

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ
ИМЕНИ Д. С. ЛИХАЧЕВА
ЮЖНЫЙ ФИЛИАЛ

КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
ИМЕНИ Е. Д. ФЕЛИЦЫНА
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОТДЕЛ

РОССИЙСКИЙ ЛЕРМОНТОВСКИЙ КОМИТЕТ



ЛЕРМОНТОВ В ИСТОРИЧЕСКОЙ СУДЬБЕ НАРОДОВ КAVKAZA



Сборник научных статей
по итогам Всероссийской научной конференции,
посвященной 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова

Часть I

Краснодар
2014

Редакционная коллегия:

Горлова И. И., доктор философских наук, профессор, директор Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, Заслуженный деятель науки Российской Федерации;

Чумаченко В. К., кандидат филологических наук, профессор, старший научный сотрудник отдела экспертно-консультативной деятельности и проблем культурного и природного наследия Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (ответственный редактор);

Гапуров Ш. А., доктор исторических наук, профессор, Президент Академии наук Чеченской Республики, Заслуженный деятель науки Чеченской Республики;

Захаров В. А., кандидат исторических наук, профессор, сопредседатель Российского Лермонтовского комитета;

Коваленко Т. В., кандидат философских наук, заместитель директора Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева;

Крюков А. В., кандидат исторических наук, ученый секретарь Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева.

Л49 **Лермонтов в исторической судьбе народов Кавказа:** сб. науч. ст. по итогам Всеросс. науч. конфер. с междунар. участ. Ч. I. / отв. ред. В. К. Чумаченко; редкол. И. И. Горлова и др. – Краснодар: ООО «Экоинвест», 2014. – 300 с.

ISBN 978-5-94215-217-8

В сборник вошли материалы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции с международным участием «Лермонтов в исторической судьбе народов Кавказа», проведенной Южным филиалом Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева 23–25 октября 2014 года.

Рассмотрены проблемы интерпретации творчества М. Ю. Лермонтова в контексте духовной культуры Востока и Запада, лермонтовский дискурс отечественной литературы, герои М. Ю. Лермонтова в пространстве художественной культуры, творчество М. Ю. Лермонтова в диалоге культур народов Юга России.

Сборник опубликован при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018)».

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94215-217-8

- © Коллектив авторов, 2014.
- © Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, 2014.
- © Экоинвест, 2014.

MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

LIKHACHEV RUSSIAN RESEARCH INSTITUTE
OF CULTURAL AND NATURAL HERITAGE
SOUTHERN BRANCH

FELITSYN KRASNODAR STATE HISTORICAL
AND ARCHAEOLOGICAL MUSEUM-RESERVE
LITERARY DEPARTMENT

RUSSIAN LERMONTOV COMMITTEE



LERMONTOV IN THE HISTORICAL FATES OF THE PEOPLES OF THE CAUCASUS



Proceedings of the Scientific Conference
dedicated to the 200th anniversary
of the birth of Mikhail Lermontov

Volume I

Krasnodar
2014

УДК 82.09
ББК 83.3(2Поч=Пyc)
Л49

Editorial Board:

Irina Gorlova – DPhil. (Theory and History of Culture), Prof., Director, Southern Branch of Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage;

Viktor Chumachenko – PhD (Theory of Literature), Prof., Senior Researcher, Department of Expert and Advisory Activities and Problems of Cultural and Natural Heritage, Southern Branch of Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage (Editor-in-Chief);

Shakhrudin Gapurov – DPhil. (National History), Prof., President of the Academy of Sciences of the Chechen Republic, Honoured Scientist of the Chechen Republic;

Vladimir Zakharov – PhD (Universal History), Prof., Co-Chair of Russian Lermontov Committee;

Timofei Kovalenko – PhD (Theory and History of Culture), Deputy Director, Southern Branch of Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage;

Anatoli Kryukov – PhD (National History), Academic Secretary, Southern Branch of Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage.

Л49 **Lermontov v istoricheskoy sud'be narodov Kavkaza: sbornik nauchnykh trudov po itogam Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem** (Lermontov in the Historical Fates of the Peoples of the Caucasus. Proceedings of the National Scientific Conference). Vol. I / ed.-in-chief V. Chumachenko; Gorlova, I. et al. – Krasnodar: OOO Ekoinvest, 2014. – 300 p.

ISBN 978-5-94215-217-8

The book includes the proceedings of the reports and announcements of the National Scientific Conference with international participation *Lermontov in the Historical Fates of the Peoples of the Caucasus*, held by the Southern branch of Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage on October 23–25, 2014.

The authors deal with the problems of interpretation of Lermontov's works in the context of the spiritual culture of the East and West, of Lermontovian discourse of national literature, Lermontov's literary characters in the cultural expanse, and Lermontov's contribution to the dialogue of cultures of the peoples of South Russia.

The book is published with the financial support of the Ministry of Culture of the Russian Federation within the framework of the Federal Special-Purpose Program *Culture of Russia (2012–2018)*.

УДК 82.09

ББК 83.3(2Поч=Пyc)

ISBN 978-5-94215-217-8

© By Composite authors, 2014.

© Southern Branch Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, 2014.

© Ekoinvest, 2014.



*Тебе, Кавказ, – суровый царь земли –
Я снова посвящаю стих небрежный:
Как сына, ты его благослови
И осени вершиной белоснежной!
От ранних лет кипит в моей крови
Твой жар и бурь твоих порыв мятежный;
На севере в стране тебе чужой
Я сердцем твой, – всегда и всюду твой!..*

*М. Ю. Лермонтов
«Аул Бастунджи», 1833–1834 гг.*



СОДЕРЖАНИЕ

И. И. Горлова
«Люблю я Кавказ...» (Вместо предисловия) 9

РАЗДЕЛ 1.

Лермонтов в контексте духовной культуры Востока и Запада

Н. М. Инюшкин, Л. Н. Мешкова
Нравственно-мировоззренческие парадигмы жизни
и творчества М. Ю. Лермонтова
как отражение этнокультурного диалога 15

В. А. Захаров
«Ориентализм» Эдварда Саида
и восприятие Северного Кавказа
как Востока в произведениях М. Ю. Лермонтова 26

Ш. А. Гапуров, В. Х. Магомаев
«Певцы свободы», «невольники чести».
Кавказские мотивы в творчестве декабристов,
русских поэтов и писателей – участников
Кавказской войны 81

Д. П. Кошубаев
Творчество М. Ю. Лермонтова:
этнографический аспект 94

Э. Деканова, Н. Муранска
Восприятие творчества М. Ю. Лермонтова
в словацкой культуре, в словацком
литературоведении и литературной критике 102

РАЗДЕЛ 2.

М. Ю. Лермонтов как человек и художник в исторической памяти поколений

О. В. Матвеев
«Кто же вас гонит...?»: к вопросу
о предпосылках отъезда М. Ю. Лермонтова
в отдельный кавказский корпус весной 1840 года..... 112

<i>Н. Н. Гарунова</i> «Кизлярский след» в творчестве М. Ю. Лермонтова.....	121
<i>С. Г. Александров</i> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников: физическое воспитание и военная подготовка.....	127
<i>В. В. Жилинка</i> М. Ю. Лермонтов в Грузии: из истории литературных коммуникаций	143
<i>Д. Ю. Мурашов</i> Святослав Раевский: неизвестные страницы биографии	149

РАЗДЕЛ 3.

Лермонтовский дискурс отечественной литературы

<i>Л. Н. Рягузова</i> Романы А. А. Шишкова «Кетевана, или Грузия в 1812 году» и М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: историко-литературные параллели	156
<i>Е. Ю. Третьякова, О. В. Спачиль</i> «Никто еще не писал у нас такую правильную, прекрасною и благоуханною прозою»: «Тамань» М. Ю. Лермонтова как эталонный образец русской эпической традиции.....	167
<i>Л. П. Голикова, М. В. Шаройко</i> Исторический дискурс и жанрово-стилевая специфика поэмы М. Ю. Лермонтова «Валерик»	187
<i>Е. А. Жиркова</i> Неочевидные доминанты и их значение в интерпретации романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	195
<i>С. В. Супрун</i> «Параллельные пространства» художественного мира М. Ю. Лермонтова (по материалам критики русского зарубежья)	202

<i>Ю. Г. Пастушенко</i> Лермонтов, прочитанный Платоновым (лермонтовский интертекст в прозе А. Платонова 1930-х годов)	208
<i>В. Ю. Новикова</i> Творчество М. Ю. Лермонтова в полемике Г. Адамовича и В. Набокова	216
<i>М. В. Битокова</i> К вопросу о самоповторах: самоплагиат или автоинтертекстуальность?	226
<i>О. М. Гочияева</i> Образ акации в творчестве М. Ю. Лермонтова и М. Х. Емкужева: художественные параллели	233

РАЗДЕЛ 4.
Герои М. Ю. Лермонтова в пространстве
художественной культуры

<i>С. А. Колесникова</i> Евгений Арбенин – от ума к безумию. Генеалогия литературного образа	243
<i>Е. А. Куянцева</i> Бэла. Этногендерный портрет	260
<i>Г. Г. Гиберт</i> М. Ю. Лермонтов и его герои в кинематографе	267
<i>Н. В. Свитенко</i> Творчество М. Ю. Лермонтова в театральной интерпретации начала XXI века	284

И. И. Горлова¹

«ЛЮБЛЮ Я КАВКАЗ...»

(ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

Михаил Юрьевич Лермонтов... Современник А. С. Пушкина, наследник его поэтической славы, он был, несомненно, одним из предтеч философской лирической школы второй половины XIX столетия и едва ли не всего «серебряного» века русской поэзии, на творчестве которого взросли колоссальные фигуры русской классической литературы [4]. Многие современные поэты также считают за честь назвать его своим наставником. Между тем первая известность пришла к нему лишь за пять лет до смерти, а ушел он из жизни, не достигнув двадцатисемилетия. Нет, не умер, скорее заблудился в звездных мирах, вышел на ту свою заветную дорогу, где «сквозь туман тернистый путь блестит», а «ночь тиха, пустыня внемлет Богу, и звезда с звездой говорит», ушел и уже не вернулся, как подобает странникам, не понятым и не принятым современниками...

М. Ю. Лермонтов – один из самых издаваемых русских поэтов [3, с. 183–187]. Каждому россиянину известны его хрестоматийные стихи: «Песня про купца Калашникова», «Бородино», «Парус», «Ночевала тучка золотая...», «На севере диком...» и другие. И сегодня он тоже с нами, поэт вновь ведет свой неустанный бой за право называться русским, за Россию, за поругаемое недругами отечество. Лермонтов в этом поединке не один. Рядом с ним стоит у барьера подло убитый на дуэли Пушкин, расстрелянный Гумилев, вычеркнутые из жизни Есенин и Маяковский, погибшие в Гулаге Мандельштам и Клюев, затравленный Пастернак и высланный из страны Бродский.

Лермонтов горячо любим в нашей многонациональной стране. Его юбилей – повод для большинства в очередной

¹ ГОРЛОВА Ирина Ивановна – доктор философских наук, профессор, директор Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, Заслуженный деятель науки Российской Федерации, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: ii.gorlova@gmail.com.

раз отдать дань признания юному гению. На этот раз она выразилась, например, в том, что вышли новые переводы произведений Михаила Юрьевича на языки народов Кавказа, новые памятники ему торжественно открыты в Кабардино-Балкарии (город Терек) и Северной Осетии (Владикавказ), вернулся на свое законное место памятник поэту в Кисловодске. Двухсотлетний юбилей ознаменовался выходом новых книг о поэте (Ставрополь, Пятигорск). Праздничные мероприятия и научные конференции проведены в Грозном, Пятигорске, Ставрополе, Тамани и других городах и селах Северного Кавказа. Но Институт Наследия, выступивший инициатором данной конференции, не стал бы организовывать еще одно в длинном ряду других мероприятий, если бы анализ ситуации вокруг юбилея не выявил и тревожные нотки, исподволь проскальзывающие в ходе всенародных торжеств. Именно они заставили нас вновь вполне осознанно обратиться к образу и творчеству М. Ю. Лермонтова как кодового для культуры всего Кавказа имени.

Дело не только в Лермонтове. Никогда еще вся русская классическая литература не подвергалась таким яростным нападкам, откровенной ревизии ее патриотических и нравственных основ, как в наши дни. Двухсотлетний юбилей со дня рождения М. Ю. Лермонтова не стал исключением. Задолго до торжества стали появляться публикации, порочащие достоинство и честь поэта.

Мистификаторов особенно привлекают детские и отроческие годы поэта, пора формирования его личности и мировоззрения. Реанимируются старые, казалось бы, уже отжитые теории, придумываются новые. Литературоведом В. Бондаренко (автором последней по времени биографии поэта в серии ЖЗЛ) в статье под названием «Мистификаторы» [1] собраны и вполне аргументированно опровергнуты многие измышления, получившие широкое хождение в околонучной и откровенно «желтой» прессе. В их числе версия о том, что Лермонтов родился в 1811 году (на три года раньше официальной даты) и что его отцом был известный на Кавказе абрек Бейбулат Таймиев. Не выдерживает критики и версия исследователей М. Надира и С. Дудакова о еврейском происхождении Лермонтова, отцом которого якобы являлся домашний лекарь Ансельм Леви.

Вздорна и лишена фактического подтверждения версия одного именитого лермонтоведа о происхождении поэта от кучера его матери. Логика проста: пусть будет отцом кто угодно, но только не потомок древнего российского дворянского рода, давшего человечеству гениального национального поэта. И дело не в том, что другие народы не достойны иметь поэтического гения такого масштаба, а в подспудно продавливаемой мысли, что такой поэт не может родиться «с русской душой».

Версии множатся, кому-то не терпится «по-новому» интерпретировать мрачный и неуживчивый характер Михаила Юрьевича, его непростые отношения в обществе и даже с близкими друзьями, одному из которых предстояло стать его убийцей. И вот в самый канун юбилея в газете «Литературная Россия» появляется статья С. Горохова, призванная положить начало новой дискуссии о феномене Лермонтова. Посылком для нее послужил призыв «четко понять роль секса в жизни Михаила Юрьевича» [2].

Статья открыто провокативная, призванная вызвать серьезную драку специалистов, и отраднo, что вступившие в дискуссию авторы оказались в большинстве своем на стороне поэта. Об этом материале вряд ли стоило бы упоминать, если бы наиболее «продвинутые» авторы не рассматривали и творчество писателя сквозь призму подобных измышлений. А это уже чревато ниспровержением одного из столпов, на которых держится вся русская культура, подрывом мощной лермонтовской (философской и патриотической по духу) традиции в литературе, представленной именами Ф. Тютчева, А. Блока, А. Тарковского, Н. Рубцова, Ю. Кузнецова и других.

Да, у поэта был поистине несносный характер (поверим тут мемуаристам, хотя некоторые из них свидетельствуют об обратном). Сказалось, очевидно, и раннее «двойное сиротство» (мать умерла, отца отлучили от дома), и деспотическая любовь бабушки, и отнюдь не пуританское воспитание в закрытых учебных заведениях. Но за хрестоматийным глянцем официальной биографии видится глубоко несчастный, страдающий от духовного одиночества юноша, а потом и молодой мужчина, к тому же – незаурядный художник. Весть о его гибели мало взволновала его знакомых из «водяного общества». И даже В. Г. Белинский вначале не рассмотрел в нем гения, основа-

теля психологической школы в отечественной литературе, равновеликого по таланту А. С. Пушкину. Не следует бояться подобных противоречий в характере поэта и тем более осуждать их. Они – зеркальное отражение эпохи, в которую он жил, эпоху «сплина» (или русской хандры), охватившего передовую часть общества, задыхавшегося в тисках безвременья. Это он, мятущийся Лермонтов, переплавил в своей душе этот подспудный протест в великие строки, создав бессмертный по силе художественной выразительности образ Демона (воплощения абсолютного зла), и одновременно написал стихи, которые многие его почитатели произносят сегодня в качестве молитв, каковыми они по сути являются:

*Я, мать божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью и 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...*

Таким он был. Пытаясь найти параллели, вспоминаешь Мастера из бессмертного романа М. Булгакова. Как известно, по замыслу писателя, его герой за свой талант заслужил покой. Думается, того же достоин и великий русский поэт. За двести лет пора уже «телесному» в мифе о поэте отойти на второй план, а на первый выйти только «бессмертному» в нем, тому, что останется на века: его детски чистой православной душе и его драгоценным, возвеличивающим любовь к родному отечеству стихам.

Особая тема «Лермонтов и Кавказ». Если бы Михаил Юрьевич вовремя не подхватил так удачно прозвучавший

пушкинский кавказский мотив, мы бы не имели сегодня того грандиозного поэтического мифа о Кавказе, к созданию которого потом приложили руки десятки замечательных русских поэтов, от декабристов до Пастернака. Муза Лермонтова неразрывна с созиданием национальных культур, литературы большинства народов Кавказа. Для кавказцев и для всех остальных народов – это край вольности, свободных и гордых жителей, не замутненных цивилизацией представлений о человеческом достоинстве, любви и верности.

Мне представляется, что наша конференция «Лермонтов в исторической судьбе народов Кавказа» избрала методически правильные подходы к рассмотрению ключевых моментов биографии и творчества поэта. В представленных на конференции устных докладах и публикуемых в сборнике статьях глубоко отражены многие основные темы современного лермонтоведения: его биография (А. В. Татаринев, О. В. Матвеев, С. Г. Александров) и ее кавказские страницы (Ш. А. Гапуров, А. М. Бугаев, Т. М. Степанова), изучение творческого наследия (Л. Н. Рягузова, Е. А. Жиркова, Е. Ю. Третьякова), интертекстуальные связи поэта с миром классической и современной литературы (Л. П. Голикова, Ю. Г. Пастушенко, К. А. Семушкина), проблемы перевода лермонтовских произведений на иные языки (В. К. Чумаченко), включая кавказские (З. А. Кучукова), а также тема воплощения образа поэта и его героев в искусстве (Г. Г. Гиберт, Н. В. Свитенко). Лермонтов для нас – великий русский поэт, и в то же время – искренний интернационалист, и в этом смысле он своим творчеством входит как важнейшая составная часть в культуры большинства народов Кавказа, Европы, мира [4].

Таким образом, наша конференция и данное издание сборника научных трудов мы рассматриваем как еще один решительный бой за светлый образ поэта и его творчество – наше национальное достояние на все времена.

Использованная литература:

1. Бондаренко В. Г. Мистификаторы [Электронный ресурс]. URL: <http://rospisatel.ru/bondarenko-lermontov1.htm>. (дата обращения: 11.09.14).
2. Горохов С. Лермонтов прожил – «с песню»? // Литературная Россия. 2014. 25 июля.

3. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981.

4. М. Ю. Лермонтов: pro et contra: антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002.

«I LOVE THE CAUCASUS...»

(INSTEAD PREAMBLE)

GORLOVA, Irina – DPhil. (Theory and History of Culture), Prof., Director, Southern Branch of Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Krasnodar, Russia.

E-mail: ii.gorlova@gmail.com

References:

1. Bondarenko, V. G. *Mistifikatory* (The Hoaxers). <http://rospisatel.ru/bondarenko-lermontov1.htm>. Accessed: September 11, 2014.

2. Gorokhov, S. Lermontov prozhil – “s pesnyu?” (Did Lermontov live “with the song?”), *Literaturnaya Rossiya*, July 25, 2014.

3. *Lermontovskaya entsiklopediya* (Lermontov Encyclopedia). Manuylov, V. A., Ed., Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981.

4. *M. Yu. Lermontov: pro et contra: antologiya* (Mikhail Lermontov: pro et contra: anthology). St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2002.

РАЗДЕЛ 1.

**ЛЕРМОНТОВ В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНОЙ
КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА И ЗАПАДА**

*Н. М. Инюшкин¹,
Л. Н. Мешкова²*

**НРАВСТВЕННО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ
ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА КАК
ОТРАЖЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА**

В статье рассматривается творчество М. Ю. Лермонтова, его нравственно-мировоззренческая парадигма как отражение межкультурного диалога, «участниками» которого являются этнонациональные традиции русской культуры, европейская культура и культура Востока.

***Ключевые слова:** межкультурный диалог, этнокультурное влияние, мировоззрение, М. Ю. Лермонтов.*

Двухсотлетие со дня рождения М. Ю. Лермонтова является не только славной исторической датой, но и поводом поразмыслить, насколько значительны для россиян XXI века творческое наследие и личность великого поэта, прозаика, драматурга.

Никак не претендуя на всеохватность этой темы, сделаем попытку обратить внимание на одну весьма актуальную для нашего времени грань. Обозначим ее как процесс межкуль-

¹ *ИНЮШКИН Николай Михайлович* – доктор философских наук, профессор кафедры изобразительного искусства и культурологии Пензенского государственного университета, г. Пенза, Россия. Электронная почта: kmiok@ Rambler.ru.

² *МЕШКОВА Людмила Николаевна* – кандидат философских наук, доцент кафедры изобразительного искусства и культурологии Пензенского государственного университета, г. Пенза, Россия. Электронная почта: lnmeshkova@ Rambler.ru.

турного диалога, отраженный и в повседневной жизни поэта, и в его духовных и эстетических исканиях, и в формировании своеобразной нравственно-мировоззренческой парадигмы, и, конечно, в произведениях.

Думается, что хотя бы конспективное выделение и рассмотрение факторов, способствовавших творческому восприятию и освоению Лермонтовым этнонационального богатства культурной среды его эпохи, имеет не только познавательный, но и важный воспитательный смысл для современного российского общества. Объективно и субъективно первым таким фактором являются природные характеристики, особенности бытийной среды, окружавшей Лермонтова, да и всякого человека с раннего детства. Это эффект, онтогенетически, личностно испытываемый сознательно или бессознательно каждым. Назовем его культурным импринтингом, имея в виду особую очень раннюю, но глубоко воздействующую, остающуюся весьма надолго, реакцию запечатления: «И долго-долго ум хранит первоначальны впечатления». Запечатленное во многом остается масштабом, мерилom, архетипическим зовом к родному, исконному, своему.

Пожалуй, самое яркое подтверждение этому – лермонтовское стихотворение «1-е января». Поэт уже видел московский «Кремль в час утра золотой», уже полюбил «цепи синих гор Кавказа», уже жил в столичном Петербурге, «пестрою толпою окружен», уже очами Демона взирал на «хоры стройные светил». Но «в минуту жизни трудную», «вольной птицей», все же летит он памятью своей к первозапечатленному тарханскому пространству:

*И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;
Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится – и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами [2, с. 466–467].*

И как развитие впечатлений и оценок среды, с детства поэта окружавшей, пензенскими краями навеянное и сознатель-

но подчеркнутое Лермонтовым, не всем свойственное умение увидеть и эстетически воспринять объекты неяркого внешнего пространства.

*С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно... [2, с. 509].*

Но в мир первоначальных впечатлений, по жизни переосмыслявшихся поэтом, тоже в детские годы вошло не только типичное для русских природное, бытийное пространство. Пожалуй, почти импринтинговый характер имеют кавказские впечатления, являющиеся одними из первых побудителей поликультурного восприятия мира во всем его богатстве. Именно такой объединительный смысл заключен в строке раннего стихотворения Лермонтова «Кавказ»:

*Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ [2, с. 75].*

И, если вдуматься, то по сути развитием поэтического воплощения позитивного восприятия богатства природного мира Отчизны как многообразного единства является и стихотворение «Мой дом» (1820–1831).

*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 [2, с. 300].*

Две первые строки приведенного четверостишия дают возможность перейти от существующего помимо воли человеческой единого небесного свода к роли именно человеком создаваемого – звукам песен, слову, тому, «в чем есть искра жизни».

Именно эти культурой и культурами творимые феномены, артефакты среды, формировавшие духовный мир Лермонтова с детства, являют собой важный фактор поликультурного эт-

нонационального диалога в повседневности бытия, сознании и творчестве.

Мысли и чувства, облеченные в слова, для Мишеля, чьи первые годы прошли в российской глубинке, образ жизни дворянской семьи давал возможность восприятия именно многообразия форм такого облечения. Конечно, это было связано с попытками сознательного, рафинированного, исключаящего низкое, неевропеизированное влияние этнически характерной среды на детей-дворян.

Бабушка Лермонтова, Е. А. Арсеньева, очень старавшаяся сделать для милого внука все как можно лучше, не в полной мере, а в кое-чем пыталась идти подобным путем. Однако, зная она о записи, сделанной пятнадцатилетним Мишелем в своем дневнике, вряд ли бы стала приглашать ему мамушкой иноземку: «Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская – я не слышал сказок народных; – в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» [4, с. 528].

Понимая неправомочность причисления произведений поэта к сфере провинциальной культуры, подчеркнем, что питающими творческую фантазию источниками были в значительной степени впечатления, рожденные естественными, незамечаемыми воздействиями этнобытия, его ценностями и обычаями. Виденное не раз в Тарханах крестьянское отношение к хлебу, при котором, скажем, наступить ногой на малый его кусочек считалось кощунством, когда крошки со стола сметали в ладонь и отправляли в рот, казалось бы, для дворянского небедного подростка не очень понятно и близко. Однако юный поэт, не чуждый модных романтических образов и оборотов, в стихотворении «Пир», где есть упоминание о музах, грациях, Фебе, заканчивает приглашение любезному другу неожиданной строкой: «А снедь – кусок прекрасный хлеба».

В художественные картины поэм и стихотворений, имеющих мировую культурную ценность, будто этюды, запечатленные в памяти с тарханской поры, проходят образы, которые имеют конкретное этническое происхождение.

Семик – древний языческий праздник, совпадающий с христианской Троицей, церковью не признававшийся, но сохранившийся веками в народном быту тарханцев, – сопровождался красивыми обрядами. П. А. Фролов в своей книге

«Лермонтовские Тарханы» очень подробно, опираясь на исторические факты и личные многолетние наблюдения, описывает его детали и устойчивое бытование. Мы же видим лишь то, как в лермонтовских стихотворных строках преломляется когда-то увиденное на земле детства.

В «Кавказском пленнике», раннем романтическом произведении 1828 года, читаем:

*И к волосам своим густым
Цветы весенние влетали;
Гляделися в зеркало вод,
И лица их в нем трепетали [3, с. 19].*

Так это же отзвук обязательного на Семик гадания, когда каждая девица, подойдя поближе к воде, снимала с головы венок, шептала над ним заветное желание и опускала его в пруд. От того, как поведет себя венок, зависит судьба девушки. Хорошо, если долго на воде продержится да от берега не отойдет далеко, тогда долга будет и счастливая жизнь с любимым. А если далеко унесет – отдадут за постылого и счастья не видать.

Первый приведенный пример взят из раннего произведения, но вот строки одного из последних лермонтовских творений – стихотворения «Сон»:

*И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне [2, с. 530].*

Это снова далекое эхо летних Тархан на Троицу, когда на венках уже не гадали, но праздничная толпа девушек и парней, к которым присоединялись и молодые женщины, «увенчанные цветами», водили хороводы и не спеша проходили по улицам села.

«Достаточно в старинном селе Лермонтово послушать старинные песни, особенно когда они излагаются “сказкой”, а не поются “на голос”, – отмечал С. А. Андреев-Кривич, автор книги «Тарханская пора», – чтобы понять, откуда лермонтовский “калашниковский” язык и стих: прямо от народа, от хранимого из веков народного стиха, от сохраненного песнью старинного

языка» [1, с. 203–204]. Этническое, фольклорное наследие, питавшее творчество великого поэта, обретает новое качество своего бытования на тарханской земле в начале XXI века.

Однако еще раз отметим, что несомненность влияния русского слова во всех формах его бытия никак не вступала в противоречие с сознанием и интересом растущего Мишеля к языкам европейских национальных культур.

Хрестоматийно известно, что уже тарханские воспитатели будущего поэта – немка Х. О. Ремер и француз Ж. Капе – научили его свободному владению своими родными языками, открыв путь к знакомству с культурным богатством этих народов.

Процесс приобщения подростка Мишеля к европейской культуре активизировался после переезда вместе с Е. А. Арсеньевой Москву в конце лета 1827 года. Не вдаваясь в детали домашнего обучения в первопрестольной, учебы в университетском благородном пансионе и самом университете, отметим главное для наших суждений о роли культурного диалога в жизни и творчестве Лермонтова.

