимназии (1832-1838), поездки к родным и летние сезоны в приобретенной усадьбе Карабиха под Ярославлем. Все творчество Некрасова пронизано знанием народной жизни в «родном краю любимом». По мнению ярославского некрасоведа Н. Н. Пайкова, «не менее половины лирического наследия и практически все поэмы Некрасова были задуманы, оформились, оказались завершены на Ярославской земле». Немногие из поэм, написанные в Петербурге, на Новгородчине и за границей, созданы исключительно на ярославско-костромских впечатлениях.

Общеизвестно, что Некрасов – преемник традиций Пушкина и Лермонтова в русской поэзии, а по количеству цитат и переложений Лермонтов занимает в творчестве Некрасова первое место. В письмах и критических статьях Некрасов неоднократно возвращается к его поэзии. В статье «Русские второстепенные поэты» (1849) он поднимает вопрос о значении Лермонтова для современной литературы. Некрасов называет его в числе пяти крупнейших поэтов (наряду с Пушкиным, Жуковским, Крыловым и Кольцовым). Затем рядом с Лермонтовым ставит только Тютчева, но уже в рецензии на «Дамский альбом» (1854) Некрасов ограничивает эту оценку, утверждая, что «...сильного деятеля-поэта, равного Пушкину или даже Лермонтову, наша литература теперь не имеет; но такие явления, как Пушкин и Лермонтов, всегда были и будут в мире поэзии явлениями редкими, исключительными» [2. С. 243].

Как редактор «Современника», Некрасов систематически помещал в журнале материалы о Лермонтове и публикации его стихов.

Книги Лермонтова и Некрасова были под запретом в царские времена, как противоборцев самодержавия, их творчество преподавалось и в советское время с идеологическим уклоном. Особенно «досталось» Некрасову, которого в 1990-е требовалось «сбросить с парохода современности». И только в начале нашего века «жизнь течение свое изменила» – началось новое осмысление наследия и Лермонтова, и Некрасова.

В Ярославле за 2000-2021 годы немало вышло книг о наших двух поэтах.

Важным вкладом в литературоведение стал выход Литературного энциклопедического словаря Ярославского края с XII по начало XIX века под редакцией О. Н. Скибинской (2018). В нем представлены статья «Лермонтовские чтения», а также статьи о Некрасове и литературоведах, внесших вклад в изучение творчества Лермонтова и Некрасова.

Известный литературовед и критик, поэт, фронтовик Вячеслав Вацлович Рымашевский (1926-2005) – победитель Всероссийского поэтического конкурса имени Лермонтова, посвященного 60-летию Победы, издал сборник литературной полемики «С открытым забралом» (Рыбинск, 2001). В первом разделе книги добрососедствуют Некрасов и Фет, а во втором под названием «Некрасовская мозаика» – поднят литературно-биографический пласт, связанный с Ярославлем. В личной библиотеке автора статьи хранится эта книга с автографом-посвящением:

*Директору ЦБС и Центральной библиотеки им. М. Ю. Лермонтова
Светлане Юрьевне Ахметдиновой
Поссорить классиков нельзя,
У них единая стезя,
И Лермонтов с Некрасовым
Шлют свой привет с Парнаса вам,
что подтверждает автор этой книжки,
читатель библиотеки им. Н. А. Некрасова. 10/XII-2002. Ярославль.*

Герман Юрьевич Филипповский (1942 г. р.) – теоретик, историк русской литературы и культуры, профессор, выпускник и преподаватель МГУ (1970-1972), заведующий кафедрой русской литературы ЯГПУ имени Ушинского, выпустил в Ярославле две монографии «Глубины некрасовского текста» (2010) и «Диалогическая поэтика Некрасова» (2020).

Маргарита Георгиевна Ваняшова (1943-2020) – литературовед, театровед, критик, педагог, доктор филологических наук, профессор ярославских вузов – педагогического (1965-1980) и театрального (1980-2020) издала сборник избранных статей «Двойной лорнет» (Ярославль, 2018) с исследованием «Лермонтов и Рембрандт» и рассказом об уникальной экспедиции 2014 года по следам героев поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» двух театров (Первого русского имени Федора Волкова и Гоголь-Центра).