Подойдем к обозначению нового по качеству этапа освоения, творческого переосмысления и перевоплощения многогранного европейского культуротворчества, оттолкнувшись от нескольких слов воспоминаний друга Лермонтова А. П. Шан-Гирея: «Мишель начал учиться английскому языку по Байрону и через несколько месяцев стал свободно понимать его; читал Мура и поэтические произведения Вальтер Скотта» [5, с. 37].

Это был 1829 год, когда гения английского романтизма читал, воспринимал, переживал будущий гений русской литературы, уже начавший писать стихи собственные. Первые дошедшие до нас лермонтовские поэтические строки 1828 года свидетельствуют о творческом интересе и знании того, что становилось важными интеллектуально-эстетическими компонентами сознания Мишеля. Это «Заблуждение Купидона», «Цевница», «Когда Рафаэль вдохновенный».

Первым иностранным автором, к которому Лермонтов обратился именно в то время в поисках родственных мыслей и сюжетов, был немецкий поэт и драматург Ф. Шиллер. И заметим, что уже тогда начала реализовываться принципиально характерная для диалогического культурного процесса черта лермонтовской творческой личности.

Это феномен поэтического переосмысления произведений европейских авторов, когда, с одной стороны, сохраняется, подчас усиливается дух оригинала в переводах и переделках русского поэта, а с другой – их образы становятся поводом для его собственного творчества.

Ф. Шиллер является, пожалуй, именно той многогранной личностью, чьи теоретические взгляды на искусство, мотивы произведений питали не только разножанровые поэтические создания Лермонтова (лирика, баллада, эпиграмма), но и ранние драматургические работы. И все это не случайно: Шиллер для юного русского поэта – выразитель идей свободы, тираноборец, борец за права и достоинства личности.

Не случайно и то, что сообщено в приведенных словах А. П. Шан-Гирея: английскому языку юный поэт начал учиться по Байрону. В развитии творческой личности Лермонтова великий романтик сравним только с влиянием Пушкина, который и сам был не чужд байронизму. При всем многообразии переводов и подражаний, заимствовании сюжетных и стилистических мотивов, личностную значимость для диалога русского поэта с английским гением имело наличие в духе его произведений ненависти к политическому и национальному гнету, противопоставление природы и естественных чувств обществу, разочарованности в людях и сосредоточенности в себе.

Однако, понимая искренность желания равняться на бескомпромиссного романтика («...И Байрона достигнуть я б хотел»), выделим фактор, весьма важный для понимания специфики лермонтовского диалога с европейскими культурами. Несомненная творческая важность этого процесса для формирования и развития великого россиянина не исключает сохранение духовной и поэтической самостоятельности.

*Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой [2, с. 361].*

Не вдаваясь в текстологическое рассмотрение развития этого принципиально важного поэтически выраженного тезиса, отметим, что многочисленные словесные, тематические,

духовно-романтические заимствования Лермонтова могут быть осмыслены лишь в контексте всей эволюции его творчества, меняющейся роли европейского романтизма в развитии русской культуры. Поэтому, никоим образом не отрицая продуктивности диалогических связей, в частности, с великим Байроном, можно утверждать, что зрелая лермонтовская лирика и проза освобождаются от байронических штампов во имя народности, психологической и социальной конкретности российского бытия.

В этот важнейший период своей короткой жизни Лермонтов, с детства свободно владевший французским языком, знавший французскую литературу и перекликавшийся с ее идеями и мотивами в творчестве, осознанно отстаивает стремление к независимости русской культуры. «Мы должны жить своею самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое, – говорил он А. А. Краевскому. – Зачем нам все тянуться за Европою и за французским» [5, с. 245].

В Европе Михаил Юрьевич никогда не был, ни с кем из интересных ему деятелей западной культуры знаком не был, и диалог, воплощенный в слове, так сказать, слышен только читателям великого русского поэта, прозаика, драматурга.

А вот Восток, чье материальное и духовное многообразие отражено в бытии Кавказа, был частью и лермонтовского бытия. Нами уже отмечалось, что этот любимый поэт с детства край является одним из его первоначальных впечатлений.

«Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе» [2, с. 353].

Эмоциональность в этом произведении 1832 года доминирует. Если же продолжить приводившийся выше фрагмент воспоминания А. А. Краевского о беседе с Лермонтовым, то там есть слова, во многом знаменательные для понимания межкультурного диалога именно как процесса развивающегося и обогащающегося разносторонними аспектами.

«Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне, <...> там на Востоке тайник богатых откровений» [5, с. 245].

Конечно, проникновение в этот тайник не было процессом специфически исследовательским. Познание азиатского мирозерцания, обогащение ориенталистской эрудиции поэта проходили в контексте практического, так сказать, «по жизни» познания и переживания многообразных проявлений культуры этого края, воплощенных в повседневности, в народном искусстве.

Баллады и «южные поэмы» свидетельствуют не только о знании современного Лермонтову быта Грузии, Дагестана, Чечни, Кабарды, но и знакомстве с песенной стороной «сурового края свободы».

Близкое знакомство с богатым фольклором кавказских народов, непосредственно изученным в скитаниях по огромному региону, подтверждают легенды Дарьяльского ущелья и черкесские песни его героев.

Еще буквально два примера-свидетельства. Старый чеченец, который водил Лермонтова по горным уступам кавказского хребта, рассказал ему повесть об Измаил-Бее, история подневольной иноческой жизни, послужившая темой «Мцыри», сообщена было горцем-монахом.

В поэтические зарисовки бытового жанра, присутствующие во многих стихотворениях на кавказскую тему, в прозу нередко вплетаются и разнородные психологически ментальные характеристики горных племен: их гордость, неустранимость, верность долгу, любовь к свободе, художественная одаренность, воплощаемая на фоне чудесной природы. Однако, к примеру, в «Бэле» обозначены черты, не вызывающие положительной оценки.

Но тема Кавказа, Востока вообще, присутствующая практически на всех этапах жизни Лермонтова, важна для наших наблюдений за этнокультурным диалогом не только как факт мастерского воплощения сущности национальных культур.

По сути «схема» восприятия, осмысления, переосмысления культур Востока – не забудем, что для Лермонтова они означали и классическую древность не только Кавказа, – во многом схожа с процессом познания европейского культурного пространства.

Констатируя это, мы имеем возможность перейти к методологически важному, отражающему мировоззренческую динамику лермонтовского понимания многообразия культур моменту. Через отмеченную «схему» идет осмысление гением

России русской ментальности, рождаемой положением равноудаленности от Запада и Востока. Размышляя об этом, Лермонтов диалектичен.

Тема одиночества, ярко выраженная в «Выхожу один я на дорогу», – это, думается, не только передача личностных ощущений, это и понимание того, что, будучи альтернативой разобщенному миру Запада и Востока, срединное положение России предопределяет ее одиночество. Однако в произведениях зрелого Лермонтова, не ставшего ни на западнические, ни на ориенталистские позиции, порой жестко оценивавшего Отечество, любимое «странной любовью», несомненно присутствует мысль о важности не противопоставлять, разделять, а соединять, сопоставлять полярности, об исторической важности евразийского диалога.

Мудрый «Герой нашего времени» показывает не только противоречия, но и перспективность совмещения культурных моделей. Коренная черта самобытной открытости русской культуры в способности перенимать, совмещать на благо собственной оригинальности.

Жизнь и творческое наследие Лермонтова, чей «гений веки пролетит», являют собой урок важности понимания в современном бытии российского общества и отечественной культуры этнокультурного диалога, его продуктивного развития.

Использованная литература:

1. Андреев-Кривич С. А. Тарханская пора. [Жизнь и деятельность М. Ю. Лермонтова в Тарханах]. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1976.
2. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961–1962. Т. 1.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961–1962. Т. 4.
4. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961–1962. Т. 2.
5. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1964.

MORAL AND WORLDVIEW PARADIGMS OF M. LERMONTOV'S LIFE AND WORKS AS REFLECTION OF ETHNO-CULTURAL DIALOGUE

INYUSHKIN, Nikolai – DPhil. (Theory and History of Culture), Prof., Department of Fine Arts and Cultural Studies, Penza State University, Penza, Russia.

E-mail: kmiok@rambler.ru

MESHKOVA, Ludmila – PhD. (Logic), Assos. Prof., Department of Fine Arts and Cultural Studies, Penza State University, Penza, Russia.

E-mail: lnmeshkova@rambler.ru

The paper reviews M. Lermontov's works, his moral and philosophical paradigm as a reflection of cross-cultural dialogue, whose "participants" are the ethno-national traditions of the Russian culture, the European culture and the culture of the East.

Keywords: cross-cultural dialogue, ethno-cultural influence, world outlook, M. Yu. Lermontov.

References:

1. Andreyev-Krivich, S. A. *Tarkhanskaya pora (Zhizn i deyatelnost M. Yu. Lermontova v Tarkhanakh)* (Tarkhany Season (Life and Work of Mikhail Lermontov in Tarkhany). Saratov, 1976.
2. Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh.* (Works in Four Volumes), 4 vols., Vol. 1. Moscow; Leningrad: Akad. Nauk SSSR, 1961–1962.
3. Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh.* (Works in Four Volumes), 4 vols., Vol. 2. Moscow; Leningrad: Akad. Nauk SSSR, 1961–1962.
4. Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh.* (Works in Four Volumes), 4 vols., Vol. 4. Moscow; Leningrad: Akad. Nauk SSSR, 1961–1962.
5. *M. Yu. Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov* (Mikhail Lermontov in the Memoirs of Contemporaries). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1964.

В. А. Захаров¹

«ОРИЕНТАЛИЗМ» ЭДВАРДА САИДА И ВОСПРИЯТИЕ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА КАК ВОСТОКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В последние два десятилетия в западной историографии все чаще стали подвергаться критике методы и подходы традиционного востоковедения, которые принято обозначать термином «ориентализм». Тема Востока оказалась весьма востребованной для русской литературы конца XVIII – первой половины XIX века. Она почти не изучена, а тема «Ориентализм» Эдварда Саида и восприятие Северного Кавказа как Востока в произведениях Лермонтова» кроме автора данной статьи вообще не поднималась в отечественной науке. На конкретных примерах жизни и творчества Лермонтова автор показывает, как Кавказ, Восток в понимании людей того времени, входил в жизнь и творчество великого русского поэта.

Ключевые слова: ориентализм, Кавказ, Европа, Восток, Россия, русская культура, Э. Саид, М. Ю. Лермонтов, национально-культурная типология, культура народов Кавказа.

В последние два десятилетия в западной историографии все чаще стали подвергаться критике методы и подходы традиционного востоковедения, которые принято обозначать термином «ориентализм». Его истоки восходят к античности, когда в результате греко-персидских войн сложилась дихотомия Азия – Европа. Эпоха крестовых походов положила начало постоянным контактам Европы со странами Востока.

Однако в последнее время западная цивилизация претерпевает кардинальные этнические изменения – в страны Европы и Америки вливается большой поток иммигрантов из стран Востока, которые, частично адаптировавшись в западном обществе, подвергают критике многие бытующие там стереотипы.

Одним из первых на Западе занялся критикой старых подходов в ориенталистике всемирно известный американский

¹ ЗАХАРОВ Владимир Александрович – кандидат исторических наук, профессор, председатель Лермонтовской комиссии Союза Писателей России, сопредседатель Российского Лермонтовского Комитета. Электронная почта: lerma05@list.ru.

ученый и общественный деятель палестинского происхождения Эдвард Вади Саид (1935–2003). История его жизни типична для многих американских иммигрантов 50–70-х годов прошлого столетия. Он родился в 1935 году в Иерусалиме. В 1947 году его семья в качестве беженцев переехала в Каир к родственникам. В 1951 году родные отправили Саида учиться в Соединенные Штаты в подготовительную школу Маунт Хермон, штат Массачусетс. После окончания Принстонского университета он поступил в Гарвард, где получил степень доктора философии и стал профессором по сравнительному литературоведению в Колумбийском университете.

Толчком к изучению и критическому пересмотру подходов ориентализма стала для Саида арабо-израильская война 1967 года.

При анализе «ориентализма» ученый выделил три основных значения этого слова. Согласно Саиду, все те, кто изучают Восток, являются ориенталистами, а то, чем они занимаются, называется ориентализм. При этом он указывает, что в последнее время более предпочтительным применительно к данному процессу изучения становится термин «ориенталистика». Это связано с тем, что этот термин слишком неопределенный, он запятнал себя высокомерием европейского колониализма. Второе значение ориентализма как образа мышления основывается на онтологическом и эпистемологическом различии Востока и Запада. И, наконец, третье – ориентализм как западный стиль подчинения Востока.

В настоящее время проблемы, поставленные Саидом, животрепещущи как для истории, так и для филологии. Их изучение, сопоставление с русской литературой XIX века крайне важно для науки. Представленная статья «“Ориентализм” Эдварда Саида и восприятие Северного Кавказа как Востока в произведениях Лермонтова» – практически первая работа в этом направлении.

* * *

Когда мы говорим об ориентализме, первое, что приходит на ум, это перевод этого слова. Ориентализм до недавних пор обозначал востоковедение – дисциплину, зародившуюся на Западе, которая приобрела самостоятельное значение и

была поставлена на научную основу в XVIII–XIX веках. Однако методология ориентализма оказалась весьма спорной, и для отдельных теоретиков стала предметом оживленной дискуссии. А выходом в 1978 году в Нью-Йорке книги Эдварда Саида «Ориентализм» [46, 78], одной из наиболее влиятельных работ последней четверти века, поставило современное востоковедение в чрезвычайно сложную ситуацию¹. В свете предложенных Саидом положений востоковедение могло предстать лженаукой. Автор книги показал как из записок разных проходимцев – искателей приключений, посещавших Восток, не понимающих чужую культуру и не вникающих в нее, – складывался на Западе образ «Дикого Востока», образ, который сейчас всюду тиражируется мировыми СМИ.

И хотя некоторые отечественные исследователи переводят термин «ориентализм» как востоковедение, это в корне не верно. Для русской традиции востоковедение это «ориенталистика». В английском языке это оказалось не совсем однозначным. Сам Э. Саид в послесловии к изданию 1995 года писал: «Слово “ориентализм” слишком долго связывали с названием специальности. Я попытался показать его существование и применение в культуре в целом, в литературе, идеологии, в социальных и политических отношениях... Но это слово было еще и историческим обобщением, не проводящим различий. Восток (Orient), житель Востока (Oriental), Востоковедение (Orientalism), появилось слово Востоковед (Orientalist), обозначавшее эрудированного ученого, главным образом академического специалиста по языкам и истории Востока» [47, с. 40].

Однако Саид использовал слово «ориентализм» в ином плане, для него оно стало названием культурологи Востока. Ориентализм, по его признанию, привлек внимание, прежде всего, «как культурный и политический феномен» [47, с. 48]. В то же время, по замечанию Саида, «Каждая эпоха и каждое общество воссоздает своих “Других”. Собственная идентичность или идентичность “Другого” – совсем не нечто статичное, она является постоянно совершающимся» [47, с. 34].

¹ В дополненном виде книга была издана в Лондоне в 1995 году. Она переведена на 36 языков. Серьезный анализ работы сделал в 1997 году Джеймс Клиффорд [см.: 68]. Раньше русского вышел украинский перевод книги [65].

Однако проблема феномена «Иного», «Свои» – «Чужие», «Другие» присуща человеческому сознанию во все эпохи и имеет фундаментальное значение для раскрытия специфики любой культуры и ее самосознания. Роль образа «Другого» в формировании собственной идентичности на разных исторических этапах исключительно важна, поскольку познание чужой культуры и самопознание – явления одного порядка. Только в контактах с чужой культурой происходит осознание специфики собственной культуры. Естественно, что в разные исторические времена оно имело различное содержание. Восприятие одной культуры другой в XVIII и XIX столетиях имеет большое отличие от того, как воспринимается Восток Западом в веке XX.

В своих комментариях к дискурсу ориентализма в западной аналитике Эдвард Саид исследует сферу ориентализма, являющуюся, по его мнению, «ни чем иным как колониальным дискурсом». Он описывает некую, созданную в колониальных сообществах систему положений, в которой последние могут видеть себя сквозь призму чужого восприятия. Саид показывает, по какой логике или с какой точки зрения Запад рассматривает ту часть мира, которую можно назвать незападной. Этот образ «Другого» на многочисленных примерах пронизывает все исследование автора.

Ориентализм основывается на противоречиях и создает понятия-антиподы типа «Европа – Азия» или «Восток – Запад». Однако, по мнению Саида, ориентализм исказил и исковеркал знание: вместо того, чтобы рассматривать события и явления в ракурсе динамики и опыта истории, что закономерно для всего мира, ориентализм, как правило, уместает их в им же созданные стереотипы, вызывая тем самым искусственное раздвоение. Доказательством тому являются полюсы, нередко встречающиеся в дискурсе ориентализма, как, например, ислам и арабы, с одной стороны, а христианский Запад – с другой. Именно по этой причине ориентализм как дискурс очень уязвим. Он стереотипичен по своему мышлению, а в более широком смысле стереотипичен в претворении своей идеологии.

Ориентализм Саида определяет Восток не в географическом (East), а в культурологическом смысле (Orient). Колони-

зация Востока в XVIII и XIX веке означала для европейцев не только экономическое владение им, но и его осмысление. Для Запада Восток – это место, которое можно описать и изучить, обжить и обучить, управлять им и одновременно защищаться от него. Ориентализм, по Саиду, фактически, является западным методом установления господства над Востоком, его перекройки и доминирования над ним. Эдвард Саид отмечает, что невозможно понять эту строго систематизированную дисциплину, с помощью которой европейская культура была в состоянии управлять Востоком и даже создать его – в политическом, военном, идеологическом, научном и воображаемом аспектах, если не рассматривать ориентализм в качестве курса [46, с. 10].

Эдвард Саид убежден, что именно сравнительный метод, примененный Западом по отношению к Востоку и восточным народам, сформировал неправильные представления об онтологическом и гносеологическом неравенстве Запада и Востока. Автор почти не сомневается в том, что интерес Запада к Востоку носит лишь политический характер. Но несомненна и такая точка зрения, что в своей сущности ориентализм Саида есть придание привилегированного статуса одной культуры (Западноевропейской, или Атлантической) относительно другой («Восток»). Последняя выполняет роль культурно-инакового «Другого», используется для интеллектуального доминирования и позитивной самоидентификации.

Главные примеры Саида, на которых базируется его исследование, принадлежат к двум империям, Британской и Французской, и ко временам расцвета колониализма в XIX веке. Примеры неизменно показывают, что колониальные мотивы являются доминирующими темами эпохи, что колониальные захваты сопровождалась бурным интересом, литературным и научным, к колониям и их обитателям и что содержанием такого процесса являлось формирование «знания» о захваченных народах, которое служило власти и определяло власть.

Джеймс Клиффорд в проведенном им анализе работы Саида [68] отмечает расхождение между гуманистической позицией Саида и использованием идей Мишеля Фуко. Клиффорд считает работу автора одной из первых попыток применить исследования Фуко к культурному анализу, несомненно, пред-

ставляющую огромный интерес для историков, социологов и антропологов. Однако радикальная критика гуманизма у Фуко и ее потенциал для всякого рода культурных исследований ослабляется оппозиционностью позиции Саида.

Во-первых, Саид демонстрирует оптимистический и моральный выбор, именно поэтому он предпочитает М. Фуко, например, Ж. Деррида, для которого, по мнению автора, более затруднен выход с текстуального уровня на социальный и политический, к институтам, лежащим в основе империалистского и гегемонного «западного мышления». Такая критика Деррида и деконструкции, конечно, довольно распространена, однако, он сам не раз указывал не ее неаккуратность. Это своего рода, скорее, уже «интеллектуальная мифология», как постструктурализм или постмодернизм Фуко, однако, имеющая политически принципиальное значение заблуждения, далекого от тщательного анализа произведений.

Вторая проблема Саида, по мнению Клиффорда, – это «произвольное» использование генеалогического метода, она явно носит «направленческий» характер. И мы можем добавить, что Саид часто прибегает к ретроспективным прочтениям своих источников, а это напрямую расходится с генеалогическими принципами.

Третья проблема, следующая за первой, – это наложенное Саидом самоограничение на использование только французского и английского материала, при этом он вынужден отбросить все итальянские, испанские, русские и, особенно проблематично, немецкие «ориентализмы». Это схожий с Р. Оуэном критицизм, который, однако, не делает работу Саида, в свете такой неполноты, «неудавшейся». Большая проблема в том, считает Клиффорд, что анализ Саида прежде всего дискурсивен, что резко ограничивает широту и размах самого ориентализма. Так, Саид практически оставляет без глубокого рассмотрения ориенталистские институты, что отличает его от генеалогий тюрьмы или психиатрии у Фуко. Именно поэтому Саид остается часто в рамках той традиции антропологии и герменевтически ориентированной теории, которую он намеревается и старается расстроить. Д. Клиффорд заключает, что эксперимент Саида показал – когда анализ авторов и традиций перемешивается с анализом дискурсивных

формаций (где «автор умер»), результат взаимно ослаблен, а не усилен таким сочетанием.

Однако применение этих представлений к России требует, по мнению крупнейшего исследователя-литературоведа А. Эткинды, не только исторической, но и теоретической работы. Такие исследования появились сравнительно недавно [27, 37, 63, 73, 74, 77, 80, 81]. Правда, большинство авторов использовало понятие ориентализма в обычном смысле внешней колонизации Востока и, в частности, Кавказа Российской империей. При таком прямом применении понятия «ориентализм» Российская империя либо оказывается одной из колониальных империй, наряду с Испанской, Британской или Французской, либо, наоборот, одним из колонизованных пространств, наряду с Америкой, Африкой или Вест-Индией. В то же время, по мнению А. Эткинды, не подлежит сомнению тот факт, что Россия в разных ее частях, периодах и лицах бывала как субъектом, так и объектом ориентализма¹.

Наша точка зрения на проблему ориентализма на русской почве не может слепо копировать все постулаты Эдварда Саида. Интерес европейца к Востоку, проявленный в XIX веке, в его сознании был обусловлен, в первую очередь, императивом восприятия Востока как колонии. Но, вместе с тем, ориентализм является не только политической темой. Скорее всего, ориентализм являет экспансии геополитического сознания с помощью художественных, научных, экономических, социологических, исторических и филологических текстов.

В 2001 году кинокритик Елена Стишова написала о работе международного киносимпозиума, проходящего тогда в Питсбурге, на котором было обращено внимание на огромный интерес Запада к Кавказу, в том числе к российскому Кавказу [53]. Там, в Питсбурге, с подачи организаторов, Стишова писала: «Мы пытались отразить нынешнюю российскую ситуацию: является ли она конструктом американо-европейского сообщества или же порождена внутренними проблемами России, оставшейся наедине с собой и себя выбирающей. Неспроста

¹ А. М. Эткинд приводит полную библиографию работ о том, как европейские интеллектуалы осваивали Россию как Восток [64, 76, 83]; о том, как российские интеллектуалы осваивали российский Восток [67, 77, 81].

же вновь обсуждается идея евразийства как чисто российского геокультурного феномена. Главная тема была сформулирована недвусмысленно, пусть и в вопросительной форме: “Россия вне европейского порядка?” Дискуссионное поле симпозиума формировалось вокруг десяти российских фильмов. Четыре из них, показанные в Музее Карнеги на публичных сеансах, составили ретроспективу фильмов о кавказских событиях последнего десятилетия» [53]. Таким образом, видно, что теория Саида вовсе не относится к прошлому, а применима западными исследователями к сегодняшним событиям, к нынешнему противостоянию между Востоком и Западом.

И далее Стишова обратила внимание на тот факт, что западные коллеги оказались обладателями опыта, каковой отсутствует в нашем «молекулярном составе». Крушение имперских амбиций Запада породило – в качестве отдаленного результата – идеологию политкорректности. В основание ее положен Образ Другого и право этого Другого с его представлениями о мире, с его ценностями, быть понятым – по крайней мере. Как писала автор, «в американских университетах есть специальные штудии – colonial и postcolonial studies. И есть учебник – книга Эдварда Саида “Ориентализм” (у нас до сих пор не переведенная). Мы же “окуклились” на стадии “исторической общности, именуемой советский народ”, да там и остались. Хотя нет уже ни того народа, ни той страны, где расцветало искусство – “национальное по форме, социалистическое по содержанию”» [53].

Итак, книга Эдварда Саида за последнее время, оказывается, стала учебником для всей читающей западной аудитории, и в первую очередь вузовской аудитории, по такой проблеме, как российско-кавказские отношения.

Справедлив ли этот выбор? То, что книга «Ориентализм» заслуживает большого и серьезного внимания – нет никаких сомнений. Справедливо и то, что на Западе она стала не только бестселлером, но дала повод для многочисленных научных исследований, посвященных критике колониальной науки и политики. На Западе труд Э. Саида давно востребован. Хотя и прошло уже тридцать лет со времени его выхода, но ничего подобного в научных кругах нашей страны не произошло и не происходит. С одной стороны, это объясняется тем, что работа Саида больше посвящена

вкладу англо-американской и французской ориенталистики в утверждение своего колониального господства как над Ближним Востоком, так и над другими регионами третьего мира. О России в книге Саида упоминается лишь походя, чуть больше десяти раз, и то, как об объекте западной политики вообще. Вполне естественно, что в работе не фигурирует ни одно имя российских ученых-востоковедов, а уж тем более писателей и поэтов XIX века, если не считать имени Л. Н. Толстого, и то в связи с его кавказскими произведениями. Однако обвинять Саида в незнании большого числа исследований о России и Востоке, России и Кавказе – вряд ли уместно. Отсутствие у автора знания русского языка, видимо, единственное объяснение его просчетов.

Да, работа Саида не лишена ошибок, и, что особенно важно для отечественного исследователя-ориенталиста, в ней отсутствует такая важная составляющая, как проблема ориентализма в России. Детальный разбор книги Эдварда Саида сделал недавно российский востоковед В. О. Бобровников, попытавшийся исправить сложившееся положение [6]. До Бобровникова недостатки Саида и показ возможных путей их решения сделал уже упоминаемый Александр Эткинд. Автор отметил, что исследования, затрагивающие проблемы ориентализма в России [63, 73, 74, 77, 80, 81, 82] появились на Западе уже после выхода книги Саида [см.: 64].

* * *

Сегодня наибольшее внимание в данной связи принимает то, что мы называем междисциплинарными контактами с другими гуманитарными науками, такими как литературоведение, исследования культуры, этнология и др. За последнюю четверть века на Западе появилось немало работ, которые рассматривают ориентализм комплексно, с применением этих гуманитарных дисциплин. Одной из таких работ является книга швейцарского профессора А. Каппелера «Россия – многонациональная империя». По его мнению, в начале XIX века влияние западного ориентализма распространилось и на Россию. Именно с этого времени «Восток» стал заметной темой в русской художественной литературе, в творчестве А. С. Пушкина, А. А. Бестужева-Марлинского, М. Ю. Лермонтова, А. И. Одоевского и позже Л. Н. Толстого [23].

Правда, в подтверждение своего мнения автор не приводит ни одного примера, и предложенный им вывод оказывается практически неаргументированным. Если же говорить только о Лермонтове, то в его произведениях мы не найдем ни малейшего намека на колонизаторскую роль России или на высокомерное отношение к народам, населяющим Кавказ. Весь цикл кавказских произведений Лермонтова, наоборот, проникнут дружелюбием, переходящим в восторг, а где-то и в любовь к Востоку, по терминологии Эдварда Саида. А сколько примеров высокой нравственности горцев, иными словами, представителей ориенталистской историко-культурной общности, приводят практически все, кто писал на эту тему в России в XIX веке.

И мы повторим вслед за многочисленными исследователями мысль, что Лермонтов был, пожалуй, первым, кто в поэтической форме без всяких оговорок признался в любви к Кавказу:

*Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.*

Или сравним другое уже признание в любви к этому гордому краю, написанное не поэтической, а ритмической прозой восемнадцатилетним юношей:

«Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе. Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!...» [28, т. 1, с. 313].

* * *

В своей статье «Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации» [64] А. Эткинд более подробно, чем в своих предыдущих работах [62, 63], останавливается на понятии «внутреннего ориентализма». Оно, по его мнению, выражает общность и различия между российским опытом и другими, лучше изученными вариантами западной коло-

низации Востока. В отличие от колонизации в классических империях, с заморскими колониями в разных концах света, колонизация России имела центростремительный характер. Главные пути российской колонизации были направлены не вовне, но внутрь метрополии: не в Турцию, не в Польшу и даже не в Сибирь, но в тульские, поморские, оренбургские деревни. Тут государство раздавало латифундии и подавляло восстания. Здесь открывали общину и записывали фольклор. Здесь изучали старинные обычаи и странные религии. Отсюда в столичные коллекции привозили «уродов» и раритеты. Миссионерство, этнография и экзотические путешествия, характерные феномены колониализма, в России были обращены внутрь собственного народа. Известия о русских шаманах, былинах, мощах, общинах, сектах и, наконец, народниках не уступали сенсациям из экзотических заморских колоний. В российских столицах, как считает А. Эткинд, эти известия воспринимались так же, как в европейских, но с важной разницей: этот народ был своим, он говорил на нашем языке и был источником нашего благополучия – и при этом все равно был экзотическим. Россия колонизовала саму себя, осваивала собственный народ. То была внутренняя колонизация, самоколонизация, вторичная колонизация собственной территории¹.

Итак, по мнению А. Эткинды, литературные освоения периферических колоний России – Украины, Крыма, Новороссии, Кавказа, Сибири, Центральной Азии, хотя и стали предметом многих исследований на Западе [см., напр.: 33, 38, 52, 70, 75], но при всем значении этой темы автор считает, что собственно ориенталистская, в традиционном смысле слова, классика большой русской прозы сравнительно не богата: «Путешествие в Арзрум», «Хаджи-Мурат», «Смерть Вазир-Мухтара». К этому он добавляет «десятки менее известных сочинений, но это не изменит очевидного вывода: отношения между Западом и

¹ Применительно к России термин «внутренняя колонизация» был впервые употреблен еще Августом Гакстгаузеном [см.: 71, р. 76]. Термин «самоколонизация» применительно к допетровским временам использовал Сергей Соловьев [см.: 66]. Борис Гройс писал о петровских реформах как об «уникальном акте самоколонизации русского народа» [15, с. 358].

Востоком имели существенно меньшее значение для русских классиков, чем отношения между государством и народом» [64, с. 110]. Странно, что известный литературовед прошел мимо творчества второго поэта России, каким М. Ю. Лермонтов стал еще в XIX веке. Он так же ни словом не обмолвился о кавказских произведениях Л. Н. Толстого и других российских литераторов XIX века, как и не отразил взгляды кавказских авторов в русской литературе XIX–XX веков, хотя работ по данной тематике имеется немало [3, 9, 57].

В 2007 году в издательстве «Новое Литературное обозрение» под редакцией А. И. Миллера вышла книга «Северный Кавказ в составе Российской Империи», которая обозначена как «учебное пособие для отечественной высшей школы». Книга вызвала неоднозначную реакцию отечественных кавказоведов, чему была посвящена специальная конференция, прошедшая в декабре 2007 года в Армавирском государственном педагогическом университете. Ее материалы вышли отдельным изданием [22].

Необходимо отметить, что в работе В. Б. Виноградова и И. Г. Черноусовой «М. Ю. Лермонтов “Как сладкую песню отчизны моей, люблю я Кавказ” (фарс “ориенталистических клише”)», опубликованной в этом сборнике [22, с. 33–73], дается не совсем справедливая оценка главы «Ориентализм на Северном Кавказе». Авторы относят эту книгу к серии претенциозных и весьма спорных изданий, появившихся в последнее время. В этих работах демонстрируется воинственное отторжение «марксистской научной традиции в ее современном варианте». В ответ авторы всеми силами проталкивают идею сугубо колониально-силовой парадигмы эпохального устройства истории народов кавказского региона в составе многонациональной России. И далее В. Б. Виноградов и И. Г. Черноусова пишут, что авторы книги (а данная глава написана В. О. Бобровниковым) находят в произведениях Лермонтова базовый материал для своих ошибочных умозаключений.

Но так ли это? Во-первых, авторам оказалась неизвестна рецензия В. О. Бобровникова на русский перевод книги Эдарда Саида [6]. Во-вторых, Бобровников в своей главе совершенно верно сравнивает то, как изучали Кавказ в дореволюционной России ученые востоковеды и как образ Кавказа вырисовывался в трудах тех кавказоведов, писателей и поэтов, которые знали

население Кавказа не понаслышке, знали их нравы и обычаи, и вообще прекрасно разбирались в горском менталитете. И здесь упоминание имени Лермонтова, цитирование его произведений оказалось весьма уместным. Да и как могло быть иначе. Ведь именно такой взгляд, говорящий о неподвижности, застойном состоянии Востока, его экономической отсталости, существовал тогда в русском общественном мнении. Об этом писали и А. А. Бестужев-Марлинский, В. Г. Белинский, тот же М. Ю. Лермонтов и многие другие передовые представители русского общества.

В. О. Бобровников обращает внимание на тот факт, что среди военных, в чьих руках оказалось управление Северным Кавказом, было немало членов Кавказского отделения Императорского русского географического общества (КОИРГО), для которых изучение кавказских древностей было самым большим увлечением, и ему отдавалось все свободное время. Приводя строки стихотворения Лермонтова «Спор» В. О. Бобровников лишь подчеркивает пассивность жителей Кавказа.

В этой связи небезынтересно отметить, что уже в ранних произведениях Лермонтова видно противостояние Востока и Запада. При этом Запад ассоциируется со старчеством, а Восток – с молодостью. Это наблюдается в стихотворении «Умирающий гладиатор», где в культурологическую схему введены возрастные характеристики: «юность светлая», «кончина», «старость» («к могиле клонишься...», «пред кончиною»). Но, в то же время, у Лермонтова четко прослеживается мысль о старческой дряхлости, в которой находится современный Восток. Эту картину поэт ярко изобразил в стихотворении «Спор», процитированном В. О. Бобровниковым:

*...Не боюсь я Востока! –
Отвечал Казбек, –
Род людской там спит глубоко
Уж девятый век...
Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя... <...>
Нет! Не дряхлому Востоку
Покорить меня!*

Что, на самом деле, являлось правдой.

Однако это противопоставление, а иногда и сопоставление двух мировых цивилизаций Востока и Запада, было необходи-

мо Лермонтову, как заметил Ю. М. Лотман, не само по себе – «с помощью этого контраста он надеялся выявить сущность русской культуры» [30, с. 10].

Русская культура, с точки зрения Лермонтова, противостоит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, новая, только вступающая на мировую арену. Здесь ощущается до сих пор еще мало оцененная связь идей Лермонтова с настроениями Грибоедова и его окружения¹. Грибоедов в набросках драмы «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, – что бы он мог произвести?»

По нашему мнению, глава «Ориентализм на Северном Кавказе» является наиболее удачной в книге «Северный Кавказ в составе Российской Империи».

Когда мы говорим о научном подходе в изучении ориентализма западными авторами, то, как считает известный американский славист Майкл Дэвид-Фокс [17], публикация работы Эдварда Саида явилась началом формирования целого научного направления. Главным стержнем этих исследований стало изучение образа Востока в восприятии западных ориенталистов и на связях между этнографической наукой и имперской властью. Американские русисты, без колебаний бросившие вызов многим аспектам методологии Саида, также стали интенсивно исследовать проблемы этнографии и образы нерусских районов и народов в русской культуре, литературе и искусстве². Испытав также влияние так называемых постколониальных исследований, русисты начали более интенсивное

¹ В этой связи представляется необходимым провести анализ масштабного проекта Грибоедова по колонизации Кавказа по образцу Британской Индии [см.: 60].

² Весьма интересным исследованием имперской политики и этнографии явилась работа Юрия Слезкина [81]. Недавно также появилась важная антология, включающая в себя два раздела: «Империя и Восток» и «Контакты в зоне “фронта”» [77]. И, конечно же, недавно вышедшая работа Доменика Ливена [29]. К сожалению, название этой книги неверно переведено на русский язык. В оригинале книга называется: *The Russian Empire and Its Rivals from the sixteenth century to the present*, таким образом, правильно следует переводить: *Российская империя и ее соперники с XVI века до наших дней*.

изучение Средней Азии, Кавказа, Закавказья и западного пограничья [14, 17].

В отечественном литературоведении проблемой ориентализма только начинают заниматься [2, 5, 6, 22, 10, 16, 20, 26, 33, 38, 39, 50, 59].

Мы ни в коем случае не идеализируем книгу Эдварда Саида, в которой также утверждается, что европейцы использовали ориентализм для укрепления имперской политики закабаления народов Востока. Лев Лосев обратил внимание на то, что Саид пошел дальше историко-культурного анализа. Ориентализм, утверждал он, был орудием колониальной политики Запада. Цель романов Конрада, Кипплинга, Форстера – усилить власть колонизаторов над жертвами колонизации. Собственно, в этой книге Саид и внедрил в молодое поколение американских интеллектуалов модные с тех пор идеи Франца Фанона и Мишеля Фуко о культуре как инструменте власти.

Еще дальше Саид пошел в книге, написанной через пятнадцать лет после «Ориентализма» – «Культура и империализм». Там он утверждает, что даже на вид аполитичные и не касавшиеся темы Востока писатели XIX–XX века, например, Джейн Остин, своими сочинениями легитимировали колониальную империалистическую политику [79]. Казалось бы, какое отношение имеют семейные неурядицы провинциальных викариев и любовные драмы сельских сквайров к порабощению индусов! «Как же, как же, а откуда чаек, который они попивают из своих веджвудских чашечек?» – замечает Лев Лосев, анализируя критику Саида.

Эти «новые» идеи Саида на удивление близко подошли к тому, от чего даже советские идеологи начинали морщиться в 30-е годы прошлого века, – к вульгарно-социологическому марксизму: «Татьяна отказала Онегину по причине низкой производительности крепостного труда в условиях, предшествующих появлению промышленного пролетариата». Вот до чего договаривался Саид: «Каждый европеец, когда он говорил о Востоке, был расистом и империалистом» [79, с. 231].

Критики указывали Саиду на то, что он игнорирует, например, колоссальное наследие европейского востоковедения, благодаря которому Запад испытал глубокое влияние Востока, а Востоку были возвращены его забытые или утерянные

культурные сокровища. Указывалось и на то, что увлечение ориентализмом – в основном дело прошлого. Запад теперь знает о Востоке из книг индуса Найпола, пакистанца Рушди, японца Кавабаты, китайца Гао Синьцзяня – писателей, совсем не склонных потакать фантазиям западных любителей экзотики [51].

* * *

В XIX веке Кавказ для Европы и для России ассоциировался с Востоком, и подтверждение этому мы видим в творчестве многих русских писателей и поэтов. Тексты их произведений предоставляют интересные данные о различных типах восточных слов, освоенных литературным языком: этимологических ориентализмах и употребительных ориентализмах-экзотизмах, а также не освоенных литературным языком региональных окказиональных элементах. Последние типы отмечаются главным образом в сочинениях, связанных в той или иной мере с Востоком (Кавказом). Восточная тема становится традиционной для русской литературы уже в первой четверти XIX века, и довольно обширный круг произведений содержит в себе различные виды восточных лексических элементов, например, у М. Ю. Лермонтова, в текстах которого обнаружено значительное число ориентализмов и производных от них. Наряду с такими этимологическими тюркизмами, как «армяк», «кушак», «бурдюк», «кисет», «таз» и т. п., широко представлены и другие типы: «ага», «якши» и т. д. Более подробно этой теме посвящена работа крупнейшего отечественного тюрколога из Пятигорска В. И. Филоненко [56], а также ряд других исследований, к которым мы обращаем читателей [35, 36, 55].

Когда мы изучаем страницы биографии Лермонтова, знакомимся с его творчеством, ясно видим, что Кавказ, в его понимании, – Восток. Образы восточной культуры сопровождали поэта на всем протяжении его жизни. В этом немалую роль сыграли обстоятельства биографии Лермонтова и то место, которое занимал «восточный вопрос» в политической жизни России 30–40-х годов XIX века.

Как известно, в этот период времени русское общество стало волновать целый комплекс новых философских идей, которые

сконцентрировались в выражении и объяснении специфики исторической судьбы России. И это своеобразие русской культуры многие видели в ее противопоставлении как Западу, так и Востоку. Россия в европейских государствах еще с XVIII века получала в этой типологии наименование «Севера» и весьма сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами. Как заметил Ю. М. Лотман, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой – выступая как Запад для Востока и Восток для Запада [30, с. 5].

Однако, если быть исторически объективным, необходимо сказать, что российский классический ориентализм стал складываться еще с конца XVIII века, с того самого памятного события общеевропейского масштаба, каким было путешествие Екатерины II в татарский Крым. Тогда же в России, как заметила Сара Дискинсон, стали появляться стереотипы «инаковости» и образ «Чужого» как онтологически отличного от норм доминирующей европейской культуры [69].

В отличие от колонизации Востока государствами Запада, взаимоотношения России и народов Кавказа было совершенно иным, и говорить, что Кавказ – это колония России, неправомерно. Лермонтов оказался на Кавказе в тот момент, когда активно осуществлялось вхождение этого региона в культурное поле России. Политико-экономические, социально-культурные, этноконфессиональные процессы и отношения, конечно же, были далеки от стабильности. Отправной точкой можно назвать 1801 год – присоединение Грузии к России, когда русское православное государство спасло православных грузин от полного исчезновения. Таврический генерал-губернатор Платон Зубов писал в этой связи, что «исполнители великих намерений российского монарха извлекли Грузию и сопредельные ей земли, подвластные Российскому скипетру за Кавказом, из страшного архаического состояния; создали их благоустройство, политическую свободу, неприкосновенность собственности; озарили просвещением и гражданственностью. Кавказ надо было не только покорять, но и организовывать» [12, с. 10].

Иными словами, уже тогда понимали, что это должно быть не формальное присоединение какой-то географической территории к Российскому государству, а вхождение боль-

ше духовно-нравственное и даже житейское. Общественный строй всех народов Кавказа в XVIII–XIX веках был феодальным, с пережитками патриархальных отношений. Но в это время во всех государствах Европы происходит коренная ломка феодальных порядков, утверждаются новые капиталистические отношения. Одновременно на смену рационалистической философии эпохи Просвещения приходит принцип исторического развития. Как отмечал Б. С. Виноградов, «была открыта зависимость человеческого общества от исторически сложившихся обстоятельств, был признан законом процесс поступательного движения человечества в рамках национального своеобразия для каждого народа. Истории отдельных народов предстали как часть всемирной истории» [9, с. 7].

Общеизвестно, что вхождение Северного Кавказа в культурное поле России, которое, как считают М. В. Клычникова и Ю. Ю. Клычников, «понимается как пространство, в пределах которого проявляется совокупность духовных достижений народов, входящих в его состав», оценивается рядом авторов «как пример положительной интеграции, позволяющей добиваться культурного взаимообогащения людей» [24, с. 6–7].

Реальность исторических событий, происходивших в тот период времени в России, требовала решения важнейших вопросов, среди которых на одно из первых мест можно отнести многолетнюю Кавказскую войну. В это связи любопытно размышление, принадлежавшее декабристу Д. И. Завалишину. Уже после событий 1825 года он писал: «Развитие ни одного государства не обходилось без соединения разных народностей, но никогда почти это соединение не разрешалось правильно, потому что трудный вопрос об органическом слиянии национальностей и не может быть правильно решен без знания народных начал» [19, с. 154].

В это время на Кавказе решался важнейший «двуединый» русско-кавказский вопрос: вопрос русской истории и вопрос об исторических судьбах Кавказа, привлекавший серьезное внимание общественности России. «Кавказский вопрос» оказался в то время одним из тех, который был постоянно обсуждаем в российском обществе. Как справедливо заметил Б. С. Виноградов, «философия истории получала, если можно так сказать, практическое осмысление в трагическом противо-

речи: присоединение Кавказа к России было исторически необходимо и целесообразно, а колониальные методы этого присоединения вызвали негодование в передовом русском обществе» [9, с. 9].

Современные отечественные исследователи А. В. Барнаш и С. С. Лазарян считают, что военно-силовых и административно-политических мер в этом процессе было недостаточно. «Северный Кавказ требовалось не только военными мерами, но и культурой преобразовать, и осветить регион, показать и доказать кавказским народам всю силу нового для них строя жизни, его позитивную, преобразующую мощь, способную вырвать их из мира жестокого средневековья и родоплеменных распрей; создать для них новые основы их материального существования, новые основы их быта, возводимые на фундаменте русско-европейской культуры» [4, с. 8–9]. Понимали это, к сожалению, на Кавказе не все. С одной стороны, неграмотная масса народа, говорившая на разных языках, с другой стороны, страх перед просвещением феодальной верхушки, державшей народы в повиновении и зависимости, к чему прибавлялась деятельность зарубежных эмиссаров, снабжавших горцев не только оружием, но и проводивших оголтелую антироссийскую пропаганду, помогая находить себе приверженцев в борьбе с Россией. Но в это же время на Северном Кавказе наблюдается просветительское движение передовой горской интеллигенции. Оно было направлено на ломку феодально-патриархального быта и на приобщение к происходившим в самой России социальным, экономическим и культурным процессам.

Примеров этому в первой половине XIX века можно привести немало, и плоды этого взаимообогащения налицо – это произведения как русских писателей и поэтов, так и творчество, и научные труды Шоры Ногмова, Хан-Гирея, Казы-Гирея, Адыль-Гирея, жителей Кавказа, ставших подлинными просветителями своих народов. Их деятельность совпала с разгаром, а затем с затуханием Кавказской войны. Находясь, по долгу службы, в гуще событий, решавших судьбу их родины, они выступали за единение с Россией, в которой видели могущественное государство, способное защитить их народ от восточных завоевателей, положить конец племенным ра-

спрям, создать верные условия для их экономического и культурного процветания. Как писал Казы-Гирей: «Из польз России только может истечь благо моего родного края... Кавказ не может иметь по положению своему другого просветителя и более могущественного защитника» [цит.: 21, с. 5]. А его современник, участник дагестанских событий Адыль-Гирей писал: «День изъявления Восточной половиной Кавказа покорности России есть день, от которого народы Восточной половины Кавказа будут считать начало своего нравственного и общественного совершенствования» [1, с. 476]. Как писала Р. Х. Хашхожева, повторяя слова Хан-Гирея, подобно западным просветителям, они верили в просвещенного монарха, истинно пекущегося о благосостоянии горских народов, способного ограничить произвол местных крепостников реформой сверху [21, с. 5]. «Человеколюбивые законы просвещенного государства должны оградить меня от самоуправства сильного, и слабейший меня ими же защищен от моего угнетения. Тогда я могу быть довольным и счастливым названием честного человека, не владея ни знатностью, ни силой притеснения другого» [25, с. 208].

С 30-х годов XIX века наблюдается пристальный интерес русского общества к устному творчеству народов Кавказа. Не секрет, что цвет российской интеллигенции XIX века с уважением относился к горцам Кавказа. А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Т. Г. Шевченко, В. Г. Белинский, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и многие другие оставили большой «кавказский» след в своем творчестве и в своей деятельности. В это же время начинается взаимообщение русской творческой интеллигенции с передовыми деятелями кавказских народов. С историком и философом А.-К.-А. Бакхановым дружили Грибоедов, Пушкин, Бестужев-Марлинский. Творчество Султана Казы-Гирея было высоко оценено Пушкиным. А Шора Бекмурза Ногмов был лично знаком не только с Пушкиным и Лермонтовым, но со многими другими представителями творческой элиты России. Мирза Фатали Ахундов был дружен с Бестужевым-Марлинским, встречался с Лермонтовым. И таким примерам несть числа. Если мы обратимся к произведениям русских авторов, то нигде не об-

наружим неуважения к горцам. Наоборот, они восхищались их независимостью, честью, именно они познакомили русского читателя с бытом и нравами народов Кавказа. И Лермонтов, его творчество, в этом ряду занимает одно из первых мест.

Мы считаем необходимым обратить внимание на одну особенность произведений Лермонтова. Именно у него, как ни у одного из других русских литераторов, существует та сильно выраженная связь между тем, о чем он писал в своих произведениях, и теми жизненными ситуациями, которые с ним происходили. Его творчество оказывается по-настоящему биографично, вот почему изучение произведений Лермонтова нельзя отрывать от реальных событий не только личной жизни поэта, но и исторического процесса тогдашней жизни Российской Империи, ее внутренней и даже внешней политики.

Как отметила много лет назад О. В. Миллер, черты автобиографизма в творчестве Лермонтова далеко не случайны. Они определились в соответствии с тенденциями передового общественно-литературного направления его времени. Самопознание, поэзия мысли были одним из основных требований, предъявляемых поэтами-любомудрами. Лермонтов, по всей вероятности, читал статью Д. Н. Веневитинова «Несколько мыслей и план журнала», где эта идея выражена предельно ясно и четко. Белинский определял сознание своего поколения как состояние рефлексии. Романтический индивидуализм привел в 30-е годы XIX века членов кружка Станкевича, и Герцена, и Огарева к напряженному самоанализу и рефлексии, питавшихся истоками русского гегельянства [34, с. 11–31].

С самых юных лет Лермонтов познакомился с западноевропейской поэзией, его особенно пленили творения Байрона, да не просто пленили, он даже свою жизнь сравнивал с его. Сохранилась автобиографическая заметка 1830 года, в которой уже юный поэт написал: «Когда я начал марать стихи в 1828 году, я как бы по инстинкту переписывал и прибирал их, они еще теперь у меня. Ныне я прочел в жизни Байрона, что он делал то же – это сходство меня поразило!». Воздействие поэзии Байрона, автобиографизм которого воспринимался современниками как литературное кредо, иногда почти как вызов¹, оказало и на

¹ Об истоках лермонтовского автобиографизма подробнее [7, 11, с. 21–33].

Лермонтова огромное воздействие. Пусть кто-то называет его подражательным, но сам Лермонтов, вероятно, так не думал.

Сказанное нами – не громкие слова, в которых хотелось бы поднять значение великого русского поэта, вовсе нет. За свою короткую жизнь он успел в своих стихах и прозе отозваться на происходившие события как внутри России, так и за ее пределами, он следил за развитием русской литературы, философии и вбирал в себя самое лучшее.

Известный отечественный литературовед Б. М. Эйхенбаум, посвятивший часть своей жизни изучению творчества Лермонтова, обратил внимание на особое свойство, ярко выразившееся в его творчестве: «...в каждом его произведении чувствуется личный опыт пережитого и передуманного. Авторское “я” в его юношеской лирике настолько многозначительно и реально (а не условно, как в традиционной лирике того времени), что ее анализ оказывается в то же время изложением его автобиографии» [61, с. 47].

Если обратиться к исследованиям прошлых лет, можно увидеть следующую тенденцию – жизнь Лермонтова в их работах оказалась оторванной от событий, происходивших в России. Правда, были другие крайности, политические задачи эпохи развитого социализма требовали привязки не только творчества Лермонтова к восстанию декабристов, но и разработки и утверждения постулата: «Лермонтов – великий продолжатель дела декабристов», чего на самом деле никогда не было. Наши предшественники, выдающиеся филологи по образованию, в основном касались лишь узких, конкретных событий на Кавказском театре военных действий, а они были лишь составляющей частью геополитического развития в огромном регионе Российской Империи.

Когда мы пытаемся понять, что же собой представлял Кавказ в 30–40-х годах XIX века, где окончил так трагически свои последние дни наш поэт, то неожиданно открываем для себя, что Кавказ занял особое место в жизни и творчестве Михаила Юрьевича. Он не раз бывал здесь, немало написал об этих удивительных местах. Во времена Лермонтова под Кавказом понимали довольно значительную географическую территорию, которая простиралась от Черного моря до Каспийского, и от Кубани до границы с Турцией в Закавказье.

Первым, кто официально отметил эту особую близость творчества Лермонтова с Кавказом, был его современник, известный литературный критик В. Г. Белинский: «С легкой руки Пушкина Кавказ сделался для русских заветной страной не только широкой раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии, страной кипучей жизни и смелых мечтаний. Муза Пушкина как бы освятила давно уже на деле существующее родство России с этим краем... и Кавказ – эта колыбель поэзии Пушкина, сделался потом и колыбелью поэзии Лермонтова» [31, с. 129].

А в своей статье «Герой нашего времени», которая была напечатана в 9 книге «Отечественных записок» за 1841 год, отмечая общее значение темы Кавказа для многих литераторов своего времени, великий критик писал: «Кавказ взял полную дань с музыки нашего поэта... Странное дело! Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музыки, поэтической их родиной! Пушкин посвятил Кавказу одну из первых своих поэм – «Кавказского пленника», и одна из последних его поэм – «Галуб» – тоже посвящена Кавказу; несколько превосходных лирических стихотворений его также относятся к Кавказу. Грибоедов создал на Кавказе свое «Горе от ума»: дикая и величавая природа этой страны, кипучая жизнь и суровая поэзия ее сынов вдохновили его оскорбленное человеческое чувство на изображение апатического, ничтожного круга... И вот является новый великий талант – и Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимую им; на недоступных вершинах Кавказа, венчаных вечным снегом, находит он свой Парнас; в его свирепом Тереке, в его горных потоках, в его целебных источниках находит он свой Кастанальский ключ, свою Ипокрену...» [31, с. 129].

Действительно, Кавказ по-разному входил в жизнь и творчество Лермонтова, поскольку видел он его в разные периоды своей жизни. Первыми были детские впечатления, когда ему шел всего шестой год. Это было лето 1820 года, мальчик тяжело болел и бабушка – Елизавета Алексеевна, воспитывавшая его после смерти матери в своем имении Тарханы Пензенской губернии, – повезла внука на Кавказские Минеральные Воды. Елизавета Алексеевна знала об их целебных свойствах от своих родственников, не раз посещавших эти места, и, прежде

всего, от своей сестры, жившей там. Екатерина Алексеевна была замужем за армянином А. В. Хастатовым, который увез ее в свое имение на Северном Кавказе.

Здесь нам придется остановиться и сделать небольшой экскурс в историю этого семейства.

Армянские родственники в жизни М. Ю. Лермонтова появились в 1818 году, когда он впервые в 4-летнем возрасте вместе с бабушкой Е. А. Арсеньевой и ее многочисленными слугами оказался в имении родной сестры бабушки – Е. А. Хастатовой. Это была семья генерал-майора А. В. Хастатова – армянина из Кизляра.

Аким Васильевич Хастатов вместе с другими генералами-армянами – С. Давыдовым, С. Манеевым, Я. Абрамовым – был участником многих знаменитых сражений. За смелость и отвагу его хвалил сам А. В. Суворов. С Суворовым он познакомился в 1780 году в Астрахани и был взят им в адъютанты. Отличился в Кинбурнском сражении. В донесении Г. А. Потемкину за 1 октября 1787 года о сражении при Кинбурне Суворов особо отмечает А. В. Хастатова, раненного в бою. В 1789 году в чине полковника Хастатов отличился в сражениях при Фокшанах и Рымнике, дважды был ранен и награжден орденом Св. Георгия IV степени. А. В. Хастатов участвовал и в ожесточенных боях при штурме крепости Измаил. В рапорте к Г. А. Потемкину от 21 декабря 1790 года А. В. Суворов отмечал: «Отдавая полную справедливость находящимся при мне чинам, кои выполнили все приказания мои, заслуживает особое внимание подполковник Аким Хастатов...».

А. В. Хастатов владел иностранными языками, был назначен в свиту М. И. Кутузова, жил у Суворова в Херсоне, ожидая отправки посольства в Турцию. В 1793 году служил в русском посольстве в Константинополе. Вышел в отставку в 1799 году.

У А. В. Хастатова был брат Богдан, который в 1780 году был начальником Астраханской портовой таможни. Будучи армянином, выросшим среди многоязычного населения Северного Кавказа, он хорошо знал «азиатские обстоятельства и их нравы», поэтому А. В. Суворов в письме к П. И. Турчанинову просил дать Богдану по его же просьбе «чин и разрешение работать у него (Суворова) по его способностям». Сестра А. В. Хастатова Анна была замужем за М. Лазаревым.

А. В. Суворов нелегко сходился с людьми, но никогда не забывал тех, кто заслужил его доверие. Он дружил с братьями Хастатовыми, называл их своими приятелями и в разных письмах и донесениях высокопоставленным лицам отмечал их храбрость, прося повысить за это в чине.