Ломающая стереотипы книга «С ружьем и лирой. Некрасов» журналиста Ирины Вениаминовны Вагановой вышла в свет к 200-летию поэта-земляка (Ярославль, 2020). Профессор Академии имени Пастухова, кандидат филологических наук Ирина Ваганова в одном из своих интервью о выходе издания отмечает: «Эта книга — не литературоведческий анализ, это попытка посмотреть, как формировалась его личность, а личность у него была уникальная. Он прошел испытание бедностью и искушение богатством. История его успеха достойна не меньшего восхищения, чем его поэтический дар» [3].

По материалам научной конференции «Некрасов в контексте русской культуры» музей-усадьба «Карабиха» издает одноименные сборники о проблемах производства, сохранения и распространения культуры России от некрасовской эпохи до современности.

В юношеской библиотеке имени поэта – первой бесплатной читальне для народа, связанной с Некрасовыми, проходят филологические чтения «Некрасовское наследие – юношеству» с участием преподавателей, аспирантов, студентов ЯГПУ имени К. Д. Ушинского и музея «Карабиха». По их итогам также издаются одноименные сборники.

В 2018 году вышла коллективная монография ЯГПУ имени К. Д. Ушинского «Традиции русской литературы и преемственность их изучения в вузовской и школьной методике».

Главным вкладом Ярославля в лермонтоведение стали ежегодные сборники по материалам ежегодных Лермонтовских чтений Центральной библиотеки имени Лермонтова. География их расширяется, имеет статус международных. Участники Чтений – представители не только разных городов России, но и зарубежья – Индии, Японии, Израиля.

Отметим, что ученые на ярославских Чтениях за два десятилетия обращались к сравнительному анализу творчества Лермонтова

и разных писателей и поэтов – от классиков до современников, сопоставляли с творчеством Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Тютчева, Анненского, Бестужева-Марлинского, Е. Растопчиной, Достоевского, Чехова, С. Никитина, Чокана Валиханова, М. Богдановича, Саши Черного, Георгия Иванова, Льва Гумилева, Блока, Мандельштама, Пастернака, Бродского, современных поэтов и писателей (В. Катаева, Ю. Домбровского, Д. Голубкова, И. А. Смирнова, В. Рымашевского, В. Высоцкого, Ю. Кублановского, С. Гендлевского, В. Соколова, К. Васильева, И. Меламеда). И, конечно, в этом ряду – представители зарубежной поэзии: Томас Рифмач, У. Шекспир, Г. Гейне.

Обобщающий, исчерпывающий сравнительный анализ творчества Лермонтова и Некрасова бесспорно принадлежит участнику Лермонтовских чтений в Ярославле Николаю Николаевичу Пайкову (1951-2010) – литературоведу, литературному критику, педагогу, доценту кафедры русской литературы ЯГПУ имени К. Д. Ушинского, научному руководителю регионального центра некрасоведческих исследований. Автор 6-й главы учебника «История русской литературы XIX века», в том числе о Некрасове, выпустил в Ярославле сборник научных статей о личности и творчестве поэта «Феномен Некрасова» (2000) и своеобразную литературную карту «Некрасовские места Ярославля» (2004). Две основополагающие статьи Н. Н. Пайкова публиковались только в сборниках Лермонтовских чтений 2002 и 2007 годов, поэтому их прочтение представляет особый интерес.

В статье «Лермонтов как непосредственный предтеча и «учитель» Некрасова» ученый развенчивает культурные мифы: миф о Лермонтове – аристократе, байронисте, индивидуалисте, «демоне» русской литературы, и миф о Некрасове – демократе-разночинце, «печальнике горя народного», «критике общественных язв и выразителе прогрессивных идеалов». По мнению Н. Н. Пайкова, благодаря этим явлениям в литературе «обеспечивается узнаваемость», «при «очевидной» разнице культурной среды, идеалов и поведенческих форм «не менее очевидное родство индивидуального психологического склада, культурно-философской позиции и художественно-эстетических предпочтений» [4. С. 46].

Некрасовед видит явную «социально-биографическую нетождественность жизненного пути двух поэтов»: «будь то материальные условия жизни», «воспитательная сфера», «возможности лич-

ного развития» или «перспективы жизненной карьеры...» [Там же. С. 46-47].