Кто же были предки генерал-майора А. В. Хастатова?

В первой половине XVIII века Сафар Васильев, армянский купец из Кизляра, построил шелковый завод для переработки шелка-сырца на границе Чечни, на левом берегу Терека. Имение стало называться Шелкозаводск, или просто Шелковое. На заводе работали кизлярские казаки, грузины и армяне, вызволенные и вывезенные из иранского плена еще Петром I и поселенные им на Тереке. Они построили вокруг шелкового завода слободу. С 1764 года завод стал собственностью обердиректора, сына Сафара – Василия Хастатова. Потом завод был взят в казну, работавшие на заводе армяне и грузины были причислены к государственным крестьянам, а сын обердиректора Аким Васильевич Хастатов стал шелкозаводским помещиком. В последние годы царствования Екатерины II генерал-майор А. В. Хастатов женился в Москве на дочери богатого симбирского помещика Екатерине Алексеевне Столыпиной. Она и стала хозяйкой того дома, который теперь восстанавливается как музей.

Вот что находим в записках А. М. Тургенева: «Приехал в Москву симбирский дворянин Алексей Емельянович Столыпин, себя и дочерей своих показать, добрых людей посмотреть, хлебом-солью покормить и весело пожить; у дворянина был, из доморощенных парней и девок, домовый театр – знатная потеха... Одна из девиц, дочерей Алексея Емельяновича, заметив в зеркало на лице расположение к образованию морщинки, выслушала благосклонно генерал-майора армянского племени и закона, Хастатова, и приняла предложение соединиться узами законного брака.

Боже мой! Какой гвалт в Москве белокаменной подняли заматорелыя княжны, графини и просто дворянския дщери! Кричат, как беснующийся Ледрю-Ролен в клубе коммунистов (1848 г.), кричат, как благородной девице вступить в супружество с армянином! Да знает ли, несчастная, что у Ария на вселенском соборе утроба лопнула! Да ведь она погубила свою

душу! Как ее не остановили, не растолковали ей греха (тогда дамы не знали различия исповедания армянской церкви и учения Ария); казалось – о чем было столь много беспокоиться заматорелым девам благородного сословия? Госпожа Хастатова в супружестве была счастлива, генерал Хастатов был человек добрый, благонамеренный, его любили в обществе...» [54, с. 276, 278].

Имение Шелковое действительно находилось на самой границе с горскими племенами. В этой станице кроме русских казаков жили около двухсот грузин и более пятисот армян. Имелись одна греко-российская и одна григорианская церкви.

А. В. Хастатов умирает в 1809 году в Петербурге, вдова с детьми уезжает на Северный Кавказ, где живет то в Горячеводске, то в своем имении, которое находилось в селении Шелкозаводском, его они прозвали «Земным раем». Здесь, в юго-восточной части селения, у них было два жилых дома и дворовые постройки. Ей принадлежали винный и спиртокурительный заводы, 175 душ крепостных, свыше 2 тыс. десятин земли [18, с. 6].

12 июля 1820 года генерал-майорша Е. А. Хастатова подала в кавказское губернское правление прошение, написанное, как тогда полагалось, на имя Александра I о разрешении ей выстроить дом на Кислых Водах. В нем она, в частности, писала, что желает «на Кавказских Кислых Минеральных Водах выстроить деревянный дом на каменном фундаменте о семи покоях и одном этаже, с принадлежащим строением, на месте, купленном мною у генерал-майора Дебу дома» [13]. Вскоре кроме дома в Горячеводске у нее появился хороший новый дом на Кислых Водах.

Однако на Северном Кавказе Екатерина Алексеевна жила не одна. Там же находилось имение Новостолыпиновна, которое принадлежало ее отцу Алексею Емельяновичу Столыпину. Летом 1817 года туда отправился прадедушка Лермонтова, но не доехал, был он и стар, и слишком болен. Он не выдержал длительной дороги и в июле скончался. М. М. Сперанский 7 августа 1817 года писал Аркадию Алексеевичу Столыпину, родному брату бабушки: «Он умер, как младенец, быв до самой последней минуты весел и покоен. Небольшая спазма заставила его остановиться и спросить чаю. Между тем как готовили, он

вздохнул, и сей вздох был последний. Александра Алексеевна держала его руку. Все кончилось не доезжая только 30 или 40 верст новопоселенной им деревни. Куда тело его и будет перевезено, а между тем погребен он в ближайшей деревне» [45].

Кавказские Минеральные Воды активно посещались многими родственниками Лермонтова. Екатерина Алексеевна приезжала из крепости Ивановской на Горячие воды, как обнаружил С. И. Недумов, еще в 1813 и 1815 годах. В 1817 году там лечился двоюродный дед Лермонтова Афанасий Алексеевич Столыпин, в 1815 – прадед – Алексей Емельянович Столыпин, в 1817 – будущий дядя – Павел Иванович Петров, женившийся на одной из дочерей Хастатовых.

Екатерина Алексеевна Хастатова, как вспоминали современники, была личностью весьма незаурядной. На Кавказской линии ее звали «авангардной» помещицей. Отличалась она храбростью, независимостью и хладнокровием. В то время довольно частым явлением были набеги горцев на терские укрепления и станицы. Рассказывали, что, услышав набат тревоги среди ночи, Екатерина Алексеевна спрашивала: «Не пожар ли?» и, если ей отвечали, что случился набег, то она поворачивалась на другой бок и вновь засыпала.

Вот с ней впервые познакомился юный Мишель в 1820 году, у нее он гостил неоднократно. Рассказы о горцах, песни и обычаи казаков, тревожная жизнь линейной станицы – все это врзалось в память мальчика и скоро стало проявляться в его юношеском творчестве. Екатерина Алексеевна не раз приезжала к сестре в Тарханы, где непременно продолжались разговоры о жизни на Кавказе.

Об этой первой поездке семилетнего мальчика на Кавказ сохранились косвенные свидетельства. 7 марта 1821 года в дневнике М. М. Сперанского, посетившего проездом из Пензы в Москву Е. А. Арсеньеву в Тарханах, сохранилась следующая запись: «Тарханы. Посещение Елизаветы Алексеевны. Действие кавказских вод. Совершение исцеления. Чембар» [8, с. 96].

Говоря о семействе Хастатовых, необходимо сказать, что их связь с Лермонтовым не закончилась после этих двух поездок мальчика на Воды. Старшая дочь Хастатовых Мария, вышедшая замуж за П. П. Шан-Гирея, была дружна еще с матерью поэта, она поселилась со своей семьей недалеко от Тархан.

Вторая дочь Анна вышла замуж за известного на Кавказе генерал-майора П. И. Петрова. Он был начальником штаба войск на Кавказской линии и в Черномории. Было у них четверо детей: три дочери и сын Аркадий. Она умерла в возрасте 34 лет в 1836 году. После ее смерти наследником кавказских имений стал ее брат Аким. Он был не просто добрым дядей Лермонтова, но впоследствии стал прототипом ряда героев в его произведениях.

Теперь понятно, в какую среду попадал в детстве маленький Лермонтов, трижды приезжая из Тархан на Кавказ в имение Хастатовых к двоюродной бабушке Екатерине Алексеевне, теткам Марии, Анне и дяде Акиму. Бывал М. Ю. Лермонтов у этих родственников и во время ссылок в 1837, 1840–1841 годах. Именно в доме Хастатовых будущий поэт познакомился с бытом, сказаниями, песнями разных народов, населяющих Северный Кавказ, и армян в том числе. Ему рассказывали о героическом прошлом хозяина дома – двоюродного деда, генерал-майора Акима Васильевича Хастатова, прославившегося во многих известных сражениях.

У Хастатовых был также спиртокурительный завод, который ежегодно давал 6000 ведер вина и 700 ведер виноградной водки. Они владели полутора тысячами десятин земли, на которой работали 200 крепостных. Так как хастатовский дом стоял возле самой границы, то был укреплен наподобие казачьих постов: забором, воротами, вышками и малым оружием, направленным в сторону Терека, на противоположном берегу которого виднелся чеченский аул Ахбулат-Юрт. Жители станции Шелковое день и ночь стояли дозором на своем берегу и отражали частые набеги чеченцев.

В семье Хастатовых было трое детей: Мария, Анна и Аким (Яким). Две тетушки М. Лермонтова – Мария и Анна Хастатовы – очень любили и оберегали будущего поэта. Их брат Аким Акимович Хастатов, дядя поэта, также был дружен с ним. Анна Акимовна Хастатова была замужем за генерал-майором П. И. Петровым, начальником штаба войск на Кавказской линии. Лермонтов, находясь в ссылке на Кавказе, постоянно чувствовал к себе его внимание.

В 1825 году состоялась очередная поездка Елизаветы Алексеевны Арсеньевой с внуком на Кавказ в имение сестры

Екатерины Хастатовой, старшую дочь которой, как и мать Лермонтова, звали Марией. Мария Акимовна Хастатова к тому времени уже была замужем за П. П. Шан-Гиреем. Здесь, в имении Шелковое, родились и выросли ее трое детей: Аким, Петр, Екатерина. В этот приезд бабушка Лермонтова уговорила старшую племянницу Марию поехать вместе с ней в Тарханы и купить там имение. Мария переехала в Пензенскую губернию, купив там имение Апалиха, вблизи от имения тетушки в Тарханах. Е. А. Арсеньева решила, что любимому внуку будет полезно учиться и общаться со своими сверстниками. Она взяла на воспитание к себе в дом старшего сына племянницы – Акима, который был моложе ее внука на четыре года. Аким Павлович Шан-Гирей жил и рос с будущим поэтом и стал его самым близким другом вначале в учении и играх, а затем и во взрослой жизни, написав после смерти поэта воспоминания о нем, бережно храня все, что напоминало о двоюродном брате-поэте: его стихи, альбомы, письма.

Думается, что большее впечатление произвела на Лермонтова вторая поездка на Кавказские Минеральные Воды летом 1825 года. Мишелю уже было 11 лет.

Что мог видеть Лермонтов? В 1823 году здесь побывал Илья Тимофеевич Радожицкий (1788–1861) – военный писатель, ботаник, подполковник, служивший на Кавказе командиром 22-й артиллерийской бригады с 1823 по 1828 год. Свои впечатления он опубликовал на следующий год в «Отечественных записках» под названием «Прогулка к кавказским минеральным водам». Вот, что читаем у Радожицкого¹:

«Положение места у Кислых вод, хотя стеснено между гор и не столь великолепно, как при серно-горячих, в виду гор Мечука и Бештавой², однако, несравненно приятнее. Здесь другой климат, всегдашняя свежесть и чистота воздуха, яркая зелень. <...>»

...Построена в 1803 г. крепость Кисловодская, состоящая из земляного вала с сухим рвом, в виде четырехстороннего редута с бастионами, каждый фас длиною около 30 сажень.

Со времени, как Кабарда очищена от разбойников (1821) и линия укрепленных постов углублена от рек Малки, Терека

¹ Печатается в сокращении.

² Машук и Бештау.

и Подкумка далее в горы от 70 и 100 верст, – в Кисловодской долине столь же безопасно для посетителей, как и в Мечуке¹.

Под прикрытием крепости по берегу построено до 30 избышек отставными и женатыми солдатами, которые среди семейств своих живут преблагополучно... Это здесь единственное поселение.

Ныне, в одно лето построен здесь, на счет правительства, большой дом для ресторации, который своею архитектурой и величиною на возвышенном месте представляет прекрасный вид. <...> Златовидные обои в зале, бронзовые люстры и лампы аргантские удивляют новостью явления; пурпуровая комната дамская и мужская половина яркой зелени, мужская с мебелью красного дерева, обитою со цветною комнатам бомбою², поражают приятною встречею предметов роскоши отдаленных столиц в пустыне среди гор дикой Кабарды. Услужливый француз-ресторатор встречает гостей со всею вежливостью и модным языком³ предлагает им все, что может льстить вкусу утонченного аппетита и жажды. Лакомые блюда и заморские вина являются в изобилии. Трубки и карты – для мужчин, музыка – для дам. По вечерам два раза в неделю собираются в большой зале танцевать. Все это подлинно похоже на очарование.

Общество водопьющих. Я застал здесь многочисленное, прекрасное и довольно нарядное общество водопьющих обоего пола, толпящихся около источника здравия. <...> Каждый водопийца приходит к колодезю с своим стаканом на шнурке, который погружая, черпает богатырскую воду и, выпив две или три порции, стакан вешает на столбик, нарочито для сего сделанный. <...> В кругу общества сего редко услышишь русский язык – однако, и не черкесский или татарский, а модный французский. Так всемогучая, непобедимая никакими криками патриотизма мода от берегов Сены проникла даже в дикую Кабарду и к источнику Нарзана!» [44, с. 218–225].

Гуляя по Горячеводску, И. Т. Радожицкий, конечно же, бывал у ванн, там-то уж точно бывало все «общество водо-

¹ Одно из первых названий будущего Пятигорска.

² Материал с выпуклым рисунком, от французского «bombe» – выпуклый.

³ На французском языке.

пьющих». В тот памятный для него 1825 год при серном источнике генералом Сабанеевым была поставлена собственная кибитка над одною ванной. Деньги на это выдели из казны, а постройка была сделана из местного тесаного камня. Там же был вырыт колодец и бассейн, и все это покрыто сосновыми досками. С 4 до 8 часов утра Сабанеев назначил вход себе, все остальное время было предоставлено «для пользования ею всем обоюго пола желающим, о чем сделано от коменданта письменное извещение». Описывая этот источник, чиновник сообщал далее: «Подле сей же ванны была другая, калмыцкая кибитка генерала Раевского для ожидания в ней очереди и отдохновения. Впрочем, сама ванна так просторна, что в ней иногда купаются по 2 человека» [42, с. 85].

Мы так подробно останавливаемся на достопримечательностях Горячеводска и Кислых вод только потому, что именно вокруг лечебных свойств бьющих здесь вод и была сосредоточена жизнь всех приезжающих. Все знали имена докторов, которых посещали и от которых получали рекомендации, как и по сколько пить воды и принимать ванны. У всех на устах было имя главного доктора Конради, доктора Цеэ и других. То, что это было так, подтверждается наблюдениями того же А. С. Пушкина, которые хотя и были сделаны им пять лет назад, в 1820 году, но мало чем изменились за эти годы.

Вот, что оставил нам Пушкин:

*Уже пустыни сторож вечный,
Стесненный холмами вокруг,
Стоит Бешту остроконечный
И зеленеющий Машук,
– Машук, податель струй целебных;
Вокруг ручьев его волшебных
Больных теснится бледный рой:
Кто жертва чести боевой,
Кто почечуя, кто Киприды...*

Поэт настолько был очарован этими местами, что в своем письме к брату Левушке он не преминул рассказать: «2 месяца жил я на Кавказе; воды мне были очень нужны и чрезвычайно помогли, особенно серные горячие. Впрочем, купался в

теплых кисло-серных, в железных и в кислых холодных. Все эти целебные ключи находятся не в дальнем расстоянии друг от друга, в последних отраслях Кавказских гор. Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижимыми; жалею, что не всходил со мною на острый верх пятихолмного Бешту, Машука, Железной горы, Каменной и Змеиной» [41, т. 13, с. 17–18].

В те времена пребывание на Водах было делом весьма дорогим. А потому все старались строго выполнять предписания врачей. В определенные часы пили воду, принимали ванны в необходимой последовательности, обязательно совершали пешие прогулки по окрестностям. Вот почему кроме расходов за наем дома необходимо было оплачивать кибитку у источника.

Как писал позже, в 1861 году Ф. А. Баталин¹ в своей книге «Пятигорский край и Кавказские Минеральные Воды», несмотря на большую дороговизну, «Горячеводская долина во время курса была постоянно уставлена, от начала до конца, кибитками, балаганами, палатками. При входе в долину между оконечностью внутреннего хребта и берегом Подкумка для защиты посетителей от нападения черкесов были расположены лагерем, в виде полукруга, егеря, казаки и артиллерия... На возвышенных и открытых пунктах Горячей горы и внутреннего хребта... располагались пикеты.

Картина, которая представлялась взорам новоприбывшего на воды при въезде в Горячеводскую долину, поражала своей необыкновенности: она одновременно напоминала и военный лагерь, и шумную провинциальную ярмарку, и столичный пикник, и цыганский табор. Величественный Бештау с своей остроконечной вершиною, зеленеющая Машука, скалистая Горяча гора, источник горячей воды, каскадами свергавшийся с возвышения, – увеличивали оригинальность этой картины».

То, что Баталин сообщал истинную правду, подтверждается письмом генерала Н. Н. Раевского своей дочери Екатерине: «Здесь мы в лагере, как цыгане, на половине высокой горы. Десять калмыцких кибиток, тридцать солдат, тридцать каза-

¹ Баталин Федор Александрович (1823–1895) – естествоиспытатель, исследователь кавказских минеральных источников.

ков... Места так мало, что сто шагов сделать негде, или лезть в пропасть, или лезть на стену».

За пять лет действительно мало что изменилось, но уже, начиная с 1826 года, Горячеводск стал преобразаться. В 1829 году Пушкин, оказавшись здесь второй раз, не узнал эти места: «Здесь нашел я большую перемену. В мое время ванны находились в лачужках, наскоро построенных. <...> Мы черпали кипучую воду ковшиком из коры или дном разбитой бутылки... Признаюсь, Кавказские Воды представляют ныне более удобностей; но мне было жаль их прежнего, дикого состояния; мне было жаль крутых каменных тропинок, кустарников и неогороженных пропастей, над которыми, бывало, я карабкался...» [41, т. 8, кн. 1, с. 447].

А когда М. Ю. Лермонтов появится здесь в 1837 году, от прежнего вида городка останутся лишь немногие старые достопримечательности. Горячеводск переименуют в Пятигорск, появятся новые каменные здания, построенные по проекту братьев Бернардацци. Город начинает походить на модные европейские курорты.

С. А. Андреев-Кривич, в своем исследовании «Кабардинская народная поэзия в творчестве М. Ю. Лермонтова», писал, что двоюродный брат Лермонтова Аким Акимович, которому было тогда уже 18 лет, часто брал поэта с собой на веселые кумыкские пирушки, свадьбы.

Правда, необходимо отметить, что кумыки не входят в состав адыгских народов, к которым принадлежат кабардинцы. Терские кумыки являются неотъемлемой частью кумыкского этноса и принадлежат к тюркской группе северокавказских народов. По-видимому, они являются потомками тюменцев еще дополовецкого тюркского этноса, населявших все правобережье Терека и междуречье с Сунжей. Вся эта территория вплоть до XVI века входила в состав Тюменского княжества, впоследствии вошедшего в состав Русского государства¹.

С XVI по XVII века эта территория входит в состав Брагунского шамхальства, которое находилось в зависимости от шамхальства Тарковского, большую часть населения которого составляли кумыки.

¹ Гусейнов Г.-Р. А.-К. Кумыки-брагунцы: история и современность [Электронный ресурс] // Кумыкский мир. Культура, история, современность. URL: <http://kumukia.ru/?id=984>. (дата обращения: 11.09.14).

С конца XVII по начало XVIII века вся эта территория становится полем постепенного расселения чеченцев [58]. Большая часть кумыкского населения покидает эти места. С разделом Терской области терские кумыки становятся отделенным народом от основного кумыкского этноса, проживающего большей частью в Дагестане. Они проживали компактно между Осетией и Кабардой, а так же среди чеченцев.

Действительно, на правой стороне Терека, против селения Шелкозаводского, на берегу стоял чеченский аул Акбулат-юрт [40, с. 389]. Лермонтов мог наблюдать искрометные пляски, слышать чарующие душу песни, легенды, рассказы об абреках и казаках. Юноша упивался живописной природой Предкавказья. Девственные пейзажи и дружеские встречи, рассказы об удали джигитов запечатлевались в его памяти. Впоследствии все это появилось в произведениях поэта:

*Приветствую тебя, Кавказ седой!
Твоим горам я путник не чужой.
Они меня в младенчестве носили
И к небесам пустыни приучили...*

Но были зрелища и поближе. Горячеводск со всех сторон окружали горские селения. 15 июля в одном из них – Аджи-ауле – проходил праздник байрам, на котором, возможно, присутствовал и одиннадцатилетний Лермонтов. Почему мы так думаем? Дело в том, что внимание всех посетителей Горячеводска, так до 1830 года назывался Пятигорск, привлекал расположенный недалеко от городка Аджи-аул. И на праздник байрам туда специально приезжали, чтобы воочию посмотреть на скачки, джигитовку, услышать национальные песни, увидеть танцы¹.

15 июля 1825 года туда съехались чуть ли не все, находившиеся в Горячих водах. «Приближаясь к Аджиеву аулу, за цепью карет, колясок, напоминающих гулянья в Екатерингофе, – писал современник, – я невольно был изумлен картиною, представившеюся моим взорам: прелестная долина, расстилающаяся под навесом грозной Бештовой горы, по-

¹ Описание праздника байрама в Аджи-ауле имеются и в зарубежных изданиях [см.: 72, с. 102–106].

крыта была толпами самыми пестрыми, противоположными. Русские дамы в нарядах, дышущих Парижем, стояли вместе с черкешенками, походящими на привидения на их ходулях (называемых пхавака). Группы военных офицеров сливались с разнообразными костюмами столичных и провинциальных щеголей; там казаки, черкесы, ногайцы рыскали на борзых конях своих; наконец, толпа песельников и музыкантов, расположенных по сторонам раскинутых палаток, – все вместе представляло весьма занимательное зрелище» [48, с. 242–243].

С прибывших на праздник посетителей Вод обычно собирали пожертвования, которые составляли довольно крупный приз, вручавшийся победителю скачек. Впечатлений Лермонтову хватило надолго, и когда, спустя три года, в 1828 году, он, по своему признанию, «начал марать стихи», то первыми были пусть и подражательные, но, как ни странно, поэмы на кавказские темы. Он пишет: «Черкесы», «Кавказский пленник», в 1830–1831 – поэму «Каллы», в 1834–1835 – «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», в 1837 – «Измаил-бей».

Первые строки поэмы Лермонтова «Аул Бастунджи» начинаются словами, в которых описываются окрестности того самого Горячеводска, где он провел лето 1825 года, описан и Аджи-аул:

*Между Машуком и Бешту, назад
Тому лет тридцать, был аул, горами
Зарыт от бурь и вольностью богат. –
Его уж нет.*

А в «Измаил-бее» этому аулу посвящены такие строки:

*Давным-давно, у чистых вод,
Где по кремням Подкумок мчится,
Где за Машуком день встает,
Близ рубежа чужой земли
Аулы мирные цвели...*

В обеих поэмах, написанных после пребывания Лермонтова на Кавказских Минеральных Водах в 1825 году, он пишет об ауле, который исчез. Вопросом – существовали ли вообще аулы «между Машуком и Бешту» – задавались многие.

С. А. Андрееву-Кривичу удалось найти объяснение, по какой причине появился у Лермонтова этот интерес.

Праздник байрам Лермонтов описал в поэме «Измаил-Бей»:

*...Начался байран.
Везде веселье, ликованья;
Мулла оставил алкоран,
И не слышать его призыванья;
Мечеть кругом освещена;
Всю ночь над хладными скалами
Огни краснеют за огнями,
Как над земными облаками
Земные звезды...
Уж скачка кончена давно;
Стрельба затихнула: – темно.
Вокруг огня, певцу внимая,
Столпилась юность удалая,
И старики седые в ряд
С немым вниманием стоят.
На сером камне, безоружен,
Сидит неведомый пришлец.
Наряд войны ему не нужен;
Он горд и беден: – он певец!
Дитя степей, любимец неба,
Без злата он, но не без хлеба.
Вот начинает: три струны
Уж забренчали под рукою,
И, живо, с дикой простотою
Запел он песню старины.*

На этот праздник в 1825 году в Аджи-аул был приглашен первый горский «трубадур», знаменитый Султан Керим-Гирей. Сидя на низеньком табурете под навесом палатки, он, сопровождая себя на трехструнном пшинедук-ако, самозабвенно пел черкесские песни.

П. П. Свиньин писал об этом с восторгом: «С каким удивлением, благоговением слушали горцы своего барда! Картина сия, поистине, достойна была кисти искусного художника;

равномерно не менее живописно было б представить высоко-го мужчину средних лет, значительной наружности, великолепно одетого в шелковое полукафтанье... вооруженного богатыми пистолетами, шашками и кинжалом, – с арфою в руке!.. Сговорчивый Султан сыграл нам и пропел оду – любовную песню, потом пишнатлю – военную, и, наконец, габзы – элегию или плач, поющийя ближайшими родственниками умершего воина, при чем восхваляются его подвиги и достоинства» [48, с. 244–245].

К сожалению, биография Султана Керим-Гирея скрыта в веках и до наших дней дошли лишь небольшие отрывки, в которых повествуется о его великом творчестве. В 1832 году в Москве в типографии Августа Семенова впервые вышла на русском языке небольшая книжка Ильи Радожицкого «Али-Кара-Мурза. Черкесская повесть в стихах» [43]. Как видно из опубликованной повести, он прекрасно знал быт и нравы кабардинцев, которых в те годы и в официальных документах, да и так, в среде русских военных, называли – черкесами.

В предисловии к повести он писал: «... на Кавказе, между племенами горских народов есть свои барды, передающие потомству песни о подвигах, отличившихся джигитов. <...> В песнях их есть дикая мелодия, похожая на речитативный распев, который бывает сопровождается музыкальным литорнелло, или мерным аккомпанементом, на трех или четырехструнной пандусе. <...> Один из таковых между закубанцами есть, бесланеевского рода уздень Али-Шегуров; другой, между нагайцами, Султан Керим-Гирей, живущий в своем ауле, у подошвы Бештовых гор» [43, с. I–III].

Детские впечатления оказались настолько пронзительными, что память сохраняла «образы» Кавказа всю жизнь.

Одиннадцатилетний мальчик был там не один, с ним были и его многочисленные родственники, слуги, гувернеры. Был тогда в Горячеводске и издатель «Отечественных записок», Свиньин, который потом опубликовал список присутствующих [49].

Так или иначе, Лермонтов оказался участником общественно-политических событий, которые происходили и в центральной России, в столице, и на окраине государства, на Кавказе. Лермонтов не оказался сторонним наблюдателем, он

не был безразличным человеком. Все, что проходило мимо, отпечатывалось в сознании поэта, все нашло, пусть даже косвенное, но отражение в его творчестве. Он не вел дневник, мы никогда не узнаем его мыслей по тому или иному поводу, мы не восстановим разговоров и споров, которые он вел со многими лицами в Петербурге, Москве, Ставрополе, Пятигорске, Тифлисе, Тамани... Но остались его произведения, и в них сквозь поэтические строки мелькают его мысли, и даже можно прочесть то, что он не успел рассказать, записать, оставить потомству.

Уже в юные годы он напишет не одно, а несколько признаний в любви к Кавказу. Одно из них – это строки посвящения к поэме «Аул Бастунджи»:

*Тебе, Кавказ, – суровый царь земли –
Я снова посвящаю стих небрежный:
Как сына, ты его благослови
И осени вершиной белоснежной!
От ранних лет кипит в моей крови
Твой жар и бурь твоих порыв мятежный;
На севере в стране тебе чуждой
Я сердцем твой, – всегда и всюду твой!..*

1828 годом Лермонтов датировал стихотворения: «Осень», «Заблуждение Купидона», «Цевница», «Черкесы», а также поэму «Кавказский пленник». Ему еще нет полных четырнадцати лет, а в его первой поэме «Черкесы» появились описания казачьих сторожевых постов, которые удивительно точно соответствовали видимой им в Горячеводске картине:

*На холмах маяки блистают;
Там стражи русские стоят;
Их копья острые блистают,
Друг друга громко окликают...*

В. Э. Вацуро, анализируя ранние поэмы Лермонтова, считал, что в отличие от элегического героя байронического герой не столько размышляет и анализирует, сколько чувствует и действует; образ его раскрывается в драматических сюжетных

перипетиях. Эмоционально-лирическая стихия пронизывает лермонтовские поэмы.

В юношеских поэмах Лермонтова мы видим напряженное развитие поэтической мысли, стремительность действия, которому предшествует краткая экспозиция. «Вершинность» композиции поэм заключена в сосредоточенности действия вокруг нескольких драматических ситуаций, которые создают общую атмосферу тайны. У Лермонтова – обилие развернутых монологов-исповедей и, с другой стороны, диалогов, состоящих из кратких, быстрых, отрывочных реплик. Все эти характерные черты романтической поэмы Лермонтова сохранялись на протяжении 1829–1836 годов, их можно проследить и в более поздних произведениях. «Вместе с тем эпический элемент из поэм Лермонтова не исчезает, более того, с течением времени он увеличивает свой удельный вес. В этом структурное отличие поэм Лермонтова от исходных байроновских образцов – отличие, свойственное и пушкинским байроническим поэмам» [28, т. 2, с. 527].

И далее, В. Э. Вацуро замечал, что такое эпическое начало по-разному сказывается в различных тематических группах лермонтовских поэм. А такие группы уже прослеживаются в ранних его поэмах. Одна из них – «кавказские поэмы», к которым относятся «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи-Абрек». Другая оказалась связана с русским (редко – западноевропейским) средневековьем: «Олег», «Последний сын вольности», «Исповедь», «Литвинка», «Боярин Орша». Различия между ними видны не только тематические; они охватывают и проблематику, и поэтику. «Кавказские поэмы» – вариант романтической восточной поэмы. В них повествовательный элемент особенно силен; в рассказ свободно входят экзотические пейзажные описания, быт, этнография, фольклор. Здесь обрисовывается специфический национальный характер – характер «естественный», не связанный законами европейской цивилизации, и потому свободный в проявлениях своих чувств. С другой стороны, Лермонтов стремится мотивировать его традициями и обычаями, среди которых не последнее место занимает обычай кровной мести; изгой, мститель получает таким образом некую социально-бытовую среду» [28, т. 2, с. 527].

Лермонтов взрослеет и в его сознании начинает оформляться, как отметил Ю. М. Лотман, национально-культурная типология. Происходит это параллельно с осознанием фатальности своей судьбы. Первая ссылка на Кавказ в 1837 году вплотную столкнула молодого 23-летнего юношу с горцами. Но, отправляясь на Кавказ, поэт понимал, что едет на Восток. В письме к своему другу Святославу Раевскому, отправленному перед отъездом, он именно об этом писал: «Прощай, мой друг. Я буду к тебе писать про страну чудес – Восток. Меня утешают слова Наполеона: *Les grands noms se font a l’Orient* (Великие имена возникают на Востоке)» [28, т. 6, с. 400].

В последние два года своей жизни интерес к Востоку приобрел у Лермонтова новые очертания. Его начал интересовать тип культуры Востока и особенно характер человека – носителя этой культуры. Поэт еще больше обращает внимание на «философию Востока». В стихотворении «Я к вам пишу, случайно, право...», больше известном под названием «Валерик», созданном в 1840 году, Лермонтов писал:

*Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У Бога счастья не прошу
И молча зло переносу.
Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили...*

Ощущение поэтом темперамента и менталитета южных народов отразилось во многих его произведениях: «Бэла», «Дары Терека», «Беглец» и других. Горский строгий взгляд на доблесть, бесспорная для жителя Кавказа истина – идея защиты родины ценою жизни – вдохновили Лермонтова на создание поэмы «Беглец», вложив в нее особенно его самого в то время волновавшую идею патриотического подвига. Поэма написана после пребывания на Кавказе в первой ссылке в 1837 году.

Там, на Кавказе, где умели сражаться за родину и свободу, и знали трудную цену подвигу, и презирали измену, Лермонтов услышал песню о том, как молодой горец вернулся из боя, не отомстив за смерть павших в сражении. По содержанию и

духу песня очень близка созданному поэтом произведению. Таким образом, «Беглец» тесно связан с народной поэзией черкесов, произведение как нельзя более близко кавказскому пониманию о подвиге и кровном родстве. Беглеца отвергли все, отвергла и мать. Узнав, что он, не отомстив за смерть отца и братьев, бежал с поля битвы, мать не позволяет ему войти в родной дом.

*Проклятья, стоны и моления
Звучали долго под окном;
И наконец удар кинжала
Пресек несчастного позор...
И мать поутру увидала...
И хладно отвернула взор.*

И здесь уместно вспомнить аналогию почти семидесятилетней давности. Когда фашистские войска подступили к Кабардино-Балкарии, редакция нальчинской газеты «Социалистическая Кабардино-Балкария» печатала лермонтовскую поэму и распространяла ее по горским селениям. И спустя сто лет слово русского поэта вновь зазвучало «Как колокол на башне вечевой, / Во дни торжеств и бед народных....». И колокол этот помог горцам посмотреть на себя со стороны, осознать свою ответственность, встать на защиту родной земли.

В поэме «Мцыри» Лермонтов тоже коснулся той же темы, что и в «Беглеце», темы родины, темы предков. Если беглец – Гарун – преступился почитанием семьи и понятиями о чести поколений, живших столетиями до него, то герой «Мцыри», напротив, стремится к своим корням. Стремится настолько, что совершает безумный поступок – бегство из монастыря. Юноша много говорит о желании иметь судьбу предков:

*Я мало жил, и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.*

В какой-то мере эти два представителя одного этноса – беглец и Мцыри – противопоставлены друг другу. Сам же

Лермонтов не от имени лирических героев, а от своего имени пишет так о людях Кавказа: «Как вольные птицы, живут беззаботно; война их стихия; и в смуглых чертах их душа говорит».

Наблюдательность Лермонтова, его знание быта народов Кавказа, их обычаев порой поражает своей тонкостью, поразительным знакомством. Восточные женщины в произведениях Лермонтова не лишены изящества, они прекрасны: Тамара из «Демона» и Бэла – яркие тому примеры. Белинский писал так про одну из сцен в «Бэле»: «Он взял ее руку и стал ее уговаривать, чтобы она его поцеловала, она слабо защищалась, только повторяла “поджалуста, поджалуста, не нада, не нада!”». Какая грациозная и, в то же время, какая верная натуре черта характера! Природа нигде не противоречит себе, и глубокость чувства, достоинства, и грациозность непосредственности так же иногда поражает и в дикой черкешенке, как и в образованной женщине высшего тона. Слыша “поджалуста, поджалуста”, вы видите перед собой эту очаровательную черноокою Бэлу, полудикую дочь вольных ущелий, и вас так же поражает в ней эта особенность женственности, которая составляет все очарование женщин» [31, с. 205].

Интерес самого Лермонтова к Кавказу был внимательным и трепетным. Можно с уверенностью утверждать, что ему принадлежит особое место в понимании образа Востока и России в первой половине XIX века. Восток и присущие ему мусульманские образы органично соседствуют у него с христианским миром. Запад и Восток, или, иначе говоря, Россия и Восток, слились в его поэзии, они стали неразрывны и нераздельны. Именно в этом заключается великое таинство поэзии и литературы, которым полностью владел русский поэт. В сложное время, когда шли сражения, проливали кровь, слово Лермонтова, образ, легенда и быль, воплощенные его мастерством в художественные образы, соединяли людей и религии, находили достоинства в том, кого считали в то время противником и врагом.

*Спеша на север издалека,
Из темных и чужих сторон,
Тебе, Казбек, о страж Востока,
Принес я, странник, свой поклон.
Чалмою белою от века*

*Твой лоб наморщенный увит,
И гордый ропот человека
Твой гордый мир не возмутит.
Но сердца тихого моленья
Да отнесут твои скалы
В надзвездный край, в твое владенье
К престолу вечному Аллы.*

Лермонтов оказался тем представителем русского ориентализма, к творчеству которого стали обращаться все последующие писатели и поэты, для которых Восток, Ислам были не враждебные понятия. В них они видели специфический, но весьма интересный, образ жизни, в котором находили прекрасное, Восток давал им повод для раздумий и творчества. Благодаря Лермонтову в русской литературной полемике 1840-х годов оформляется культурная антитеза Запад–Россия. При различии оценочных понятий ее разными группами, характер противопоставления объединяет всех спорящих. И как верно заметил Ю. М. Лотман, позиция Лермонтова в этом отношении ближе к Грибоедову и отчасти к Пушкину. Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между «старой» Европой и «старым» Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носительницей культурного синтеза, в котором должны слиться печоринско-онегинская («европейская») жажда счастья и восточное стремление к «покою» [30, с. 12].

Использованная литература:

1. Адыль-Гирей. Обзор последних событий на Кавказе // Военный сборник. 1859. № 10. С. 475–518.
2. Атаханов Д. Т. Восточные мотивы в творчестве А. С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Душанбе, 2000.
3. Багдасарян А. А., Краснокутская Л. И. Творчество М. Ю. Лермонтова в северокавказской публицистике 30-х годов XX века // Русский язык и межкультурная коммуникация. 2005. № 1 (5). С. 76–79.
4. Барнаш А. В., Лазарян С. С. Очерк культурного развития Северо-Кавказского края: начало XIX – начало XX вв. Пятигорск: Спецпечать, 2006.

5. Бобровников В. О. Миф о Кавказской войне и ориентализм на российском Северном Кавказе // Россия и Восток: проблемы взаимодействия: матер. VI международной конфер. Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2003. С. 133–144.
6. Бобровников В. О. Почему мы маргиналы? Заметки на полях русского перевода «Ориентализма» Эдварда Саида [Электронный ресурс]. URL: <http://bs-kavkaz.org/2014/06/владимир-бобровников-почему-мы-марги/>. (дата обращения: 11.09.14).
7. Бродский Н. Л. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30–40-х годов // Венок Лермонтову. Юбилейный сборник. М.; Прг.: Изд-во «В. В. Думнов, Наследники Бр. Салаевых», 1914. С. 560–610.
8. В память графа М. М. Сперанского / под ред. А. Ф. Бычкова. СПб.: Изд. Императорской публичной библиотеки, 1872.
9. Виноградов Б. С. Кавказ в русской литературе 30-х годов XIX века. Грозный: Чечено-Ингушское кн. изд-во, 1966.
10. Галиуллин К. Р. Ориентализмы в произведениях русских писателей XIX века // А. С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков: тез. междунар. науч. конфер., посвящ. 200-летию со дня рожд. А. С. Пушкина. Казань: УНИПРЕСС, 1998. С. 105–107.
11. Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л.: Художественная литература, 1940.
12. Гордин Я. А. Кавказ: земля и кровь. Россия в Кавказской войне XIX в. М.: Наука, 1981.
13. Государственный архив Ставропольского края. Ф. 128. Оп. 1. Д. 2154. Л. 3-3 об.
14. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода: Фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. СПб.: Академический проект, 2006.
15. Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
16. Дегоев В. В. Введение в политическую историю Северного Кавказа (XVI век – 1917 год). М.: Навона, 2009.
17. Дэвид-Фокс М. Введение: отцы, дети и внуки в американской историографии царской России // Американская рустистика: Вехи историографии последних лет. Императорский период. Самара: Изд-во Самарского ун-та, 2000. С. 10–14.
18. Еремин Н. М. По указу Петра. Археолого-этнографические и историко-культурные очерки станицы Шелковской. Шелковская, 1990.

19. Завалишин Д. И. Записки декабриста. СПб.: Тип. «Сириус», 1906.
20. Захаров В. А. Ориентализм Эдварда Саида и восприятие Востока в лермонтовскую эпоху. Пятигорск: Гос. музей-заповедник М. Ю. Лермонтова в Пятигорске, 2008.
21. Избранные произведения адыгских просветителей / подг. теста Р. Х. Хашхожевой. Нальчик: Эльбрус, 1980.
22. Историческое регионоведение Северного Кавказа – вузу и школе. Вып. 11: матер. научно-педагогического семинара / под ред. В. Б. Виноградова. М.; Армавир: Армавирское полиграф. предприятие, 2008.
23. Каппелер А. Россия – многонациональная империя: Возникновение. История. Распад. М.: Прогресс–Традиция: Традиция, 2000.
24. Клычникова М. В., Клычников Ю. Ю. Вхождение Северного Кавказа в культурное поле России (1777–1864 гг.). Пятигорск: Филиппов, 2006.
25. Косвен М. О. Этнография и история Кавказа. Исследования и материалы. М.: Изд-во восточной литературы, 1961.
26. Кучерская М. А. История одного заблуждения (Эдвард В. Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока) // Отечественные записки. 2007. № 1. С. 363–365.
27. Кэмпбелл Е. И. К вопросу об Ориентализме в России (во второй половине XIX века – начале XX века) // *Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 311–322.
28. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 6-и т. М.; Л.: АН СССР, 1954–1957.
29. Ливен Д. Российская империя и ее враги с XVI века до наших дней. М.: Европа, 2007.
30. Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 5–22.
31. М. Ю. Лермонтов в русской критике: сб. ст. / вступ. ст. и примеч. Д. Зонова. М.: Гослитиздат, 1955.
32. Маркелов Н. В. Лермонтов и Северный Кавказ. Пятигорск: СНЕГ, 2008.
33. Маркелов Н. В. Поговорим о бурных днях Кавказа... М.: Гелиос АРВ, 2006.
34. Миллер О. В. К вопросу об автобиографизме творчества М. Ю. Лермонтова // Творческий процесс и эстетические

принципы писателя: сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1980. С. 11–31.

35. Михайлов М. С. К вопросу о занятиях Лермонтова «татарским» языком // Тюркологический сборник. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 127–135.

36. Мугумова А. Л. К проблеме ориентального лексического влияния на язык русской художественной литературы 20–30-х годов XIX в.: на материале произведений М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Махачкала, 1999.

37. Обновление российской империи и парадоксы ориентализма // *Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 239–248.

38. Очман А. В. Новый Парнас: Русские писатели Золотого и Серебряного века на Кавказских Минеральных Водах. Пятигорск, 2004.

39. Пашаян А. Ориентализм как дискурс [Электронный ресурс] // Фонд Нораванк. URL: http://www.noravank.am/rus/issues/detail.php?ELEMENT_ID=3134. (дата обращения: 11.09.14).

40. Попко И. Д. Терские казаки со стародавних времен. Вып. I: Гребенское войско. СПб., 1880.

41. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16-ти т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

42. Пятигорск в исторических документах 1803–1917 гг. / сост. С. И. Несмачная. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 1985.

43. Радожицкий И. Т. Али-Кара-Мирза. Черкесская повесть в стихах. М., 1832.

44. Радожицкий И. Т. Прогулка к кавказским минеральным водам // Отечественные записки. 1824. Ч. 17. № 46. С. 218–225; № 47. С. 417–420.

45. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. князей Вяземских, № 195. Оп. 1. Д. 5933. Л. 192.

46. Саид Э. В. Ориентализм: Западные концепции Востока / пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: «Русский Миръ», 2006.

47. Саид Э. Ориентализм. Послесловие к изданию 1995 года // Социологическое обозрение. 2002. № 4. Т. 2. С. 33–48.

48. Свинын П. П. Письмо издателя «Отечественных записок» к редактору. Празднование байрама в черкесском ауле // Отечественные записки. 1825. Ч. 23. № 64. С. 242–249.

49. Свиньин П. П. Список посетителей и посетительниц Кавказских вод в 1825 году (по июль) // Отечественные записки. 1825. Ч. 23. № 64. С. 255–281.

50. Силаев Н. Ю. Диалог с Дон Кихотом // Эксперт Украины. 2006. № 17. С. 84.

51. Смерть Эдварда Саида, или энергия заблуждения [Электронный ресурс]. URL: <http://www.golos-ameriki.ru/content/a-33-a-2003-10-14-6-1/658405.html>. (дата обращения: 11.09.14).

52. Сопленков С. В. Дорога в Арзрум: Русская общественная мысль о Востоке. М.: Восточная литература, 2000.

53. Стишова Е. М. Транзит: Висбаден – Питтсбург – Кавказ [Электронный ресурс] // Русский журнал. 2001. 4 окт. URL: http://old.russ.ru/culture/cinema/20011004_sti.html. (дата обращения: 11.09.14).

54. Тургенев А. М. Записки Александра Михайловича Тургенева. 1772–1863 // Русская старина. 1885. Т. 48. № 11. С. 247–282.

55. Участие тюркизмов в описании горцев по произведениям М. Ю. Лермонтова [Электронный ресурс]. URL: <http://lerkav.ru/uchastie-tjurkizmov-v-opisanii-gorcev-po-proizvedenijam-m-ju-lermontova/>. (дата обращения: 11.09.14).

56. Филоненко В. И. Восточная лексика в произведениях М. Ю. Лермонтова // Вопросы современного русского языка и истории его развития. Научные труды Краснодарского государственного педагогического института. Вып. 44. Краснодар, 1966. С. 191–209.

57. Хубиева Ф. М. Лермонтов выше всех вершин // Русский язык и межкультурная коммуникация. 2005. № 1 (5). С. 70–75.

58. Цуциев А. А. Атлас этнополитической истории Кавказа (1774–2004). М.: Европа, 2007.

59. Щукин В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007.

60. Эйдельман Н. Я. Быть может, за хребтом Кавказа... М.: Наука, 1990.

61. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961.

62. Эткинд А. М. Фуко и тезис внутренней колонизации: Постколониальный взгляд на советское прошлое // Новое литературное обозрение. 2001. № 49. С. 50–74.

63. Эткинд А. М. Бремя бритого человека, или Внутренняя колонизация России // *Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 265–298.

64. Эткинд А. М. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 59. С. 108–109.

65. Саїд Е. В. Орієнталізм / перекл. з англ. В. Шовкун. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.

66. Bassin M. Turner, Solov'ev, and the «Frontier Hypothesis»: The Nationalist Signification of Open Spaces // *Journal of Modern History*. 1993. September. P. 473–511.

67. Bassin M. Imperial Visions: Nationalist Imagination and Geographic Expansion in the Russian Far East, 1840–1865. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

68. Clifford J. Review of «Orientalism» // *History and Theory*. 1980. Vol. XIX. №. 2. P. 204–223.

69. Dickinson S. Russia's First «Orient»: Characterizing the Crimea in 1787 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2002. Vol. 3. № 1. P. 3–25.

70. Frank S. Raum und Ekonomie. Zwei Kernelemente der russischen Geokulturosophie // *Wiener Slavistischer Almanach*. Sonderband. 2001. № 54. S. 427–445.

71. Haxthausen A. von. The Russian Empire, Its People, Institutions, and Resources. London: Chapman&Hall, 193, Piccadilly, 1856.

72. Jaager. Reise von St. Petersburg in die Krim und die Laander des Kaukasus in Jahre 1825. Leipzig, 1830. S. 102–106.

73. Khalid A., Knight N. Todorova M. Ex Tempore: Orientalism and Russia // *Kritika*. 2000. № 1 (4). P. 691–728.

74. Knight N. Was Russia its own Orient? Reflections on the Contributions of Etkind and Schimmelpenninck to the Debate on Orientalism // *Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 299–310.

75. Layton S. Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

76. Malia M. Russia Through the Western Eyes. Berkeley: University of California Press, 1999.

77. Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917 / Ed. by D. R. Brower & E. J. Lazzerini. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

78. Said E. W. Culture and Imperialism. N.-Y.: Knopf, 1993.

79. Said E. W. Orientalism. N.-Y.: Pantheon, 1978.

80. Schimmelpenninck D. van der Oye A. *Subtle Matter – Orientalism // Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 249–264.

81. Slezkine Y. *Arctic Mirrors: Russia and the Small Peoples of the North*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

82. Velychenko S. *The Issue of Russian Colonialism in Ukrainian Thought. Dependency Identity and Development // Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 323–367.

83. Wolff L. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1994.

ORIENTALISM BY EDWARD SAID AND PERCEPTION OF NORTH CAUCASUS AS PART OF THE ORIENT IN M. LERMONTOV'S WORKS

ZAKHAROV, Vladimir – PhD. (Universal History), Prof., Chairman of the Lermontov Commission of the Writers' Union of Russia, Co-chairman of the Lermontov Committee of the Russia, Moscow, Russia.
E-mail: lerma05@list.ru

For the last two decades, the methods and approaches of traditional Oriental studies, traditionally known as «Orientalism», have become subject to severe criticism in Western historiography. The subject of the Orient was well asked-for in the Russian literature of the late 18th – first half of the 19th centuries. However, it remains hardly if at all studied; whereas the topic «Edward Said's Orientalism and perception of North Caucasus as part of the Orient in Lermontov's work» has not been touched upon in Russian study of literature. On the concrete examples of Lermontov's life and literary works, the author shows how the Caucasus – the Orient as comprehended by the people of that time – was entering the great Russian poet's life and creative work.

Keywords: *Orientalism, Caucasus, Europe, the Orient, Russia, Russian culture, E. Said, M. Lermontov, ethnic-cultural typology, culture of the Caucasus peoples.*

References:

1. Adyl'-Girey. *Obzor poslednix sobytii na Kavkaze (An Overview of Recent Events in the Caucasus)*, *Voyennyi sbornik*, 1859, no. 10, pp. 475–518.

2. Atakhanov, D. T. *Vostochnye motivy v tvorchestve A. S. Pushkina (Oriental Motifs in the Works of Alexander Pushkin)*, *Extended Abstract of PhD. (Philology) Dissertation*. Dushanbe, 2000.

3. Bagdasaryan, A. A. and Krasnokutskaya, L. I. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova v severokavkazskoy publitsistike 30-kh godov XX veka* (The Creative Work of Mikhail Lermontov in the North Caucasus Journalism of the 1930s). *Russkiy Yazyk i Mezhekul'turnaya Kommunikatsiya*, 2005, no. 1 (5), pp. 76–79.

4. Barnash, A. V. and Lazaryan S. S. *Ocherk kul'turnogo razvitiya Severo-Kavkazskogo kraya: nachalo XIX – nachalo XX vekov* (Essay on the Cultural Development of the North Caucasus Region: early 19th – early 20th centuries). Pyatigorsk: Spetspechat', 2006.

5. Bobrovnikov, V. O. Mif o Kavkazskoy voyne i orientalizm na rossiyskom Severnom Kavkaze (Myth of the Caucasian War and Orientalism in Russia's North Caucasus), in *Materialy VI Mezhdunarodnoy Konferentsii Rossiya i Vostok: Problemy Vzaimodeystviya*. Volgograd: Izdatel'stvo Volgogradskogo gosudarsvennogo univ., 2003, pp. 133–144.

6. Bobrovnikov, V. O. *Pochemu my marginaly? Zametki na polyakh russkogo perevoda "Orientalizma" Edvarda Saida* (Why Are We Marginal People? Marginalia in the Russian Translation of "Orientalism" by Edward Said). <http://bs-kavkaz.org/2014/06/vladimir-bobrovnikov-pochemu-my-margi/>. Accessed September 11, 2014.

7. Brodskiy, N. L. Poeticheskaya ispoved' russkogo intellekta 30–40-kh godov (Poetic Confession of the Russian Intellectual of 30–40th), in *Venok Lermontovu. Yubileynyy Sbornik*. Moscow; St. Petersburg: Izdatel'stvo "V. V. Dumnov, Nasledniki Br. Salaevykh", 1914, pp. 560–610.

8. *V pamyat' grafa M. M. Speranskogo* (In the Memory of Count Mikhail Speransky), Bychkov, A. F., Ed., St. Petersburg: Izdatel'stvo Imperatorskoy publichnoy biblioteki, 1872.

9. Vinogradov, B. S. *Kavkaz v russkoy literature 30-kh godov XIX veka* (Caucasus in Russian Literature of the 1830s). Grozny: Checheno-Ingushskoe knizhnoye izdatel'stvo, 1966.

10. Galiullin, K. R. Orientalizmy v proizvedeniyakh russkikh pisateley XIX veka (Orientalism in the Works of Russian Writers of the 19th century), in *Tezisy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 200-letiyu so dnya rozhdeniya A. S. Pushkina*: A. S. Pushkin i vzaimodeystvie natsional'nykh literatur i yazykov. Kazan': UNIPRESS, 1998, pp. 105–107.

11. Ginzburg, L. Ya. *Tvorcheskiy put' Lermontova* (Creative Way of Lermontov). Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1940.

12. Gordin, Ya. A. *Kavkaz: Zemlya i krov'. Rossiya v Kavkazskoy Voyne XIX Veka* (Caucasus: the Land and the Blood. Russia in the Caucasian War of the 19th century). Moscow: Nauka, 1981.

13. *State Archives of Stavropol Krai (GASK)*, Fund 128, Inventory 1, File 2154, fol. 3-3 verso.
14. Grinlif, M. *Pushkin i romanticheskaya moda: fragment, elegiya, orientalizm, ironiya* (Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orientalism, Irony). St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2006.
15. Groys, B. *Utopiya i obmen* (Utopia and Exchange). Moscow: Znack, 1993.
16. Degoev, V. V. *Vvedenie v politicheskuyu istoriyu Severnogo Kavkaza (XVI Vek – 1917 god)* (Introduction to the Political History of the North Caucasus (16th century – 1917)). Moscow: Navona, 2009.
17. Devid-Foks, M. *Vvedenie: Ottsy, deti i vnuki v amerikanskoj istoriografii tsarskoj Rossii* (Introduction: Fathers, Children and Grandchildren in American Historiography of Tsarist Russia), in *Amerikanskaya rusistika: Vekhi istoriografii poslednikh let. Imperatorskij period*. Samara: Izdatel'stvo Samarskogo univ., 2000, pp. 10–14.
18. Yeremin, N. M. *Po ukazu Petra. Arkheologo-etnograficheskie i istoriko-kul'turnye ocherki stanitsy Shelkovskoy* (By the Decree of Peter. Archaeological and Ethnographic, Historical and Cultural Essays of Shelkovskaya Cossack Village). Shelkovskaya, 1990.
19. Zavalishin, D. I. *Zapiski dekabrista* (Notes of the Decembrist). St. Petersburg: Tipografiya «Sirius», 1906.
20. Zakharov, V. A. *Orientalizm Edvarda Saida i vospriyatie Vostoka v lermontovskuyu epokhu* (Edward Said's Orientalism and the Perception of the East in the Lermontov's Era). Pyatigorsk: Gosudarstvennyy muzey-zapovednik M. Yu. Lermontova v Pyatigorske, 2008.
21. *Izbrannye proizvedeniya adygskich prosvetiteley* (Selected Works of Adyghe Enlighteners), Khashkhozheva, R. Kh. Ed., Na'chik: El'brus, 1980.
22. *Istoricheskoe regionovedenie Severnogo Kavkaza – vuzu i shkole: Materialy nauchno-pedagogicheskogo seminara* (Proceedings of the Scientific and Pedagogical Seminar “Historical North Caucasus Regional Studies - to Universities and Schools”). Vol. 11, Vinogradov, V. B. Ed. Moscow; Armavir: Armavirskoe poligraficheskoye predpriyatie, 2008.
23. Kappeler, A. *Rossiya – mnogonatsional'naya imperiya: Vozniknovenie. Istoriya. Raspad* (Russian Multinational Empire: Appearance. History. Decay). Moscow: Progress–Traditsiya: Traditsiya, 2000.
24. Klychnikova, M. V. and Klychnikov, Yu. Yu. *Vkhozhdenie Severnogo Kavkaza v kul'turnoe pole Rossii (1777–1864 gg.)* (Joining the North Caucasus to the Cultural Field of Russia (1777–1864)). Pyatigorsk: Filipov, 2006.
25. Kosven, M. O. *Etnografiya i Istoriya Kavkaza. Issledovaniya i materialy* (Ethnography and History of the Caucasus. Research and Materials). Moscow: Izdatel'stvo vostochnoy literatury, 1961.

26. Kucherskaya, M. A. *Istoriya odnogo zabluzhdeniya* (Edvard V. Said. Orientalizm. Zapadnye Kontseptsii Vostoka) (The Story of a Delusion (Edward W. Said. Orientalism. Western concept of the East)). *Otechestvennyye zapiski*, 2007, no. 1, pp. 363–365.

27. Kempbell, E. I. *K Voprosu ob orientalizme v Rossii (vo vtoroy polovine XIX veka – nachale XX veka)* (On the Question of Orientalism in Russia (in the Second Half of the 19th Century – the Beginning of 20th Century)). *Ab Imperio*, 2002, no. 1, pp. 311–322.

28. Lermontov, M. Yu. *Polnoe sobranie sochineniy v 4 tomakh* (Complete Works in 4 volumes), 4 vols., Leningrad: Nauka, 1979–1981.

29. Liven, D. *Rossiyskaya imperiya i ee vragi s XVI veka do nashikh dnei* (Russian Empire and its Enemies from the 16th Century to the Present Day). Moscow: Evropa, 2007.