Н. Н. Пайков отмечает, что оба поэта «исторически и этико-философски не имеют под собой сходных оснований»: «Лермонтова гнетет не востребованность его «пассионарных» сил и идеалов; Некрасова оскорбляет оподленность человеческих отношений, социальная ущербность личности, лишенность большинства шансов на культурную состоятельность; Лермонтов переживает трагедию воли, Некрасов – трагедию судьбы. И, однако же, судьба наделила каждого из поэтов весьма сходным психологическим типом личности – воинствующего деятеля, волевого экспериментатора, меланхолического, скептического, склонного к впадению в депрессивные состояния рефlekтера и метафизически чувствительного рационалиста. У обоих (как ни у кого из их современников, исключая, разве, Ф. И. Тютчева) сквозным эмоциональным пафосом «ночного» мироощущения и творчества стали «печаль» душевной дисгармонии и тревоги, «страдание» от лжи, обмана, предательства, коварства, подлости, «тоска» одиночества и отсутствия перспективы, «ирония» по отношению к людям и себе самому, «гнев» протеста и жажда «мести» «царяющему злу», стыдливо скрываемая потребность в красоте, любви, преданности, сочувствии и неверие в возможность идеала. И тот, и другой через В. А. Жуковского приобрели к рафинированному идеализму немецких романтиков...» [Там же. С. 47-48].

Ярославский ученый задает нам вопросы: «...кто мог дать Некрасову именно такие, как у него, поэтические крылья, кого можно поставить с ним в сопоставительную связь из предшествующего творческого поколения? <...> Откуда уже в юношеских «Мечтах и звуках» у Некрасова возник тип страждущей и мятущейся романтической личности?...» И сам дает ответ: «... перед Некрасовым на первое место должен встать именно Лермонтов. При этом самые сближения и несходства двух поэтов в этой параллели становятся говорящими. Новое время – новые песни, а душа поэта (поэта одного и того же типа) все та же. А Лермонтова и Некрасова разыгранный в различных биографических обстоятельствах роднит один и тот же тип романтической личности» [Там же. С. 48].

Н. Н. Пайков считает, что «субстанциональное одиночество того и другого прочитывается и осознается ими самими как будто по-разному, но одиночество гордыни и презрения к ничтожеству и

одинокость загнанности и покинутости отливаются у них в единой мощи лютейшую ипохондрию» [Там же. С. 49].

Далее ученому удастся «констатировать не просто сходство двух натур, но утверждать прямое их родство»: «Сосредоточенность на высших проблемах человека и общества оборотной стороной имеет самые «мелочные» и нелюбимые обстоятельства житейского существования. Немедленная готовность обоих к вызовам судьбы уравнивается их фатализмом. Способность к сильнейшему душевному и поэтическому подъему дополняется холодным и трезвым анализом обстоятельств, устройства человеческого существования, движений собственной души. Открытость молитвенной экстази, потребность покаяния и нравственного очищения противоположным полюсом имеет метафизическое сомнение, бунт и скепсис. Даже этико-психологический (если не сказать эстетический) патриотизм как-то парадоксально уживаются у Лермонтова и Некрасова с социально-государственным нигилизмом. Оба художника являют собой также и ярчайшее воплощение поэта личностной и философско-романтической героики» [Там же. С. 49].

Н. Н. Пайков определяет «романтико-героическая направленность творчества Лермонтова и Некрасова не только с «психологической» мотивацией, но и «собственно эстетической, находящей свое воплощение в интенциональных авторских посылах, строящих комплекс романтического героя». Некрасовед развивает свою мысль, что романтический герой каждого из поэтов «рождается в свет отнюдь не для того, чтобы «встроиться» в существующее мироустройство, но чтобы снискать, утвердить, завоевать, наконец, себе непременно особенное место» [Там же. С. 50-51].

«Потребность в мифической родословной художника – шотландской или испанской у одного и польской у другого» – это тоже из разряда «романтического комплекса двух поэтов» – не сомневается Н. Н. Пайков, продолжая свои рассуждения: «...каждому из них органична опора только на предельные, исключительные, абсолютные критерии во всем: будь то культ одиночества или побуждение к созидательной деятельности, уровень эмоциональной экспрессии или масштаб духовных ценностей и эталонов, жажда праздника чувственного бытия или танатическое устремление к смерти. Комплекс структуры сознания и судьба романтического героя организуется единством и борьбой противоречий, антитез, антиномий, катахрез. Об этом свидетельствует лермонтовский «Па-

рус» <...>; таково некрасовское стихотворение «Не знаю, как созданы люди другие...» и многие еще. У обоих поэтов не только отчетливо вычленяются ситуативно-конкретные сюжеты и эмоционально-ценностные мотивы отдельных произведений. Но, вместе с тем, сквозь все творчество того и другого проходят и некие (своеобразные у каждого, но не менее масштабные) субстанционально-метафизические «сюжеты» и духовно-ценностные коллизии» [Там же. С. 51].

Так, у Лермонтова, ученый отмечает «комплексы обмана в любви, в надеждах, во всех человеческих ценностях; избранничества и бунтарства, вызова обществу, человеческой (слабой) природе, мирозданию и Богу; гонимости, странничества, узничества; памяти сердца и забвения, сна, покоя смерти, приобщения в вечности и абсолюту». Также у Некрасова литературовед видит «внутренний динамизм развития антиномических комплексов духовной расколотости личности, общества, мироздания...» [Там же. С. 51].

У двух поэтов Н. Н. Пайков подмечает «трагический ракурс понимания жизни человека и трагический пафос ее творческого воплощения», а различия между ними указывают «на факт развития от эпохи к эпохе одних и тех же проблем и художественных построений». И только в поэтической и стиховой культуре нет «зримого преемства». Вместе с этим некрасовед по «системе романтических мотивов, образов, топосов, компонентов основного эмоционального тона» ставит Лермонтова и Некрасова «за одни скобки, а прочих их современников за другие», объясняя тем, что «глубокое уяснение мирозерцательных и эстетических схождений творцов культуры позволяет почувствовать, как именно их творческое наследие, обязательно претворяясь в иные формы, трансформируясь, семантически «сдвигаясь», тем не менее «перетекает» по одному ему ведомым законам из одного художественного русла в его продолжение» [Там же. С. 52].

Статья «Аспекты романтического мифа в творчестве М. Ю. Лермонтова» (2007) – это гимн нашему Поэту.

Исследователь отмечает «удивительную творческую зрелость, так мощно сказавшуюся 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» [5. С. 5].

Н. Н. Пайков считает, 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» [Там же, С. 6].

Далее исследователь объясняет особую миссию Лермонтова: «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» [Там же. С. 6-7].

По мнению ярославского литературоведа, Лермонтов «сумел поразительно совместить в себе всю романтическую парадигму», выделяя в ней три ключевых аспекта: ИЗБРАННОСТИ (о мирозерцании), АКТИВНОСТИ (представление о жизни как о «движении, свершении, самоутверждении, обнаружении игры сокрытых внутренних сил, обязательном личном сиянии») и АБСОЛЮТА («в человеческих отношениях любви, дружбы, преданности, в личностном совершенстве и образцовости» <...> – бескомпромиссном (пусть и трагическом) выборе «все или ничего», в героике, подвижничестве, жертвенности...»). Критик уверен: «Отсюда весь «демонизм» лермонтовского идеала, абсолютность переживаемого романтическим сознанием одиночества и непонимания, вечности и фатализма, предначертанности и обреченности, изгнанничества и странничества, забвения и мщения, тяжбы земли и неба, любви и смерти, то самое игнорирование логики общественных и личных условностей» [Там же. С. 7].

Ученый считает, что Лермонтов-романтик «прожил всецело исполненную жизнь», «все успел и все сделал»: «... 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 <...>. Именно в этом «другом» Лермонтове Белинский увидел обе-

щение стать «поэтом повыше Ивана Великого». Но этого великого Лермонтова Россия потеряла невосвратно при самом начале его блистательного восхождения» [Там же. С. 7].

Весь представленный литературоведческий материал, посвященный Некрасову и Лермонтову, бесценен, дает будущим исследователям новые ориентиры в исследовании творчества двух поэтов, во многом схожих и различных.

БИБЛИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ

1. Достоевский, Ф. М. Пушкин, Лермонтов и Некрасов // «Дневник писателя» за 1877 год. Декабрь. Глава вторая // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1995. Т. 14. С. 397-404.
2. Некрасов, Н. А. Дамский альбом // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 12 томах / Под общ. ред. В. Е. Евгеньева-Максимова, А. М. Еголина и К. И. Чуковского. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1948-1953. Т. 9 : Критика и публицистика : 1841-1869 / Подготовка текста и коммент. А. Я. Максимовича и М. М. Гина. 1950. 839 с.
3. Ваганова, И. В. «Он прошел испытание бедностью и искушение богатством» : интервью с презентации книги «С ружьем и лирой. Некрасов» // сайт «Яркубе» URL : <https://yarcube.ru/newsletter/on-proshel-ispytanie-bednostyu-i-iskushenie-bogatstvom-v-nekrasovskoy-biblioteke-irina-vaganova-prezentovala-knigu-s-ruzh/>
4. Пайков, Н. Н. Лермонтов как непосредственный предтеча и «учитель» Некрасова // Россия Лермонтова : материалы Вторых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2002. 56 с.
5. Пайков, Н. Н. Аспекты романтического мифа в творчестве М. Ю. Лермонтова // Волшебным словом пробужденный : материалы Седьмых Лермонтовских чтений. Ярославль, 2008. 48 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АХМЕТДИНОВА Светлана Юрьевна – директор муниципального учреждения культуры «Централизованная библиотечная система города Ярославля» (Центральная библиотека имени М. Ю. Лермонтова), инициатор проведения Лермонтовских чтений и дней в Ярославле, руководитель проекта «Лермонтовский свет на Ярославской земле» (Ярославль).

ВАРЗАЕВА Мария Александровна – аспирант кафедры русской литературы Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, участник 5-х и 10-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ВАСИЛЬЕВ Илья Геннадьевич – член комиссии по литературному наследию поэта Константина Васильева, участник 3-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ВОЛЧКЕВИЧ Майя Анатольевна, доцент международного научного учебного центра РГГУ, участник 14-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Москва).

ГОЛОВАЧЕВА Алла Георгиевна – старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова в Театральном музее имени А. А. Бахрушина, участник 14-х и 15-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ялта, Крым).

ГРАЩЕНКОВА Елена Николаевна – киновед, сотрудник Культурного центра «Дома-музея Марины Цветаевой», участник 7-х, 9-х, 10-х и 11-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Москва).

ЕГОРОВ Михаил Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, участник 10-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ЗВЕРЕВА Людмила Владимировна – заведующая музеем-квартирой поэта Константина Васильева, участник 14-х и 16-х Лермонтовских чтений в Ярославле (поселок Борисоглебский, Ярославская область).

КЕМОКЛИДЗЕ Герберт Васильевич – писатель, заслуженный работник культуры России, лауреат международной премии «Золотой Еж» и многих других литературных премий, участник 4-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

КОРМИЛОВ Сергей Иванович – доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета, автор более 600 литературоведческих работ и книг, участник 7-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Москва).

КУЗИЧЕВА Алевтина Павловна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Российского института искусствознания Москвы, преподаватель, исследователь, известный чеховед и театральный критик, участник 14-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Москва).

ЛЕВАГИНА Светлана Николаевна – ведущий методист Областной юношеской библиотеки имени А. А. Суркова, участник 1-19-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ПАЙКОВ Николай Николаевич – ведущий некрасовед, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, подвижник Лермонтовских, Некрасовских, Васильевских чтений, участник 2-х, 5-х, 7-х и 9-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ПАПОРКОВА Надежда Александровна – аспирант Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, поэт, член Союза российских писателей, участник 7-х, 9-х, 10-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ПОМОРЦЕВА Галина Ивановна – художник, архивист музея-квартиры поэта Константина Васильева, автор книги «И чувствую действительность иную...» о поэте Константине Василеве и мемориальном музее, участник 3-х Лермонтовских чтений в Ярославле (поселок Борисоглебский, Ярославская область).

ПЕТУХОВА Елена Николаевна – профессор кафедры русского языка и литературы Гуманитарного факультета Санкт-Петербургского государственного экономического университета, участник 14-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Санкт-Петербург).

РУСАНОВ Алексей Владимирович – историк, главный хранитель фондов музея Воронежского областного литературного музея имени И. С. Никитина, участник 8-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Воронеж).

РЫМАШЕВСКИЙ Вячеслав Вацлавович – поэт, некрасовед, член Союза писателей России, лауреат Всероссийского конкурса поэзии имени М. Ю. Лермонтова, участник 4-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ФИЛИППОВСКИЙ Герман Юрьевич – литературовед, сфера интересов – древнерусская литература и культура, автор более 130 работ, монографий, учебно-методических пособий. Доктор филологических наук, профессор Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, участник 10-х, 15-х, 18-х и 19-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ФРОЛОВА Марина Вадимовна – аспирант Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, участник 1-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ХЕЙФЕЦ Ольга Абрамовна – краевед-исследователь, экскурсовод, автор книг легенд и сказок народов Северного Кавказа, автор путеводителя по Пятигорску, участник 17-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Пятигорск, Ставропольский край).