30. Lotman, Yu. M. *Problema vostoka i zapada v tvorchestve pozdnego lermontova* (The Problem of East and West in the Late Works of Lermontov), in *Lermontovskiy sbornik*, Leningrad: Nauka, 1985, pp. 5–22.

31. M. Yu. Lermontov *v russkoy kritike: sb. statei* (Mikhail Lermontov in Russian criticism: Collection of Articles), Zonov D., Ed. Moscow: Goslitizdat, 1955.

32. Markelov, N. V. *Lermontov i Severnyy Kavkaz* (Lermontov and the North Caucasus). Pyatigorsk: SNEG, 2008.

33. Markelov, N. V. *Pogovorim o burnykh dnyakh Kavkaza...* (Let's Talk about the Tumultuous Days of the Caucasus...), Moscow: Gelios ARV, 2006.

34. Miller, O. V. *K Voprosu ob avtobiografizme tvorchestva M. Yu. Lermontova* (On the Problem of Autobiographism of Mikhail Lermontov), in *Tvorcheskiy Protsess i Esteticheskie Printsipy Pisatelya: Sbornik Nauchnykh Trudov*. Irkutsk: Izdatel'stvo Irkutskogo univ., 1980, pp. 11–31.

35. Mikhaylov, M. S. *K voprosu o zanyatiyakh Lermontova "tatarskim" yazykom* (On the Problem of Lermontov's "Tatar" Language Studies). *Tyurkologicheskii sbornik*, Vol. 1. Moscow; Leningrad: Akad. Nauk SSSR, 1951, pp. 127–135.

36. Mugumova A. L. *K Probleme oriental'nogo leksicheskogo vliyaniya na yazyk russkoy khudozhestvennoy literatury 20–30-kh godov XIX veka: na materiale proizvedeniy M. Yu. Lermontova* (On the Problem of Lexical Oriental Influence on the Language of Russian Fiction 20–30th of the 19th century: Based on the Works by Mikhail Lermontov). *Extended Abstract of Ph.D. (Philology) Dissertation*. Makhachkala, 1999.

37. *Obnovlenie Rossiyskoy imperii i paradoksy orientalizma* (Update of the Russian Empire and the Paradoxes of Orientalism), in *Ab Imperio*, 2002, no. 1, pp. 239–248.

38. Ochman, A. V. *Novyy Parnas: Russkie pisateli zolotogo i serebryanogo veka na Kavkazskikh Mineral'nykh Vodakh* (New Parnassus: Russian Writers of the Golden and Silver Age in the Caucasian Mineral Waters). Pyatigorsk, 2004.

39. Pashayan, A. Orientalizm kak diskurs (Orientalism as a Discourse), Fond Noravank. http://www.noravank.am/rus/issues/detail.php?ELEMENT_ID=3134. Accessed September 11, 2014.

40. Popko, I. D. *Terskie Kazaki so starodavnykh vremen* (Terek Cossacks from Ancient Times). Vol. 1: *Grebenskoe voysko*. St. Petersburg, 1880.

41. Pushkin, A. S. *Polnoe sobranie sochineniy* (Complete Works in 16 volumes), 16 vols., Moscow; Leningrad: Akad. Nauk SSSR, 1937–1959.

42. *Pyatigorsk v istoricheskikh dokumentakh 1803–1917 godov* (Pyatigorsk in Historical Documents of 1803–1917), Nesmachnaya, S. I., Ed. Stavropol': Stavropol'skoe knizhnoye izdatel'stvo, 1985.

43. Radozhitskiy, I. T. *Ali-Kara-Mirza. Cherkesskaya povest' v stikhakh* (Kara Ali Mirza. The Cherkess Novel in Verse). Moscow, 1832.

44. Radozhitskiy, I. T. Progulka k Kavkazskim Mineral'nykh Vodam (A Walk to the Caucasian Mineral Waters). *Otechestvennyye zapiski*, 1824, Vol. 17, no 46, pp. 218–225; no. 47, pp. 417–420.

45. *Russian State Archives of Literature and Arts* (RGALI), The Princes Vyazemskys' Fund no. 195, Inventory 1, File 5933, fol. 192.

46. Said, E. V. *Orientalizm: Zapadnye kontseptsii vostoka* (Orientalism: Western Concepts of the East), trans. Govorunov, A. V., St. Petersburg: Russkiy Mir, 2006.

47. Said, E. Orientalizm. Posleslovie k izdaniyu 1995 goda (Orientalism. Afterword to the 1995's Edition). *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2002, no. 4, Vol. 2, pp. 33–48.

48. Svin'in, P. P. Pis'mo izdatelya "Otechestvennykh Zapisok" k re-daktoru. Prazdnovanie bayrama v cherkesskom aule (Publisher's Letter to the Editor of the "Notes of the Fatherland". Bayram Celebration in the Circassian Village). *Otechestvennyye zapiski*, 1825, Vol. 23, no. 64, pp. 242–249.

49. Svin'in, P. P. Spisok posetiteley i posetitel'nits Kavkazskikh Vod v 1825 godu (po iyul') (List of the Visitors of the Caucasian Waters in 1825 (July)). *Otechestvennyye zapiski*, 1825, Vol., 23, no. 64, pp. 255–281.

50. Silaev, N. Yu. Dialog s Don Kikhotom (Dialogue with Don Quixote). *Ekspert Ukrainy*, 2006, no. 17, pp. 84.

51. *Smert' Edvarda Saida, ili Energiya Zabluzhdeniya* (The Death of Edward Said, or the Energy of Delusion). <http://www.golos-ameriki>.

ru/content/a-33-a-2003-10-14-6-1/658405.html. Accessed September 11, 2014.

52. Soplenkov, S. V. *Doroga v Arzrum: Russkaya obshchestvennaya mysl' o Vostoke* (The Way in Arzrum: Russian Social Thought about the East). Moscow: Vostochnaya literatura, 2000.

53. Stishova, E. M. Tranzit: Visbaden – Pittsburg – Kavkaz (Transit: Wiesbaden – Pittsburgh – Caucasus). *Russkiy zhurnal*, Oktober 4, 2001. http://old.russ.ru/culture/cinema/20011004_sti.html. Accessed September 11, 2014.

54. Turgenev, A. M. Zapiski Aleksandra Mikhaylovicha Turgeneva. 1772–1863 (Notes of Alexander M. Turgenev. 1772–1863), *Russkaya starina*, 1885, Vol. 48, no. 11, pp. 247–282.

55. *Uchastie Tyurkizmov v Opisanii Gortsev po Proizvedeniyam M. Yu. Lermontova* (Participation of the Turkisms in the Description of the Mountaineers after the Works of Mikhail Lermontov). <http://ler-kav.ru/uchastie-tjurkizmov-v-opisanii-gorcev-po-proizvedenijam-m-ju-lermontova/>. Accessed September 11, 2014.

56. Filonenko, V. I. Vostochnaya Leksika v Proizvedeniyakh M. Yu. Lermontova (Oriental Vocabulary in the Works of Mikhail Lermontov), *Voprosy Sovremennogo Russkogo Yazyka i Istorii Ego Razvitiya. Nauchnye Trudy Krasnodarskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Instituta*, Vol. 44, Krasnodar, 1966, pp. 191–209.

57. Khubieva, F. M. Lermontov Vyshe Vsekh Vershin (Lermontov Is Higher Than All Summits), *Russkiy Yazyk i Mezhekul'turnaya Kommunikatsiya*, 2005, no. 1 (5), pp. 70–75.

58. Tsutsiev, A. A. *Atlas Etnopoliticheskoy Istorii Kavkaza (1774–2004)* (Atlas of the Ethno-Political History of the Caucasus (1774–2004)). Moscow: Evropa, 2007.

59. Shchukin, V. G. *Rossiyskiy Geniy Prosveshcheniya. Issledovaniya v Oblasti Mifopoetiki i Istorii Idey* (Russian Genius of Education. Research in Mythopoetics and the History of Ideas). Moscow: ROSSPEN, 2007.

60. Eydel'man, N. Ya. *Byt' Mozhet, za Khrebtom Kavkaza...* (Perhaps Beyond the Caucasus Mountains...). Moscow: Nauka, 1990.

61. Eykhenbaum, B. M. *Stat'i o Lermontove* (Articles about Lermontov). Moscow; Leningrad: Akad. Nauk SSSR, 1961.

62. Etkind, A. M. Fuko i Tezis Vnutrenney Kolonizatsii: Postkolonial'nyy Vzglyad na Svetskoe Proshloe (Foucault and the Thesis of Internal Colonization: The Post-Colonial View of the Soviet Past), *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2001, no. 49, pp. 50–74.

63. Etkind, A. M. Bremya Britogo Cheloveka, ili Vnutrennyaya Kolonizatsiya Rossii (Burden of Shaved Man or Internal Colonization of Russia), *Ab Imperio*, 2002, no. 1, pp. 265–298.

64. Etkind, A. M. *Russkaya Literatura, XIX Vek: Roman Vnutrenney Kolonizatsii* (Russian literature, 19th Century: the Novel of the Internal Colonization), *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, no. 59, pp. 108–109.
65. Said, E. V. *Orientalizm* (Orientalism), trans. Shovkun, V., Kiev: Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko “Osnovy”, 2001.
66. Bassin, M., Turner, Solov’ev, and the “Frontier Hypothesis”: The Nationalist Signification of Open Spaces, *Journal of Modern History*, 1993, September, pp. 473–511.
67. Bassin, M., *Imperial Visions: Nationalist Imagination and Geographic Expansion in the Russian Far East, 1840–1865*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
68. Clifford, J., Review of “Orientalism”, *History and Theory*, 1980, Vol. 19, no. 2, pp. 204–223.
69. Dickinson, S. Russia’s First “Orient”: Characterizing the Crimea in 1787, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2002, Vol. 3, no. 1, pp. 3–25.
70. Frank, S. Raum und Ökonomie. Zwei Kernelemente der russischen Geokulturosophie (Space and Economic. Two Core Elements of the Russian Geocultural Philosophy), *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband, 2001, no. 54, pp. 427–445.
71. Haxthausen, A. von. *The Russian Empire, Its People, Institutions, and Resources*. London: Chapman&Hall 193 Piccadilly, 1856.
72. Jaager. *Reise von St. Petersburg in die Krim und die Laander des Kaukasus in Jahre 1825* (Journey to the Crimea and the Lands of Caucasus in 1825), Leipzig, 1830, pp. 102–106.
73. Khalid, A. Knight, N. and Todorova, M., Ex Tempore: Orientalism and Russia, *Kritika*, 2000, no. 1 (4), pp. 691–728.
74. Knight, N. Was Russia its own Orient? Reflections on the Contributions of Etkind and Schimmelpenninck to the Debate on Orientalism, *Ab Imperio*, 2002, no. 1, pp. 299–310.
75. Layton, S. *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
76. Malia, M. *Russia Through the Western Eyes*, Berkeley: University of California Press, 1999.
77. *Russia’s Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917*, Brower, D. R. and Lazzerini, E. J., Eds., Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
78. Said, E. W. *Culture and Imperialism*, N.-Y.: Knopf, 1993.
79. Said, E.W. *Orientalism*, N.-Y.: Pantheon, 1978.
80. Schimmelpenninck, D. and van der Oye, A., Subtle Matter – Orientalism, *Ab Imperio*, 2002, no. 1, pp. 249–264.

81. Slezkine, Y. *Arctic Mirrors: Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.

82. Velychenko, S. The Issue of Russian Colonialism in Ukrainian Thought. Dependency Identity and Development, *Ab Imperio*, 2002, no. 1, pp. 323–367.

83. Wolff, L. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

Ш. А. Гапуров¹,
В. Х. Магомаев²

«ПЕВЦЫ СВОБОДЫ», «НЕВОЛЬНИКИ ЧЕСТИ». КАВКАЗСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЕКАБРИСТОВ, РУССКИХ ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ – УЧАСТНИКОВ КАВКАЗСКОЙ ВОЙНЫ

В работе рассматривается влияние Кавказа и горской культуры на творчество декабристов, русских поэтов и писателей – участников Кавказской войны. Особое место уделено теме войны и мира в их произведениях.

Ключевые слова: Кавказская война, Лермонтов, декабристы, русские литераторы, горцы.

В наши дни вокруг вопросов, связанных с Кавказской войной, идут ожесточенные дискуссии: о причинах, хронологии, содержании, итогах, уроках. Отрадно отметить, что в последнее время среди кавказоведов наметилось определенное сближение позиций, наметились точки соприкосновения, исчезли резкие определения. Заметным шагом в этом направлении явилась и научная конференция «Кавказская война: символы, образы, стереотипы», прошедшая 28 февраля – 2 марта 2014 года

¹ ГАПУРОВ Шахрудин Айдиевич – доктор исторических наук, профессор, Президент Академии наук Чеченской Республики, Заслуженный деятель науки Чеченской Республики, г. Грозный, Россия. Электронная почта: Gapurov2011@mail.ru.

² МАГОМАЕВ Ваха Хасаханович – доктор исторических наук, профессор, заведующий отделом истории народов Северного Кавказа Академии наук Чеченской Республики, г. Грозный, Россия. Электронная почта: vakha_53@list.ru.

в Геленджике (с. Кабардинка). Она была организована Южным филиалом Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации.

Кавказская война всегда, с момента ее возникновения в начале XIX века, была «жгучей» темой. И споры о ней, особенно о ее методах, начались в просвещенном российском обществе уже с 20-х годов XIX века.

Кавказ, далекая окраина, еще не полностью присоединенная к Российской империи, где шла кровавая война, где гибли русские солдаты, в 20–40-е годы XIX века оставался малоизвестным краем для подавляющей массы российского общества. Этнографы и историки еще только приступали к изучению этой далекой территории, где к тому же шла война. И в основном писали о Кавказе участники военных действий, те, кто видел горцев в основном сквозь прицел ружья. Писали по-разному. «Движение горцев Дагестана и Чечни под флагом кавказского мюридизма, затрагивавшее интересы слишком многих людей, общественные круги различных народов и стран, не располагало к спокойной, трезвой, объективной и реалистичной оценке этого крупного и трагического явления», – писал В. Г. Гаджиев [3, с. 60].

И. В. Гудович, главнокомандующий Кавказской армией в 1806–1809 годах, так характеризовал чеченцев: «...Народ злой, дикий, к хищничеству и воровству более всех горских народов склонный» [12, с. 429]. Прошло почти три десятка лет и титулярный советник Покровский, служивший на Кавказе, писал уже о всех горцах: «Что касается до горских жителей, то они даже за людей могут быть признаваемы по одному наружному подобию; образом же жизни и действиями едва отличаются от зверей. Многие из них, кочуя на бесплодных утесах и пребывая в совершенной дикости, не имеют ни мирных отношений к другим народам, ни постоянного союза сами между собою, чужды всяких благородных чувствований и даже правильных понятий» [7, с. 50].

Однако среди российских военачальников и высших чиновников на Кавказе были и такие, кто с уважением относился к горцам, пытался разобраться в причинах столь длительного их сопротивления российской власти, найти приемлемые (а не только военные) методы установления российской власти

на Кавказе. Генерал М. Я. Ольшевский, проведенный на Кавказе 25 лет, много воевавший в Чечне, отмечал: «Чеченцев, как своих врагов, мы старались всеми мерами унижать и даже достоинства их обращать в недостатки. Мы их считали народом до крайности непостоянным, легковверным, коварным и вероломным потому, что они не хотели исполнять наших требований, не сообразных с их понятиями, нравами, обычаями и образом жизни. Мы их так порочили только потому, что они не хотели плясать по нашей дудке, звуки которой были для них слишком жестки и оглушительны. Чеченцы обвинялись нами в легковверии и непостоянстве за то, что они отрекались от своих обещаний и даже изменяли нам. Да были ли ясно истолкованы наши требования и были ли поняты ими как следовало? В свою очередь, не имели ли права чеченцы обвинять нас за то, что мы, русские, сами были нарушителями заключаемых с ними условий.

Чеченцы укорялись нами в коварстве и вероломстве, доходившем до измены. Но имели ли право мы укорять целый народ за такие действия, о которых мы трактовали не со всем чеченским населением, а с десятком чеченцев, не бывших ни представителями, ни депутатами» [13, с. 65]. Один из неустановленных авторов проекта «О покорении Кавказа» отмечал, что покорение не должно сводиться лишь к тому, что занимается место, ставится крепость и военные ходят под прикрытием пушек и батальонов, надеясь на повиновение местных жителей. «Желая покорить людей, – писал он, – нужно же подумать и о том, чтобы они видели в покорности, образованной завоевателями, и пользу... Необходимо определить точно, – чего мы хотим от народа. Должна существовать ясно определенная система последовательных действий, как-то: 1) хорошая администрация; 2) хорошие школы; 3) хорошие дороги. Не всякий полковой командир может быть хорошим администратором. Нужно завести особое училище – собрать там 3–4 десятка способных молодых офицеров. В течение двух-трех лет они должны изучить местные языки и все сведения, относящиеся к Кавказу. Тогда из них получатся хорошие администраторы для Кавказа» [5, с. 116].

Эта мысль – вместо тотального использования силы при установлении российской власти на Кавказе необходимо по-

казать горцам выгоды, преимущества жизни в государстве Российском – будет звучать у многих представителей здравомыслящей части российского общества в XIX веке. В период своей службы на Кавказе А. С. Грибоедов, обращаясь к своему начальству в Тифлисе, писал: «Не навязывайте здешнему народу не соответствующих его нравам и обычаям законов, которых никто и не понимает, и не принимает. Дайте народу им же самим выбранных судей, которым он доверяет. Если возможно, то не вмешивайтесь в его внутреннее управление, пусть в органах управления и в суде присутствуют депутаты, назначенные правительством, а в остальном не прибегайте ни к какому насилию» [4, с. 574–575].

Особую роль в сближении русских и горцев в XIX веке займут русские писатели, поэты и особая категория русских людей, заброшенная на Кавказ в силу особых обстоятельств, – декабристы.

Большинство из них стали участниками Кавказской войны, участвовали в боевых действиях против восставших горцев. Но при этом относились к горцам с глубоким уважением и с большой любовью – к самому Кавказу. (Вспомним М. Ю. Лермонтова – «Как сладкую песню Отчизны моей, люблю я Кавказ»). Эти люди пытались понять – чем обусловлено, что горцы так много лет и так упорно воюют? И почти все приходило к выводу: они воюют за свою свободу. Именно это обстоятельство и вызывало восхищение горцами. Так, например, А. Бестужев-Марлинский в письме к братьям от 24 декабря 1832 года писал: «Я топтал снега Кавказа, я дрался с сынами его – достойные враги. Как искусно они умеют сражаться, как героически решаются умирать» [11, с. 149].

Участник Кавказской войны, много лет воевавший в Чечне, писатель и поэт К. Белевич так отзывался о чеченцах: «У чеченцев нет привилегированных сословий: нет князей и бекков, как у кабардинцев, кумыков и дагестанских народцев: зато каждый чеченец говорит: “я уздень”. Но это не мешает им ходить за сохой или возить дрова на базар... В этом отношении чеченские уздени нисколько не подражают неразумному обычаю кабардинских узденей и осетинских алдар, которые, когда прижмет нужда, скорее отправятся на воровство, но ни за что не замарают на черной работе своих привилегированных рук.

...Чеченцы вообще трудолюбивы и одарены практическим смыслом. <...> К характеристическим чертам этого храброго народца следует отнести: гостеприимство, замечательную чистоту и опрятность в жилищах и солидную, без чванства, гордость» [1, с. 187, 189].

Почему же тогда эти достойнейшие представители русского общества воевали с горцами? Но разве у них был выбор? Они были офицерами и солдатами российской армии, дворянами и были людьми чести в самом высоком понимании этого слова. И они выполняли свой долг, воевали с горцами, которые, говоря словами декабриста Н. И. Лорера, «мне ничего не сделали и против которых и я ничего не имею» [10, с. 244]. Декабрист В. С. Норов вторит Лореру: «Признаюсь, что я шел в бой за дело, которое мне было совершенно чуждо... Я был тем более далек от того, чтобы считать черкесов своими врагами... Я всегда восторгался их героическим сопротивлением» [Цит. по: 3, с. 63]. (Н. И. Лорер и воевал-то с горцами весьма своеобразно. В большинстве случаев он шел в бой с палкой вместо ружья. Зная об этом, и горцы старались не стрелять в этого «странного русского») [10, с. 19]. Декабристы и русские литераторы первой половины XIX века, воевавшие на Кавказе, были «невольниками чести», говоря словами М. Ю. Лермонтова. Но были и «певцами свободы», в своих мемуарах и литературных произведениях восхваляя горцев, воевавших в течение многих лет за свою свободу.

Русские писатели и поэты, участники Кавказской войны (А. И. Полежаев, М. Ю. Лермонтов, К. Белевич, Л. Н. Толстой), декабристы вовсе не были против присоединения Кавказа к России. Напротив, высоко оценивали важность Кавказа для России. Были уверены, что Россия несет кавказцам цивилизацию, закон и порядок. Так, поэт-декабрист А. Полежаев в стихотворении «Кладбище Герменчукское» писал: «Пришел он (русский стан. – **Авт.**) с русскими орлами // Восстановить права людей, // Права людей – права закона // В глухой далекой стороне» [14, с. 97].

Декабристы, здравомыслящие русские люди, судьбой заброшенные на Кавказ, были против жестоких военных, силовых методов его присоединения к России. Следует учесть и другое: к моменту приезда на Кавказ эти люди вовсе не

испытывали уважительные чувства к горцам. Для них они первоначально были повстанцами, которые восстали против русской власти, русской армии. И лишь после того, как они заводили знакомых и даже друзей среди горцев, близко знакомились с их жизнью, они начинали разбираться в тех сложных обстоятельствах, которые породили Кавказскую войну, и понимать мотивы, которые двигали воюющими горцами. Так, декабрист М. М. Корсаков, поручик лейб-гвардии Гренадерского полка, переведенный на Кавказ в Куринский пехотный полк, служивший в 1830-е годы в Чечне и в Дагестане, в первый год пребывания в крае весьма резко и нелицеприятно отзывался о горцах в своих письмах к родным. В одном из них он писал: «Совершенное истребление всего живого в неприятельских аулах... есть вернейший способ усмирить буйство их (горцев. – **Авт.**). Они непривычны к милосердию и умеют только повиноваться при жестоких мерах начальства» [15, с. 72]. В Дагестане, в Дербенте М. М. Корсаков знакомится с А. Бестужевым-Марлинским и под его влиянием начинает присматриваться к жизни и быту кавказцев, общаться с ними. Вскоре среди горцев у него появляются и друзья. И человек, который в 1831 году писал, что горцев «надобно держать в ежовых рукавицах», через два года, в 1833 году, в письме к матери будет совсем по-другому отзываться о дагестанцах и чеченцах: «С некоторого времени люблю их дикую свободу, люблю их бурную храбрость, люблю их пылкость, и самая дикая природа среди них мне нравится» [15, с. 73].

Профессор Х. В. Туркаев, анализируя кавказский период творчества Л. Н. Толстого, отмечал: «Написанию кавказских произведений Л. Н. Толстого предшествовала его кропотливая работа по устранению “психологической несовместимости” между ним, русским, и горцами. В истории русско-вайнахских отношений этот факт имеет огромное значение: дружба Толстого с чеченцами и представителями других народностей Северного Кавказа ознаменовала собой преодоление психологических барьеров недоверия между русской интеллигенцией и простыми горцами, начало новых русско-кавказских культурных отношений» [17, с. 61]. Подобную эволюцию взглядов на северокавказских горцев проходили практически все декабристы и литераторы, сосланные на Кавказ.

Литераторы и декабристы, о которых мы говорим, имели одно главное качество: желание и способность разобраться в том, что происходило на Северном Кавказе в годы Кавказской войны. Чего, скажем, не было у тех, кто привел к этой войне и к событиям конца XX века в том же регионе. Причем мы имеем в виду обе стороны – и российскую, и горскую.

Жуткие реалии Кавказской войны вызывали неприятие и отторжение у многих здравомыслящих людей, вынужденно принимавших участие в этой трагедии. И не случайно, что именно после Валерикского боя М. Ю. Лермонтов и напишет свои известные строки: «Окрестный лес, как бы в тумане, // Синел в дыму пороховом, // А там вдали – грядой нестройной, // Но вечно гордой и спокойной, // В своем наряде снеговом // Тянулись горы, – и Казбек // Сверкал главой остроконечной. // И с грустью тайной и сердечной, // Я думал: жалкий человек... // Чего он хочет? ...Небо ясно, // Под небом места много всем, – // Но беспрестанно и напрасно // Один враждует он... зачем» [8, с. 145].

Современный исследователь кавказского творчества М. Ю. Лермонтова А. А. Шамурзаев отмечает, что в стихотворении «Валерик» поэт «впервые выразил свое отношение к вражде, существующей между людьми на земле. Он осмыслил этот важный и враждебный духу человека вопрос непосредственно на поле Валерикского сражения» [19, с. 150].

Дело, однако, в том, что М. Ю. Лермонтов был не первый и не последний участник Кавказской войны, который задавался этим вопросом: «Зачем враждует человек?». Этот философский вопрос порождался огромным диссонансом между изумительной красотой кавказской природы и страшными сценами Кавказской войны.

По имеющемуся у нас материалу, впервые в литературе он был введен в оборот бароном Торнау при описании Герменчукского боя 1832 года.

Герменчук в то время был самым большим и богатым аулом в Чечне (в нем было около 600 домов). Поскольку у жителей аула не было артиллерии, то на практически ровной местности отбиться от хорошо вооруженной армии у жителей аула не было ни малейшего шанса. Тем не менее защитники аула показали чудеса героизма. Большая часть аула была

взята, как только Вельяминов отдал приказ о штурме. Однако на одном конце селения стояли три сакли, где засела группа чеченских и дагестанских повстанцев. Дальнейшие события барон Торнау описывал так: «Услышав, что чеченцы, которые забаррикадировались в трех домах и отказывались сдаться, открыли шквальный огонь, уже убили подполковника и ранили нескольких солдат, Вольховский (начальник штаба) выслал подполковника Брюмера, командира артиллерии Всевожского и Богдановича лично решить эту проблему. <...> Был отдан приказ прекратить огонь и поджечь дома... Солдаты проползли к узкой стороне дома, сделали пролом в фундаменте и подожгли стену, которая начала плавиться под огнестойким покрытием. Чеченцы продолжали стрелять с этой стороны, пока жар не вынудил их отступить. <...> Врагам оставалось либо сдаться, либо сгореть заживо. Вольховскому было жаль храбрецов, и он приказал пожилому моздокскому казаку Атарщикову, который служил переводчиком, предложить им сложить оружие, пообещав в этом случае не только сохранить им жизнь, но и обменять на русских пленных, дав им надежду вернуться к семьям. Стрельба прекратилась, когда Атарщиков обратился к оборонявшимся на чеченском языке, сказав, что хочет вступить с ними в переговоры. Оборонявшиеся выслушали его, посоветовались в течение нескольких минут, и затем вперед вышел полуобнаженный, черный от дыма и пороха чеченец и заговорил. Его речь сопровождалась залпом из всех проломов в стене. Вот что он сказал: “Мы не хотим сдаваться. Мы просим у русских одной лишь милости: сообщить нашим семьям, что мы погибли, как и жили, отказываясь подчиниться власти иноземцев”.

На этот раз был отдан приказ вести обстрел домов со всех сторон. Солнце уже зашло, и картину разрушений освещало лишь зарево пожара. Чеченцы, твердо решившие погибнуть, но не сдаваться, запели свою песню смерти, сначала громко, а потом все тише и тише, по мере того как число поющих уменьшалось под действием огня и дыма. Но смерть от огня – ужасная вещь, которую не все могут вынести. Внезапно дверь горящего дома распахнулась. На пороге стоял человек. Раздался залп, и мимо наших голов просвистела пуля; затем с саблей в руке чеченец бросился на нас. Широкоплечий Атар-

щиков позволил безумцу приблизиться к нам на 10 шагов, спокойно прицелился и выстрелил ему в грудь. Чеченец подпрыгнул, упал, снова поднялся на ноги, выпрямился во весь рост и только после этого рухнул на родную землю. Через пять минут сцена повторилась: еще один чеченец выскочил из дома, выстрелил и с саблей в руке прорвался сквозь две линии стрелков – и пал от удара штыком. Горящие сакли стали разваливаться, искры разлетались по всему саду. Из дымящихся развалин выползли шесть раненых дагестанцев, которые лишь чудом остались в живых. Солдаты подняли их и отнесли в палатки, где им оказали врачебную помощь. Ни одного чеченца не удалось взять живым. В пламени погибло 72 человека.