ХРОМОВА Светлана Юрьевна – бальмонтовед, заместитель директора школы № 2 имени К. Д. Бальмонта, участник 13-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Шуя, Ивановская область).

ШИХВАРГЕР Ирина Хоновна – библиотекарь Центральной библиотеки имени М. Ю. Лермонтова муниципального учреждения культуры «Централизованная библиотечная система города Ярославля», участник 8-х, 9-х, 11-х, 15-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Ярославль).

ЯБЛОНСКАЯ Елена Евгеньевна – писатель, Союз писателей России, Литературный институт им. А. М. Горького, участник 15-х Лермонтовских чтений в Ярославле (Москва).

Сборники материалов Лермонтовских чтений за 2000-2020 годы

Лермонтов и Ярославская земля : материалы первых краеведческих чтений : [16 окт. 2000 г.] / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС г. Ярославля, ЦГБ им. М. Ю. Лермонтова ; [сост. Мельникова Л. В., Шихваргер И. Х.; отв. за вып. Соколова Ю. В.]. – Ярославль, 2000. – [91] с : ил.

Россия Лермонтова : материалы Вторых Лермонтовских чтений / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС г. Ярославля, ЦГБ им. М. Ю. Лермонтова ; [сост. Мельникова Л. В., Шихваргер И. Х.]. – Ярославль, 2002. – 55, [1] с. – Библиогр. после кажд. ст.

Мир Лермонтова : материалы третьих Лермонтовских чтений / [сост. Мельникова Л. В.] ; Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС г. Ярославля, ЦГБ им. М. Ю. Лермонтова. – Ярославль, 2003. – 71 с.

Страницы прошлого читая : материалы Четвертых Лермонтовских чтений : [15 октября 2003 г.] / Управление культуры мэрии г. Ярославля, ЦБ им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; сост. : Л. В. Мельникова ; отв. за вып. : Л. Г. Грибанова. – Ярославль, 2004. – 59 с.

«Я жил века...» : материалы Пятых Лермонтовских чтений: [15-16 окт. 2004 г.] / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, ЦБ им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля, Кафедра рус. лит. ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. – Ярославль: [б. и.], 2004. – 89, [2] с.

Его отчизна в небесах : материалы Шестых Лермонтовских чтений, [17 окт. 2006 г.] / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС г. Ярославля, ЦБ им. М. Ю. Лермонтова, Фестиваль рос. б-к «Объединяет Лермонтов». – Ярославль : [б. и.], 2007. – 67 с. – Библиогр. в примеч. после кажд. ст.

Волшебным словом пробужденный : материалы Седьмых Лермонтовских чтений, [15-16 окт. 2007 г.] / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС г. Ярославля, Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова. – Ярославль, 2008. – 47 с. – Библиогр. в примеч. после кажд. ст.

Кто близ небес, тот не сражен земным... : материалы Восьмых Лермонтовских чтений / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС г. Ярославля, ЦБ им. М. Ю. Лермонтова. – Ярославль : Рико-Пресс, 2009. – 107 с., [2] л. цв. ил. – Библиогр. в примеч.

«И звезды слушают меня...» : материалы Девятых Лермонтовских чтений : [12-13 окт. 2009 г.] / ЦБ им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; редкол.: С. Ю. Ахметдинова и др. – Ярославль : Титул, 2010. – 152 с., [2] с. цв. ил.

Люблю Отчизну я... : материалы Десятых Лермонтовских чтений / Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; [редкол.: Ахметдинова С. Ю. и др.]. – Ярославль : Рико-Пресс, 2011. – 127 с., [1] л. цв. ил. – Библиогр. после кажд. ст.

Во всем дойти до совершенства... : материалы Одиннадцатых Лермонтовских чтений / Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; [редкол.: Ахметдинова С. Ю., Ундиренко Ю. В.]. – Ярославль : Рико-Пресс, 2012. – 106 с., [2] л. цв. ил. – Библиогр. после кажд. ст.

Недаром помнит вся Россия... : материалы Двенадцатых Лермонтовских чтений, [11-12 окт. 2012 г.] / Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; [ред.-сост. Ахметдинова С. Ю.]. – Ярославль : Титул, 2013. – 171 с., [2] л. цв. ил. – Библиогр. после ст.

«Один меж небом и землей...» : материалы Тринадцатых Лермонтовских чтений, 10-11 окт. 2013 г. / МУК ЦБС г. Ярославля, ЦБ им. М. Ю. Лермонтова ; [ред. – сост. С. Ю. Ахметдинова ; ред. библиогр. С. Ю. Чулина]. – Ярославль : Канцлер, 2014. – 157 с., [6] л. цв. ил. – Библиогр.: с. 124-157, библиогр. в конце ст., библиогр. в примеч.

«Земле я отдал дань земную...». 200 лет со дня рождения М. Ю. Лермонтова : материалы Четырнадцатых Лермонтовских чтений, [11-12 окт. 2014 г.] / Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; [ред.-сост. Ахметдинова С. Ю. ; ред. библиогр. С. Ю. Чулина]. – Ярославль : Канцлер, 2015. – 135 с., [12] л. цв. ил. – Библиогр. после ст.

«Из пламя и света рожденное слово...» : материалы Пятнадцатых Лермонтовских чтений, [13-14 окт. 2015 г.] / Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС г. Ярославля ; [сост., отв. ред. Ахметдинова С. Ю.]. – Ярославль : Канцлер, 2017. – 115 с., [12] л. цв. ил. – Библиогр. после ст.

«Моя душа твой вечный храм...» : материалы Шестнадцатых Лермонтовских чтений (Ярославль, 10-27 октября 2016 г.) / МУК ЦБС города Ярославля, ЦБ им. М. Ю. Лермонтова ; [сост., отв. ред. Ахметдинова С. Ю.]. – Ярославль : МУК ЦБС города Ярославля, 2017. – 151 с., [16] л. цв. ил. – Библиогр.: с. 130-147, библиогр. в конце ст.

«Я знал одной лишь думы власть...» : материалы Семнадцатых Лермонтовских чтений (Ярославль, 12-13 октября 2017 г.) / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС города Ярославля, Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова ; [сост., отв. ред. Ахметдинова С. Ю.] . – Ярославль : МУК ЦБС города Ярославля, 2018. – 124 с., [18] л. цв. ил., фот. – Библиогр. в конце ст.

«Я был готов любить весь мир...» : материалы Восемнадцатых Лермонтовских чтений (Ярославль, 10-11 октября 2018 г.) / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС города Ярославля, Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова ; [сост., отв. ред. Ахметдинова С. Ю.] . – Ярославль : МУК ЦБС города Ярославля, 2018. – 139 с., [18] л. цв. ил., фот. – Библиогр. в конце ст.

«Я не хочу, чтоб свет узнал мою таинственную повесть...» : материалы Девятнадцатых Лермонтовских чтений (Ярославль, 10-11 октября 2019 г.) / Упр. культуры мэрии г. Ярославля, МУК ЦБС города Ярославля, Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова ; [сост., отв. ред. С. Ю. Ахметдинова] . – Ярославль : ЦБ им. М. Ю. Лермонтова МУК ЦБС города Ярославля, 2020. – 119 с., [22] л. цв. ил., фот. – Библиогр. в конце ст. – Лермонтовские дни-2019 в Ярославле.

Лермонтовский свет на Ярославской земле : материалы Лермонтовских чтений : избранное / [сост. И. В. Ярославцева, Л. В. Мельникова ; ред. С. Ю. Ахметдинова ; Упр. культуры мэрии г. Ярославля], МУК ЦБС г. Ярославля, Центр. б-ка им. М. Ю. Лермонтова. – Ярославль, 2010. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

Научное издание

«НА МУЗУ РУССКУЮ СМОТРЮ Я...»

По материалам I-XXI Лермонтовских чтений

Ответственный редактор, составитель
Светлана Юрьевна Ахметдинова

Дизайн обложки М. Н. Ланцова

Муниципальное учреждение культуры
«Централизованная библиотечная система города Ярославля
(Центральная библиотека имени М. Ю. Лермонтова)
150049, Ярославль, проспект Толбухина, 11
8 (4852) 21-07-34
E-mail: foton@clib.yar.ru
www.clib.yar.ru

Подписано в печать 03.10.2022
Заказ № 438. Тираж 100 экз.
Издательство «Аверс Плюс»
Ярославль, ул. Победы,
Тел./ факс (4852) 97-69-22