Начался последний акт этой кровавой драмы. Ночь накрыла поле боя. Все выполнили свой долг в соответствии с совестью и убеждениями. Главные действующие лица ушли в вечность; остальные, вместе со зрителями, укрылись в своих палатках. Вероятно, в глубине души задавали себе вопрос – кому и зачем все это нужно? Разве на земле мало места всем, вне зависимости от языка, на котором они говорят, и вероисповедания» [16, с. 133–135]. (Подчеркнуто нами. – Авт.).

Как мы уже отмечали, участником военных действий 1832 года в Чечне, в том числе и Герменчукского боя, был и сосланный на Кавказ декабрист-поэт А. Полежаев. 25 мая 1832 года к своему другу А. П. Лозовскому он писал: «Среди ежедневных стычек и сражений при разных местах в Чечне, в шуму лагеря, под кровом одинокой палатки, в 12 и 15 градусов мороза, на снегу, воспламенял я воображение свое подвигами прошедшей битвы, достойной примечания в летописях Кавказа, и в 11 дней написал присылаемый к тебе «Чир-Юрт»» [14, с. 259].

Военные действия в Чечне в 1832 году были чрезвычайно кровопролитными, сопровождалась уничтожением большого количества чеченских селений. Поэма «Чир-Юрт» написана А. Полежаевым под впечатлением тяжелого боя под одноименным чеченским селением и его последующего уничтожения. «Чир-Юрт отважный, непокорный! // Ты грозно бился, грозно пал // С твоей гордынею упорной. ... Все истребляет, бьет и губит. // ...Кинжал и шашка казака. // ...Неумолимая рука

не знает строгого разбора: // Она разит без приговора // С невинной девой старика // И беззащитного младенца» [14, с. 273], – восклицает поэт.

Участник и свидетель многих сражений в Чечне и в Дагестане, Полежаев приходит к важному выводу, что насилие порождает новое насилие, что бесконечные походы российских войск против горцев не ведут к их «умиротворению». Регулярные военные действия против горцев начались, по мнению Полежаева, еще при Ермолове, но мира на Кавказе все еще нет. «Ермолов, грозный великан // И трепет буйного Кавказа! // Ты, как мертвящий ураган, // Как азиатская зараза, // В скалах злодеев пролетал». Затем – время генерала Грекова, его походы против горцев. Но каков результат: «Что грохот вашего Перуна? // Что миг коварной тишины? // Народы Сунжи и Аргуна – // Доныне в пламени войны. // Брега Койсу. Брега Кубани // Досель обмыты кровью брани» [14, с. 264, 265]. И, наконец, полное отрицание войны как средства решения любых проблем: «Да будет проклят злополучный, // Который первый ощутил // Мученья зависти докучной: // Он первый брата умертвил! // Да будет проклят нечестивый, // Извлекший первый меч войны // На те блаженные страны, // Где жил народ миролюбивый!» [14, с. 272]. В то же время, справедливости ради, нужно отметить, что А. Полежаев в своих «кавказских» произведениях неоднократно употребляет по отношению к горцам эпитеты «хищники», «варвары», «злодеи», «враги» и т. п. То, чего никогда не позволяли себе ни А. С. Пушкин, ни А. Бестужев-Марлинский, ни М. Ю. Лермонтов, ни Л. Н. Толстой. У М. Ю. Лермонтова же практически все «кавказские» произведения проникнуты чувством глубокого уважения к народам Кавказа. Так, образ старика-чеченца ассоциируется у него с народной мудростью: «И под столетней мшистою скалою // Сидел чечен однажды предо мною, // Как серая скала, седой старик, // Задумавшись, главой свой поник... // Быть может, он о родине молился! // И, странник чуждый, я прервать страшился // Его молчанье и молчанье скал: // Я их в тот час почти не различал!» [9, с. 175].

Участником военных действий в Чечне в 30–40-е годы XIX века, в самый ожесточенный период Кавказской войны, был и декабрист А. П. Беляев, который также повторил мысли

Торнау, Полежаева и Лермонтова о бессмысленности и бесчеловечности войны и вражды между людьми. В своих воспоминаниях о военной экспедиции 1842 года в Чечне он писал: «Какая противоположность! Прелестная роскошная природа, светлые небеса, беспечно журчащие струи живописной реки, картины мира и тишины – и ожесточенная борьба человека, проливающего с наслаждением кровь своего ближнего, хотя и врага» [2, с. 97].

Тема отрицания войны как средства решения земных проблем будет почти дословно продолжена вслед за М. Ю. Лермонтовым и другими русскими литераторами, Л. Н. Толстым в первом же его кавказском произведении – «Набег». Размышляя о страшных буднях Кавказской войны, Лев Николаевич пишет: «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных? Все недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикосновении с природой – этим непосредственным выражением красоты и добра» [6, с. 99]. В кавказских произведениях Толстого война нарушила первоисходные представления человека о добре, поколебала изначальные нравственные нормы, отстаиваемые писателем. И в то же время главная цель этих произведений, имеющих глубокий философский подтекст: уловить в бесчеловечных аномалиях войны своего рода гуманистическую «норму», сохраняющую, если можно так выразиться, критическую человеческую массу от нравственного распада [18, с. 115].

Использованная литература:

1. Белевич К. П. Несколько картин из Кавказской войны и нравов горцев. СПб., 1891.
2. Беляев А. П. Воспоминания декабриста о пережитом и передуманном. Красноярск: Кн. изд-во, 1990.
3. Гаджиев В. Г. Приют русского свободомыслия // Научная мысль Кавказа. 1995. № 4. С. 60–65.
4. Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1954.
5. Ибрагимова З. Х. Чеченский народ в Российской империи: адаптационный период. М., 2006.
6. Кавказ и Л. Толстой. 1898–1923. Владикавказ, 1928.

7. Кавказ и Российская империя: проекты, идеи, иллюзии и реальность. Начало XIX – начало XX вв. СПб., 2005.
8. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6-ти т. М.; Л., 1954. Т. 2.
9. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6-ти т. М.; Л., 1956. Т. 3.
10. Лорер Н. И. Записки декабриста. Иркутск, 1984.
11. Марлинский А. Полное собрание сочинений. СПб., 1838. Т. 2.
12. Материалы для истории Северного Кавказа 1787–1792 гг. (продолжение) // Кавказский сборник. Тифлис, 1897. Т. 18.
13. Ольшевский М. Я. Кавказ с 1841-го по 1866 год. СПб., 2003.
14. Полежаев А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. Воспоминания современников. М., 1990.
15. Родина. 2000. № 1–2. С. 71–77.
16. Т. [Торнау Ф. Ф.] Воспоминания о Кавказе и Грузии // Русский вестник. М., 1869. № 3. С. 102–155.
17. Туркаев Х. В. Л. Н. Толстой и формирование северокавказского просветительства // Л. Н. Толстой и Чечено-Ингушетия. Грозный, 1989.
18. Хазан В. И. О вечных проблемах в кавказских рассказах Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой и Чечено-Ингушетия. Грозный, 1989.
19. Шамурзаев А. А. Роль и место чеченца Боты Шамурзаева в творчестве М. Ю. Лермонтова. Грозный. 2004.

**«LYRICISTS OF FREEDOM», «CAPTIVES OF HONOR».
CAUCASIAN MOTIVES IN DECABRIST'S CREATIVITY,
RUSSIAN POETS AND WRITERS – THE PARTICIPANT
OF THE CAUCASIAN WAR**

GAPUROV, Shakhrudin – Dr. Sc. (National History), Prof., President, Academy of Science of the Chechen Republic, Grozny, Russia.

E-mail: gapurov2011@mail.ru

MAGOMAEV, Vakha – Dr. Sc. (National History), Prof., Head, Department of History of the Ethnics of the North Caucasus, Academy of Science of the Chechen Republic, Grozny, Russia.

E-mail: vakha_53@list.ru

The article considers the influence of the mountaineers culture on the creativity of decabrists, Russian poets and writers which were the

participants of the Caucasian war. Particular attention is paid to the theme of war in their works.

Keywords: *Caucasian war, Lermontov, decabrists, Russian authors, highlanders.*

References:

1. Belevich, K. P. *Neskol'ko Kartin iz Kavkazskoy Voyny i Nravov Gortsev* (A Few Pictures of the Caucasian War and of the Mores of the Highlanders). St. Petersburg, 1891.

2. Belyaev, A. P. *Vospominaniya Dekabristsa o Perezhitom i Peredumannom* (The Memoires Of the Decabrist about Bygone and Considered). Krasnoyarsk, 1990.

3. Gadzhiev, V. G. Priyut russkogo svobodomyслиya (The Asylum of Russian Freethinking), *Nauchnaya Mysl' Kavkaza*, 1995, no. 4, pp. 60–65.

4. Griboedov, A. S. *Sochineniya* (Works). Moscow, 1954.

5. Ibragimova, Z. Kh., *Chechenskiy narod v Rossiyskoy Imperii: adaptatsionnyy period* (Chechen People in Russian Empire: the Adaptation Period). Moscow, 2006.

6. *Kavkaz i Lev Tolstoy. 1898–1923*, (Caucasus and Leo Tolstoy). Vladikavkaz, 1928.

7. *Kavkaz i Rossiyskaya Imperiya: proekty, idei, illyuzii i real'nost'. Nachalo XIX – nachalo XX vekov* (Caucasus and Russian Empire: Projects, Ideas, Illusions and Reality. The Beginning of the 19th cent. – the Beginning of the XX cent.). St. Petersburg, 2005.

8. Lermontov, M. Yu. *Sochineniya* (Works), 6 vols., Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1954.

9. Lermontov, M. Yu. *Sochineniya* (Works), 6 vols., Vol. 3. Moscow; Leningrad, 1956.

10. Lorер, N. I. *Zapiski dekabristsa* (The Decabrist's Notes). Irkutsk, 1984.

11. Marlinskiy, A. *Polnoe sobranie sochineniy* (Complete Works), Vol. 2. St. Petersburg, 1838.

12. *Materialy dlya istorii Severnogo Kavkaza 1787–1792 Godov* (Prodolzhenie) (Materials for the History of North Caucasus (continuation)), *Kavkazskiy sbornik*. Tiflis, 1897, Vol. 18.

13. Ol'shevskiy, M. Ya. *Kavkaz s 1841 po 1866 God* (Caucasus from the Year 1841 till 1866). St. Petersburg, 2003.

14. Polezhaev, A. *Stikhotvoreniya. Poemy. Perevody. Vospominaniya Sovremennikov* (Verses. Poems. Translations. Memoires of the Contemporaries). Moscow, 1990.

15. *Rodina*, 2000, no. 1–2, pp. 71–77.

16. T. [Tornau F. F.], *Vospominaniya o Kavkaze i Gruzii* (The Memoirs about Caucasus and Georgia). *Russkiy vestnik*, 1969, no. 3, pp. 102–155.

17. Turkaev, Kh. V. L. N. Tolstoy i formirovanie severokavkazskogo prosvetitel'stva (Leo Tolstoy and the Formation of the Enlightenment in the North Caucasus), in *L. N. Tolstoy i Checheno-Ingushetiya*. Grozny, 1989.

18. Khazan, V. I., O vechnykh problemakh v kavkazskikh rasskazakh L. N. Tolstogo (About the Perennial Problems in the Caucasian Novels by Leo Tolstoy), in *L. N. Tolstoy i Checheno-Ingushetiya*. Grozny, 1989.

19. Shamurzaev, A. A., *Rol' i mesto chechentsa Boty Shamurzaeva v tvorchestve M. Yu. Lermontova* (Role and Place of Chechen Man Boty Shamurzaev in the Creative Work of Mikhail Yu. Lermontov). Grozny, 2004.

Д. П. Кошубаев¹

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается творчество М. Ю. Лермонтова в этнографическом аспекте: «документальность» художественных описаний быта и нрава горцев, точность определения их национальной принадлежности. Приводятся и анализируются различные точки зрения по данному вопросу.

Ключевые слова: кавказоведение, киноверсия, литературный образ, язык персонажей, этнотип, психологический роман, универсальный образ.

1

В 1930 году на «Ленфильме» А. В. Ивановским по сценарию П. Е. Щеголева и начинающего литературоведа В. А. Мануйлова был снят первый биографический фильм о Лермонтове «Кавказский пленник» (второе название – «Гибель Лермонтова»). Естественно, что фильм соответствовал тогдашней конъюнктуре – показать «мятежного поэта», «великосветскую чернь», «прогнивший режим» и т. д. «Кавказский пленник» пользовался успехом у зрителей, но во время Великой Отечественной войны кинолента погибла. Тем ценнее одно из

¹ КОШУБАЕВ Джамбулат Пшимафович – заведующий отделом по выпуску литературы на русском языке Издательства «Эльбрус», Нальчик, Россия. Электронная почта: elbrus_book@mail.ru.

немногих свидетельств, оставленное карачаевским просветителем Исламом Карачайлы (1896–1938), которому довелось посмотреть этот фильм в том же 1930 году.

«В это время входит и сам Лермонтов. Его просят прочесть что-нибудь.

– Да мне нечего читать. Разве что из старого? – соглашается он и читает доставившее ему славу и много огорчений «На смерть Пушкина».

Но как он читает? Так, как не прочел бы ни один великий мастер. Он читает с таким подъемом, с таким не актерским, а естественным огнем, с такой огромной силой, насыщенной “горечью и злостью”, свойственной вообще творчеству Лермонтова, внутренне переживая еще раз чувства, потрясшие и вдохновившие поэта это стихотворение, такая жгучая ненависть написана к этим подлым “потомкам” у него на лице, таким обвинительным актом звучит это редкое “чтение” непосредственно перед сборищем этих обвиняемых, что многие с недоумением переглядываются между собой.

У камергера Атрешкова, свирепеющего с каждым словом поэта, падает с глаз монокль. Князь Васильчиков, худосочный дегенеративный аристократ, сильнее вооружается лорнетом, чтобы целиться ненавистным взглядом в поэта. Ротмистр Мартынов, который почувствовал сразу же диссонанс, нервно, свирепо и торопливо рвет лепесток за лепестком цветок, который был у него в руке, будто он рвет на куски тело своего врага, которого он не мог не чувствовать в Лермонтове. Толстая дама недоумевает и негодует против этого неожиданно нахлынувшего потока обвинений. И т. д. и т. д. – каждый реагировал в соответствии со своим темпераментом, но все вместе и каждый в отдельности – враждебно. А по окончании чтения наиболее обманутые в своих ожиданиях, наиболее уязвленные в своих чувствах немедленно покидают собрание» [2, с. 225].

Приведенный отрывок уникален тем, что содержит непосредственное впечатление зрителя от «Кавказского пленника». Зритель, в данном случае, это сам автор – Ислам Карачайлы, хотя и образован, но настолько неискушен в искусстве кинематографа, что не делает абсолютно никакого различия между актером, играющим Лермонтова, и самим поэтом.

2

Последний опыт экранизации – телесериал 2007 года «Герой нашего времени» – обладает всеми признаками сериалов: гламурно, физиологично и – совсем о другом. Единственное оправдание таких экранизаций – лишний раз напомнить, что есть такой классик. И зритель вспомнил.

В одной общественно-политической газете, выходящей в г. Нальчике, появились недоуменные письма зрителей: отчего Бэла не говорит по-кабардински? Действительно, на каком языке могла разговаривать Бэла?

3

Лермонтов довольно точно определяет национальную принадлежность своих героев-горцев, однако в «Бэле» этой определенности нет.

Отец девушки «мирной князь», кунак Максима Максимыча, которому «нельзя же, знаете, отказаться, хоть он и татарин».

Печорин говорит о девушках, танцующих на свадьбе: «Я имел гораздо лучшее мнение о черкешенках». Воспроизводя речь Казбича и Азамата, Максим Максимыч вставляет два тюркских «йок» и «яман», да и у лошади Казбича тюркское прозвище – Карагез.

Максим Максимыч говорит о черкешенках: «Вы черкешенок не знаете <...> это совсем не то, что грузинки или закавказские татарки, совсем не то»; о Бэле – «Долго бился с нею Григорий Александрович; между тем учился по-татарски»; об Азамате – «Засверкали глаза у татарчонка». Вместе с тем лошадь Казбича «славилась в целой Кабарде», а на лошадь самого Максима Максимыча «уж не один кабардинец на нее умильно поглядывал, приговаривая: “якши тхе, чек якши!”» [3, с. 17].

На эти разночтения обратил внимание и цитировавшийся уже И. Карачайлы: «Еще один вопрос. У классиков очень много путаницы в употреблении слов “чеченец”, “татарин” и т. д. Авторитет классиков как бы узаконил заведомо неправильные вещи, нелепые с точки зрения этнологии. Человеку, не разбирающемуся в различиях между чеченцом и осетином, черкесом и карачаевцем, ингушем и балкарцем и т. п., очень удобно

при всяких ляпсусах сказать: “Извините! Хотя тут написано абазинец, но я имел в виду карачаевца, ибо все-де равно, ведь все они головорезы... то бишь черкесы”.

Позвольте! Не все они “черкесы”. Есть народы, близко стоящие в этническом отношении друг к другу. Есть народы, далеко отстоящие друг от друга в этом отношении. Если “тонкостей” всего этого нельзя знать, то об этих различиях необходимо иметь четкое представление. Человеку же пишущему, у которого читающая масса должна нечто узнать о горцах и притом узнать нечто безусловно доброкачественное, это представление абсолютно необходимо. Вот почему мы совсем не согласны с толкованием т. Эшба, который говорит, что “черкес” “в произведениях Пушкина да и Лермонтова – собирательное имя, синоним с “чеченцем”, вообще “горец”. Такое толкование нельзя квалифицировать иначе, как поощрение и узаконение на вечные времена вопиющего невежества в отношении горцев. Подражая на этом основании великим классикам, многие совсем невеликие могут себе позволить, да и позволяли, уйму поэтических и ... прозаических вольностей.

Разоблачая каждый раз невежество, обывательское отношение к предметам и явлениям, которые имеют собственное наименование, мы должны отучить любителей неуклюжих вольностей от такого подражания. Черкес есть черкес, а отнюдь не чеченец. Ингуш есть ингуш, а не осетин, не балкарец, не кумык. И это надо хорошо усвоить тем, кто собирается писать о Кавказе и его народах» [2, с. 215].

Вопиющее невежество в отношении горцев, о котором писал И. Карачайлы, в наше время нашло свое выражение в определении «лица кавказской национальности».

4

В 2007 году «Издательство АСТ» выпустило книгу Мурада Аджи «Полынь половецкого поля». Автор, описывая историю своей семьи, в частности, пишет:

«Я могу описать местность и сам аул тех лет, кое-что знаю о его жителях. Откуда? От Михаила Юрьевича Лермонтова. Он бывал в Аксае. И жива молва, будто Бэла – наша, аксайская. Она вполне могла быть сестрой Абдурахмана, а Азамат – его братом... (Абдурахман – прадедушка М. Аджи. – **Дж. К.**).

И то, что Максим Максимыч и Печорин жили в крепости неподалеку, правда. Я нашел название крепости – Ташкечу.

“Крепость наша стояла на высоком месте, – вспоминал Максим Максимыч, – и вид с вала был прекрасный: с одной стороны широкая поляна, изрытая несколькими балками, оканчивалась лесом, который тянулся до самого хребта гор; кое-где за ней дымились аулы, ходили табуны; с другой – бежала мелкая речка, и к ней примыкал частый кустарник, покрывавший кремнистые возвышенности, которые соединялись с главной цепью Кавказа”.

Все так. Те же широкие поляны, изрытые балками, мелкая речка Аксайка, кустарник. Я тоже видел их, стоя на том валу. Однако леса, что тянулся, по словам Лермонтова, до самого черного хребта, не было. Не верилось, что в выжженной степи, окружающей Ташкечу, когда-то рос лес.

Позже, в Москве, в библиотеке, убедился: сомнения напрасны. Вот что писал о тех местах один путешественник: “Входите вы в старый буковый участок леса, вас сразу охватывает какая-то сырость и темнота. Громадные буки стоят, заслонив небо непроницаемым пологом и не допуская солнечные лучи...” Буковые леса чередовались с ореховыми рощами. Отсюда “Терек” – “лесная река”.

Вырубили, оказывается, те леса, с которыми связаны поколения кумыков. Все под топор пустили. Это была военная операция по колонизации Кавказа. Чтобы не прятались... Словом, озер, лиманов, плавней, где охотился Печорин, больше нет – исчезли» [1].

То, что М. Аджи местоположение и название крепости преподносит как свое открытие, довольно забавно. Лермонтов сам точно определяет географическую точку – Максим Максимыч говорит: «Да, я лет десять стоял там в крепости с ротой, у Каменного Брода, – знаете?» В «Лермонтовской энциклопедии», в словарной статье «Каменный Брод» говорится: «Каменный Брод, укрепление на р. Аксае (по-кумыкски Таш-Кичу), на месте которого ныне расположен аул Аксай (...) Служило связующим пунктом между крепостью Внезапной и Амир Аджи-Юртской переправой. Вблизи укрепления находились чеченские аулы, но земли принадлежали аксайским кумыкским князьям. Лермонтов, видимо, побывал в Каменном Броде в 1837 году» [4, с. 216].

Текст «Бэлы» также подтверждает, что речь идет именно об этой крепости: «На другой день он тотчас же отправил нарочного в Кизляр за разными документами». Близость Кизляра. Близость чеченских аулов – все совпадает.

5

И все же, почему в тексте «Бэлы» возникают попеременно то татары, то черкесы? Нет ли здесь противоречия? Думается, что исчерпывающий ответ может дать Броневский в книге «Кавказцы» (1822):

«Кумыки говорят Татарским языком, отличным от ногайского наречия; давно исповедуют Магометанский закон Суннитского раскола, и хотя от смешения с Горскими имеют много сходства с ними последними в нравах, обычаях и в одежде, но по всем вышеупомянутым причинам бесспорно признаются за Татар» [5, с. 191].

«Внутреннее управление у них такое же, как у Кабардинцев. Владельцы без согласия Узденей ничего предпринять не могут, и чаще случается, что первые должны приставать к мнениям последних. В общежитии у них те же Горские обычаи в силе, то есть воровство и праздность» [5, с. 202].

«Кумыкские Князья принимаются в Российскую службу военными чинами и за отличие жалуются золотыми медалями. В прочих обычаях и в образе жизни Кумыки сходны с Черкесами» [5, с. 204].

Иначе говоря, в сознании русского человека кумыки были татарами, но теми же черкесами. Поэтому Печорин начинает «учиться по-татарски», чтобы разговаривать с Бэлой. Максим Максимыч, прослуживший на Линии около двадцати лет, хорошо различает коренных жителей и ошибиться не может, равно как не ошибается и Лермонтов. И не случайно, а вполне закономерно, что в одном из своих писем поэт пишет: «Начал учиться по-татарски, язык, который здесь и вообще в Азии необходим, как французский в Европе».

Конечно, предположение Мурада Аджи, что Бэла «вполне могла быть сестрой Абдурахмана, а Азамат – его братом», может вызвать лишь улыбку. Впрочем, Лермонтов – всекавказец, что свидетельствует об удивительном его даровании. К примеру, в 2007 году в интервью «Литературной газете» молодой

чеченский прозаик Герман Садулаев говорит, что Лермонтов – первый чеченский поэт. (В одно время бытовала версия, что прототипом героя поэмы «Измаил-Бей» послужил чеченец Бота Шамурзаев. В возрасте 9–10 лет он попал в плен, воспитывался у барона Г. В. Розена, был приближен к великому князю Константину Павловичу. Затем вернулся на родину, где служил переводчиком. Судьба, типичная для многих горцев времен Кавказской войны.)

6

«Герой нашего времени» – это не только психологический роман, это еще и роман-путешествие. Читатель вместе с рассказчиком и Печориным преодолевает пространство от Тамани до Кизляра, вдоль всей Кавказской Линии. Естественно, в задачу Лермонтова не входило описание быта и нравов местных народов, но тем не менее он выхватил существенные различия и общие черты, что не может не восхищать.

Обычно критики Лермонтова приводят цитату из «Бэлы» об осетинах: «Преглупый народ! <...> Поверите ли? Ничего не умеют, не способны ни к какому образованию! Уж по крайней мере наши кабардинцы или чеченцы хотя разбойники, голыши, зато отчаянные башки, а у этих и к оружию никакой охоты нет: порядочного кинжала ни на одном не увидишь. Уж подлинно осетины!» [3, с. 12].

Но рядом с этой характеристикой есть совершенно другая: не доезжая до Коби, они «своротили налево», «и кое-как, после многих хлопот, добрались до скудного приюта, состоявшего из двух саклей, сложенных из плит и булыжника и обведенных такою же стеною. Оборванные хозяева приняли нас радушно. Я после узнал, что правительство им платит и кормит их с условием, чтоб они принимали путешественников, застигнутых бурей» [3, с. 33].

Эти радужные хозяева – тоже осетины. Своеобразная «дотация», которую они получали, была компенсацией за конфискованные вдоль Военно-Грузинской дороги земли, и другого источника дохода у этих людей не было. Ни больниц, ни школ, только постоянные дворы с питейными заведениями – таковы были первые плоды цивилизации на Кавказе.

Лермонтов показывает истинное отношение к туземцам, бытовавшее у представителей Российской империи. Он не задается вопросом: почему так плохо живут эти люди, в чем причина

столь бедственного положения? Он смотрит глазами офицера, который едет с подорожной по казенной надобности по Азии.

Использованная литература:

1. Аджи М. Полынь половецкого поля. М.: АСТ, 2007.
2. Карачаево-балкарские деятели культуры конца XIX – начала XX в.: Избранное в двух томах / сост. Т. Ш. Биттирова. Нальчик: Эльбрус, 1996. Т. 2.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. / подгот. текста и прим. В. А. Мануйлова. М.: Художественная литература, 1958. Т. 4.
4. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981.
5. Новейшие географические и исторические известия о Кавказе, собранные и пополненные Семеоном Броневским. М.: Типография С. Селивановского, 1823.

LERMONTOV'S LITERARY CREATION: ETHNOGRAPHIC ASPECT

KOSHUBAEV, Dzhambulat – Head, Department for the Production of Literature in Russian, «Everest» Publishing, Nal'chik, Russia.
E-mail: elbrus_book@mail.ru

While considering M. Lermontov's works from ethnographic aspect («documentary character» of the artistic descriptions of the mountaineer's everyday life, morals and manners, accurate identification of their ethnicity), the author of the article presents and analyzes different points of view on the issue.

Keywords: *Caucasus studies, film version, literary image, language of the characters, ethnotype, psychological novel, universal image.*

References:

1. Adzhi, M. *Polyn' Polovetskogo polya* (The Artemisia of the Polovt-sian Field). Moscow: AST, 2007.
2. *Karachaev-balkarskie deyateli kul'tury kontsa XIX – nachala XIX vekov: izbrannoe v dvukh tomakh* (Karachay-Balkar Cultural Do-ers of the Late 19th – early 20th cent.: Selected Works in Two Volumes), Bittirov, T. Sh., Ed., 2 vols, Vol. 2. Nal'chik: El'brus, 1996.
3. Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh* (Se-lected Works in Four Volumes), Manuylov, V. A., Ed., 4 vols., Vol. 4. Mos-cow: Khudozhestvennaya literatura, 1958.

4. *Lermontovskaya Entsiklopediya* (Lermontov Encyclopedia), Manuylov, V. A., Ed., Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981.

5. *Noveyshie geograficheskie i istoricheskie izvestiya o Kavkaze, sobrannye i popolnennye Semeonom Bronevskim* (Latest Geographical and Historical News about the Caucasus Collected and Replenished by Simeon Bronevsky). Moscow: Pinting Office of S. Selivanovsky, 1823.

Э. Деканова¹,
Н. Муранска²

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В СЛОВАЦКОЙ КУЛЬТУРЕ, В СЛОВАЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

В статье прослеживается восприятие творчества и жизни М. Ю. Лермонтова в словацком литературном и историческом контекстах, в современном словацком литературоведении и литературной критике, перечисляются основные издания Лермонтова на словацком языке. Представлены фрагменты исследования творчества Лермонтова словацким ученым проф. А. Червеняком, в которых рассмотрены четыре тайны жизни, любви, духа и эстетики поэта. М. Ю. Лермонтов представлен в словацкой критике как новатор русской прозы.

Ключевые слова: Лермонтов, Словакия, восприятие, переводы, литературоведение, лермонтоведение.

Александр Сергеевич Пушкин был поэтом вечных вопросов и конфликтов, поэтому понимание его творчества пришло не сразу. Наследие Михаила Юрьевича Лермонтова – ввиду идейной и поэтической глубины – словаки также осваивали с трудом. Самым популярным русским поэтом XIX века был А. С. Хомяков, который со своими не универсальными, а,

¹ *ДЕКАНОВА Эва* – кандидат филологических наук, доцент-доктор кафедры русистики философского факультета Университета им. Константина Философа, г. Нитра, Словацкая Республика. Электронная почта: edekanova@ukf.sk.

² *МУРАНСКА Наталия* – кандидат филологических наук, профессор, кафедры русистики философского факультета Университета им. Константина Философа, г. Нитра, Словацкая Республика. Электронная почта: nmuranska@ukf.sk.

в сущности, «узкими» славянофильскими идеями оказался самым актуальным для словаков, решавших прежде всего вопросы собственного национального формирования и национального самосознания.

1. Восприятие творчества М. Лермонтова в Словакии: исторический контекст.

Словацкий народ, словацкая литература и ее представители жили и творчески работали в принципиально иных условиях, нежели народ русский. Его борьба против крепостного права не закончилась в 1861 году, а неким образом продолжалась вплоть до 1917 года. Основной проблемой словацкого народа была борьба за национальное существование, завершившаяся возникновением Чехословацкой Республики в 1918 году. Россияне решали проблемы духовной свободы, а словаки – проблемы социальные, затем духовные.

Лермонтов открылся сознанию словацкой культуры спустя 25 лет после своей смерти, в 1866 году, когда в Словакии (тогда она была составной частью Австро-Венгрии) в журнале «Sokol» была впервые опубликована его повесть «Тамань» на словацком языке. Переводы поэзии Лермонтова к словацкому читателю пришли еще спустя четверть века – в 1891 году, по случаю 50-летней годовщины со дня его смерти. Итак, можно констатировать, что поэтическое творчество Пушкина получило в Словакии отклик уже при его жизни. Лермонтова же – только после смерти.

Известный словацкий литературовед Е. Пановова (Panovová E. «Slovenská recepcia Lermontovovej poézie») [9, с. 126] называет две причины запоздалого отклика на творчество Лермонтова в Словакии: во-первых, это специфические свойства произведений Лермонтова (творчеству Пушкина был свойствен широкий и многообразный охват действительности, а лермонтовское творчество подчинялось единому комплексу идей) [1, с. 219]. Во-вторых, это разные общественные условия Словакии и России в XIX веке. Лирика Лермонтова, по сути, находилась в противоречии с идейным направлением словацкой интеллигенции, с ее ориентацией на официальную Россию. Более того, поэтика словацких авторов данного периода, в отличие от поэтики высокого романтизма Лермонтова, скорее отдавала предпочтение общительности, простоте, отрицала высокий стиль поэзии парнасцев [9, с. 128].

В XIX веке большую роль играла славянофильская ориентация словацких литераторов, идеализировавших общественные условия в России. С. Г. Ваянски в 1881–1892 году (*Národné noviny*, № 89, № 35) упрекал Лермонтова в «кошмарном, жгучем оттенке печали, безнадежности, злобы на мир, прогорклой сатире». Известный словацкий переводчик Б. Шкултетиова в то время перевела некоторые части романа «Герой нашего времени». Й. Шкултети в качестве редактора и издателя журнала «*Slovenské pohľady*» («Словацкий взгляд») отразил интерес к этому писателю в Словакии в статье 1914 года «Лермонтов у словаков» («*Lermontov u Slovákov*») [10, с. 254]. В 1895, 1896, 1898 годах журнал «*Slovenské pohľady*» опубликовал три перевода О. Хробака из любовной лирики Лермонтова: «Нищий» (на словацком «*Jej*» – «Ей»), «Стансы» (на словацком «*Epitafia*»), «Песня» («*Pieseň*»). В начале XX века Лермонтова переводил также крупнейший словацкий поэт П. О. Гвездослав: «Песня про купца Калашникова» («*Pieseň o kupcovi Kalašnikovovi*», *Slovenské pohľady*, 1902, s. 201–212); «Демон» («*Démon*», *Slovenské pohľady*, 1912, s. 425–436; 538–560). Но необходимо заметить, что для Гвездослава как поэта, верившего в общественный идеал, поэзия Лермонтова по мироощущению близкой не была.

На стыке XIX–XX веков у представителей словацкого модерна (И. Краско, Я. Есенски, В. Рой и др.) отмечается диаметрально противоположная концепция поэзии Лермонтова, стихи которого были близки их складу ума и поэтическому выражению. Есенски отнес Лермонтова к числу мировых писателей, творчески вдохновивших его, И. Краско оценивал его творчество выше творчества Пушкина, В. Рой не только вдохновлялся им, но даже два стихотворения перевел сам [5, с. 277].

В начале Второй мировой войны (1941) в Словакии выходит первое книжное издание поэзии Лермонтова. Многие словацкие литературные критики (М. Хорват, М. Поважан, А. Придавка и др.) в это время публикуют критические статьи о поэзии Лермонтова, а также о его запоздалой рецепции в Словакии.

Несколько прозаических произведений Лермонтова переведено на словацкий язык в период с 1887 по 1959 год. В XIX – начале XX вв. их переводчиком была Б. Шкултетиова («*Bela*» – 1892, «*Maxim Maximovič*» – 1892, «*Kňazná Meri*» –

1910). В 1933 году издан роман «Герой нашего времени» под названием «Hrdina našich časov» (Martin, MS, 1933. 202 s.). Сразу после Второй мировой войны публикуется другая версия того же романа на словацком языке под названием «Lásky pána Pečovina. Hrdina našich čias 1839–1841». Переводчиком был Вилиам Завора (Trnava, Gardelán, 1946. – 195 s.). В 1949 году выходит «Fatalist» – переводчик К. Стары; в 1950 – «Героя нашего времени» перевела выдающийся словацкий литератор Зора Есенска (Lermontov M. Ju. Próza. Bratislava, Tatran, 1950, s. 7–123). В 1952 году выходит его второе издание в переводе Б. Шкултетиевой.

В 1959 году изданы на словацком языке «Kňazná Ligovská», «Hrdina našich čias» и «Maškarnýples». В их переводе участвовали Зора Есенска и известный словацкий поэт Милан Руфус (Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959).

Начиная с 1960-х по сегодняшний день в Словакии издавались и другие переводы поэзии, прозы и драматургии Лермонтова. Так, например, в 1984 году, по случаю 170-летия со дня рождения поэта, издан крупнейший перевод стихов, пьес, прозы, переписки, биографических сведений, дающих панораму жизни и творчества автора [7].

Переводы поэзии Лермонтова печатаются с 1980-х годов и в словацких журналах, но в настоящей статье мы не считаем необходимым перечислять конкретные библиографические данные, так как предметом нашего обзора является прежде всего литературно-критическое восприятие произведений Лермонтова.

Авторитетная и по существу комплексная оценка творчества поэта дана словацкой литературной критикой, начиная с 1950-х (В. Кохол, 1953; А. Матушка, 1972; Е. Пановова, 1977, 1983, 1985 и др.; А. Червеняк, 1985; А. Элиаш, 1990; Я. Замбор, 2000 и др.).

2. Восприятие произведений Лермонтова в современном словацком литературоведении и литературной критике.

После краткого фактографического экскурса в прежнюю и новую историю рецепции творчества Лермонтова в Словакии мы хотели бы показать подход к этому незаурядному русскому писательскому гению, предложенный профессором, доктором филологических наук Андреем Червеняком (1932–2012) –

выдающимся словацким литературоведом, литературным критиком и знатоком русской литературы.

Еще в 1985 году в статье «Лермонтов и наша современность» он дал оригинальную и осведомленную оценку творчества Лермонтова. С одной стороны, она учитывает место и значение этого *enfant terrible* русской литературы в контексте русской культуры, с другой – его восприятие словацкой литературной критикой в контексте словацкой культуры.

А. Червеняк начинает свой разговор о творчестве Лермонтова изречением Ф. М. Достоевского: «Человек – это тайна...». Постепенно в своих рассуждениях он открывает перед словацким читателем четыре тайны жизни и творчества М. Лермонтова.

Первая тайна – тайна его жизни. Червеняк отмечает, что русскому литературоведению, например, биографу Лермонтова В. Острогорскому (1891) или знатоку лермонтовского творчества Б. Эйхенбауму (1961), не было известно очень многое о жизни этого представителя русского романтизма. Лермонтов о своих литературных воззрениях и творческих замыслах не писал. Календарь его жизни имеет много белых пятен. «Эта тайна жизни пометила все его творчество – лирику, прозу и драматургию в деталях, и в целом, в идейном содержании и художественной структуре, в современных рефлексиях и вечных ассоциациях» [5, с. 10].

Вторая тайна – тайна его любви. Лермонтов на протяжении всей своей жизни любил одну женщину, которая, по его мнению, была достойна его высоких идеалов. Ее образ присутствует во всей его лирике («Сон», «В полдневный жар в долине Дагестана», «Оправдание», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Мы случайно сведены судьбою» и др.). Только в 80-х годах XIX столетия было произнесено имя девушки – это сверстница Лермонтова Варвара Александровна Лопухина, вышедшая замуж за Бахметева в 1835 году. Она прожила лишь на 10 лет дольше своего любимого Лермонтова, умерла 36-летней. Максимализм и ригоризм вытекает из романтических поэм поэта: Арбенин является избранником этих чувств, потерпевшим крушение; Печорин – их отчаявшимся рабом.

Третья тайна – тайна его духа. К литературным и философским кумирам Лермонтова относились Пушкин, Байрон, Гете, Шиллер, Гейне, Руссо, Шекспир, Шеллинг, Пла-

тон, Фурье, Тютчев, Белинский. Были ли традиции русского свободомыслия и трагизм декабристов тем, что сформировало духовный строй его мысли и сердца? Или же это были Д. А. Столыпин и А. А. Столыпин вкупе с Пестелем и Рылеевым? Одни находили у Лермонтова очаровательный пантеизм, вторые – деизм, и третьи – атеизм и идеи богоборчества.

Четвертая тайна – тайна эстетики. Согласно своей трактовке художественного метода Лермонтова, А. Червеняк обращает внимание на противоположные мнения, звучащие в российской критике (достаточно сравнить, например, работы В. А. Мануйлова и К. Н. Григоряна, первый говорит о «Героее нашего времени» как о реалистическом произведении, второй – как о вершине русской романтической прозы).

Конформистски настроенный критик С. Шевырев (см. книгу «Творчество М. Ю. Лермонтова», 1964, с. 11) трактовал его стихи даже как «метапоэзию». Но читатели воспринимают творчество Лермонтова как гениальное выражение порывов их чувств, их идейных сражений... Может быть даже потому, что именно неблагоприятные жизненные обстоятельства создавали благоприятные условия для формирования творческого гения Лермонтова, для возникновения его новаторского искусства в русской, а также в европейской литературе. «Дело в том, что трагизм жизни Лермонтова звучал в трагизме эпохи. Поэт стал ее конгениальным рентгенологом, выразителем и топографом» [9, с. 12]. Снова вернемся к параллели Лермонтов – Пушкин. Несмотря на то, что они были современниками, их творчество разделено, отдалено почти вековым расстоянием. Пушкин завершает XVIII столетие новой русской литературы, начатое эпохой Петра I. Лермонтов, наоборот, открывает «золотой век» русской литературы XIX столетия. Поэзия Пушкина является «ренессансной, всесторонней, гармоничной, конструктивной, этически и эмоционально здоровой, филантропической, утверждающей целое, а не только его части» [9, с. 14]. Гармония царит над дисгармонией, конструкция – над деструкцией. Хотя социальные и духовные противоречия в конце XVIII столетия (восстание Пугачева, духовный бунт Радищева) вносят в творчество Пушкина до 1825 года некоторые диссонирующие элементы (свободомыслие, критические эпиграммы), но, по сути, они не нарушают его идеал полноты жизни и развитой ренессансной личности.

Восстание декабристов закрывает все возможности для дальнейшего конструктивного, гармоничного развития ренессансного человека. И тогда приходит Лермонтов, тоже ренессансный человек, жаждущий пространства для реализации творческой энергии. Но не находит его. После поражения восстания декабристов ренессансный человек становится лишним. Человек – творец истории превращается в «маленького человека». А. Червенияк пишет: «Маленький человек, лишний человек, мертвые души – это памятники на кладбище русского свободного духа, на котором были захоронены первыми (в переносном и непереносном значении) П. И. Пестель, К. Р. Рылеев, С. И. Муравьев-Апостол, М. П. Бестужев-Рюмин, П. Г. Каховский» [9, с. 15].

И повторно заметим, упомянутый критик-современник Лермонтова С. П. Шевырев, оценивая его поэзию, заявлял, что не способен читать «И скучно, и грустно», «Думу» без внутреннего отвращения.

А. Червенияк высоко оценивает поэтическую оптику Лермонтова – новатора не только русской, но и мировой поэзии и прозы. Позже, в восьмидесятые годы XX столетия российская литературная критика (см. второй том «Истории русской литературы», 1981–1983) занимает по отношению к творчеству Лермонтова совершенно иную позицию, нежели Шевырев.

3. М. Ю. Лермонтов – новатор русской прозы.

Новаторство автора в значительной степени проявилось в его прозаическом творчестве. Определенные наметки мы находим уже в новелле «Княгиня Лиговская» (1836), но вершину в этом отношении представляет роман «Герой нашего времени» (1838–1840). Проф. Червенияк подчеркивал, что эпическое повествование устремлено от наружного к внутреннему, от эпического к философскому. Объектив художественного проникновения в человеческую душу направляется от наружной пластики к внутренней диалектике человеческой души. «Художественная оптика Лермонтова является полилогичной, Достоевский ее дальше углубляет, и М. Бахтин в XX веке называет ее полифонической. Настолько далеко Лермонтов проникал в будущее. Он отразил внутреннее раздвоение личности» [9, с. 21]. Новая художественная оптика устремлялась к другой эпохе, в которой человек как свободная личность мог бы развиваться всесторонне

и гармонично. Проф. Червенияк в своих трудах проник в самую сущность творчества Лермонтова. Интересными представляются его параллели с произведениями других исполинов русской литературы (Достоевский, Толстой, произведения антропологически-художественной волны советских писателей: Астафьев, Бондарев, Распутин и др.) или же со многими западными авторами.

В классификации стилей русской литературы XIX столетия он причисляет Лермонтова к психологической прозе. А. Червенияк рассматривает русскую литературу следующим образом: «1) течение психологической прозы (Лермонтов – Достоевский), 2) социологическое течение (Гоголь – Шедрин), 3) философское течение (Герцен – Тургенев) – и эти течения в конце столетия объединились в диалектике человеческой души Толстого» [9, с. 22]. И именно Лермонтов как философ и мыслитель глубоко проник в сущность человека, человека своей эпохи и «превозмог ее на несколько поколений».

Палитра словацких литературных критиков, занимающихся творчеством М. Ю. Лермонтова в XX веке достаточно широка. Несмотря на это, мы выбрали рефлексию лермонтовского творчества именно в трудах Червенияка не только потому, что он представляет целостный и квалифицированный взгляд на наследие и жизнь Лермонтова. Прежде всего потому, что уже в период, когда российская литературная критика искала объединяющий взгляд на «феномен Лермонтова» (1980-е годы), этот литературовед и критик дал словацкой культурной и профессиональной публике его инонародную, словацкую, обобщающую интерпретацию.

А. Червенияк был редактором «Лермонтовского сборника», выпущенного в 1985 году (в общем объеме почти 300 страниц), в который вошли статьи видных словацких литературоведов, проанализировавших разные аспекты поэзии и прозы Лермонтова (масштабы человека в творчестве Лермонтова, время и пространство в лирике Лермонтова, вариации на тему «Демона», лермонтовские мотивы в произведениях С. Есенина, лирический герой, словацкая рецепция произведения и т. д.).

В заключение хочется подчеркнуть тот факт, что Лермонтова не стало в возрасте 26 лет. Многое им было задумано... но он не успел. В наши дни современный молодой человек в таком возрасте только начинает жить по-настоящему, начинает осуществлять свои планы и мечты.

Творческий гений М. Ю. Лермонтова, кометой пронзивший последекабристскую ночь русской жизни, сияет уже 200 лет: пересекает границы государств, вписывается в картину современной культуры, литературы и общества не только в России, но и в мировых масштабах.

Использованная литература:

1. Гинзбург Л. И. Творческий путь Лермонтова. Л.: Художественная литература, 1940.
2. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954–1957.
3. М. Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян: тез. и матер. междунар. науч. конфер / отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 2013.
4. Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964.
5. Gáfrik M. Poézia slovenskej moderny. Bratislava, 1966.
6. Gulia G. Ako žil a umrel Michail Lermontov. Obzor, 1977.
7. Lermontov M. Ju. Démon, Ľudia avášne, Kňažná Ligoľská a iné. Bratislava, 1984.
8. Lermontov M. Ju. Iba sen. Bratislava, 1980.
9. Lermontovovský zborník. Acta litteraria Rossica II. Banská Bystrica, 1985. S. 126–139.
10. Škultéty J. Lermontov u Sloľákov. Slovenské pohľady. 1914. Ć. 4. S. 254–255.

**PERCEPTION OF M. LERMONTOV'S WORKS IN SLOVAK CULTURE,
SLOVAK LITERARY STUDIES AND CRITIQUE**

DEKANOVA, Eva – Doc. PhDr., PhD., Department of Russistics, Faculty of Philosophy, University of Constantine the Philosopher, Nitra, Slovak Republic.

E-mail: edekanova@ukf.sk

MURANSKA, Natalia – Prof., PhD., Department of Russistics, Faculty of Philosophy, University of Constantine the Philosopher, Nitra, Slovak Republic.

E-mail: nmuranska@ukf.sk

The article focuses on the perception of the life and works of M. Lermontov in the Slovak literary and historical contexts, and in contemporary Slovak literary studies and literary critique along with the main translations of his works into the Slovak language. The article

presents abstracts of the research of Lermontov's works by Prof. A. Červeňak, a Slovak scholar who reviews the four poet's mysteries – life, love, soul and aesthetics. In Slovak literary critique, Lermontov is represented as an innovator of Russian prose.

Keywords: Lermontov, Slovakia, perception, translations, literary theory, Lermontov studies.

References:

1. Ginzburg, L. I. *Tvorcheskiy Put' Lermontova* (Lermontov's Creative Way). Leningrad, 1940.
2. *Lermontov, M. Yu. Sobranie Sochineniy v 6 Tomakh. (Selected Works in 6 Volumes)*. Moscow, 1954–1957.
3. *M. Yu. Lermontov v Kul'ture Zapadnykh i Yuzhnykh Slavyan*, (Mikhail Yu. Lermontov in the Culture of Western and Southern Slavs). Moscow, 2013.
4. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova* (The Creativity of Mikhail Yu. Lermontov). Moscow, 1964.
5. *Gáfrik, M. Poézia Slovenskej Moderny* (Poetry of Slovak Moderna). Bratislava, 1966.
6. *Gulia, G., Ako Žil a Umrel Michail Lermontov* (How Lived and Died Mikhail Lermontov). Obzor, 1977.
7. *Lermontov, M. Ju. Démon, Ľudia a Vášne, Kňažná Ligojská a Iné* (People and Passions, Princess Ligojskyand Others). Bratislava, 1984.
8. *Lermontov, M. Ju. Iba sen* (Just a Dream). Bratislava, 1980.
9. *Lermontovovský zborník* (Lermontov Miscellany). *Acta litteraria Rossica II*, Banská Bystrica, 1985, p. 126–139.
10. *Škultéty, J. Lermontov u Slovákov* (Lermontov among the Slovaks). *Slovenské pohľady*, 1914, no. 4, p. 254–255.

РАЗДЕЛ 2.

**М. Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК ЧЕЛОВЕК И ХУДОЖНИК
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ПОКОЛЕНИЙ**

О. В. Матвеев¹

**«КТО ЖЕ ВАС ГОНИТ...?»:
К ВОПРОСУ О ПРЕДПОСЫЛКАХ ОТЪЕЗДА
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ОТДЕЛЬНЫЙ КАВКАЗСКИЙ
КОРПУС ВЕСНОЙ 1840 ГОДА**

В статье исследуются предпосылки отъезда М. Ю. Лермонтова на Кавказ весной 1840 года. Автор приходит к выводу, что большую роль в этом событии сыграло стремление поэта вырваться из Петербурга для создания задуманной эпопеи о трех эпохах из жизни русского общества. Для этого необходим был опыт войны, доскональное изучение Кавказа и свободное от экзерциргаузных излишеств время. Кроме того, новый арест и новая ссылка позволяли поэту разрешить щекотливую ситуацию и избавляли от решительных действий в подтверждении серьезности намерений в отношении княгини Марии Шербатовой.

Ключевые слова: *М. Ю. Лермонтов, дуэль, ссылка на Кавказ, эпопея, мотивы поведения.*

Причину второй ссылки М. Ю. Лермонтова на Кавказ лермонтоведы объясняют встречей с Эрнестом де Барантом на Арсенальной гауптвахте 22 марта 1840 года, где поэт заявил: если француз все еще считает себя обиженным, то он готов на новую дуэль. Из-за доноса баронессы де Барант скандальная встреча открылась военному начальству Лермонтова и усугубила участь сидевшего под арестом гвардейского офицера

¹ *МАТВЕЕВ Олег Владимирович* – доктор исторических наук, профессор кафедры дореволюционной отечественной истории Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: vim12@rambler.ru.

[5, с. 45]. Откровенные показания поэта на суде, отягощенные происками семьи де Барантов и благоволившего к ней А. Х. Бенкендорфа, привели к тому, что Михаил Юрьевич вместо предполагаемой ранее отправки в один из армейских полков получил более жесткую меру наказания и был переведен «в Тенгинский пехотный полк тем же чином» [6, с. 362].

«Неблагодарное поведение» поэта на суде современники и исследователи жизни и творчества Лермонтова объясняли его щепетильностью в вопросах чести, «горем от ума», «глупым ребячеством» и пр., а отправку на Кавказ – мстительностью Бенкендорфа и великой княгини Марии Николаевны, жестокостью Николая I [5, с. 46–52; 10, с. 179; 3, с. 419]. Ссылаясь на мнение тетушки Лермонтова Е. А. Верещагиной, английский лермонтовед сэр Лоренс Келли полагал, что поэта подвело отсутствие искусства компромисса [7, с. 124–125]. Также считали и многие современники М. Ю. Лермонтова. О. А. Смирнова в письме В. А. Жуковскому 12 апреля 1840 года сообщала: «Он (Лермонтов. – **О. М.**) дрался на дуэли с Barante; это бы ничего, si par des imprudences impardonnables il n'avait pas aggravé son premier délit (если бы непростительной неосторожностью он не усилил свою первоначальную вину). Мнение сперва было в его пользу, но теперь очень ему не благоприятствует» [15, с. 337]. Е. А. Верещагина в письме дочери 11 апреля 1840 года: «Миша Лерм<онтов> еще сидит под арестом, и так досадно – все дело испортил. Шло хорошо, а теперь Господь знает, как кончится» [4, с. 247]. Вяземский писал жене и дочери 2 апреля 1840 года: «Лермонтова дело пошло хуже. Под арестом он имел еще свидание и экспликацию с молодым Барантом. Все глупое ребячество <...>. Дух независимости, претензии на независимость, на оригинальность, и конец всего – что все делает навыворот» [6, с. 356].

Но такие толкования не объясняют всей глубины мотивов поступков М. Ю. Лермонтова – цельной, мощной, системной, сложной по мироощущению личности, осуществлявшей хорошо продуманный творческий план. Только А. М. Марченко в своем глубоком художественном исследовании 1984 года сумела приблизиться к пониманию логики поведения поэта и известных обстоятельств, связанных со вторым отъездом в Отдельный Кавказский корпус [11, с. 285–291]. Указанное

Алло́й Макси́мовной направление вдохновило и автора данного сообщения на интерпретацию событий весны 1840 года в жизни М. Ю. Лермонтова.

Перед гибелью Лермонтов говорил М. П. Глебову о том, что выработал план двух романов: «одного из времен смертельного боя двух великих наций, с завязкою в Петербурге, действиями в сердце России и под Парижем и развязкою в Вене, и другого из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране» [12, с. 534]. Для задуманной эпопеи необходимо было знание высшего света и психологии российской элиты. Лермонтов сообщал М. А. Лопухиной в 1839 году: «Обретенный мной опыт полезен в том отношении, что дает мне оружие против общества <...>; нигде ведь нет столько пошлого и смешного, как там» [15, с. 315]. Чтобы набрать впечатлений для своего замысла, поэт превратил собственную светскую жизнь в опытный театр. Даже возникшее во второй половине 1839 года увлечение княгиней Марией Алексеевной Щербатовой было, по-видимому, первоначально подчинено изучению им «энциклопедии петербургской жизни», если перефразировать оценку Белинским пушкинского «Евгения Онегина». Кажется, что поэт опытным путем пытается проверить в петербургских гостиных историю княжны Мери. Молодая вдова, писал в своем дневнике М. А. Корф, «по прошествии траурного срока <...> натурально стала являться в свете, и столько же натурально, что нашлись тотчас и претенденты на ее руку, и просто молодые люди, за нею ухаживавшие. В числе первых был гусарский офицер Лермонтов, едва ли не лучший из теперешних поэтов; в числе последних – сын французского посла Баранта, недавно сюда приехавший для определения в секретари здешней миссии. Но этот ветреный француз вместе с тем приволачивался за живущей здесь уже более года женою консула нашего в Гамбурге Бахерахта – известною кокеткою и даже, по общим слухам, – *femme galante* (женщиной легкого поведения). В припадке ревности она как-то успела поссорить Баранта с Лермонтовым, и дело кончилось вызовом» [8, с. 298]. А. П. Шан-Гирей вспоминал: «Зимой 1839 года Лермонтов был сильно заинтересован кн. Щербатовой (к ней относится

пьеса «На светские цепи»). Мне ни разу не случилось ее видеть, знаю только, что она была молодая вдова, а от него слышал, что такая, что ни в сказке сказать, ни пером написать. То же самое, как видно из последующего, думал про нее и г-н де Барант, сын тогдашнего французского посланника в Петербурге. Немножко слишком явное предпочтение, оказанное на бале счастливому сопернику, взорвало Баранта» [14, с. 48].

Изучение поэтом психологии света закончилось трагично, прежде всего, для Щербатовой. Она не на шутку полюбила Лермонтова. Вынужденная спастись от сплетен, возникших вокруг дуэли, княгиня уехала в Москву. «А между тем ее ребенок, остававшийся здесь у бабки, умер, – отметил 21 марта 1840 года М. А. Корф, – что, вероятно, охладит многих из претендентов на ее руку, ибо у нее ничего нет и все состояние было мужнее, перешедшее к сыну, со смертью которого опять возвращается в род отца» [8, с. 298]. 10 мая 1840 года Александр Иванович Тургенев записал в своем дневнике: «Был у кн. Щербатовой. Сквозь слезы смеется. Любит Лермонтова» [6, с. 376]. А. М. Марченко видит в поведении княгини Щербатовой реакцию сильной и простой души на непонятное поведение Лермонтова. Он настойчиво добивался ее любви, открыто ездил к ней в дом, посвятил ей полные серьезного чувства стихи, наконец, стрелялся из-за нее. А теперь, когда она в таком отчаянье, избегает ее: «было от чего потеряться и более опытной и искушенной женщине» [11, с. 289].

Другим драматическим последствием лермонтовского «эксперимента» стало осознание поэтом истины: он не сможет, подобно своему Печорину, ступить на путь, где его ожидают «тихие радости и спокойствие душевное». Е. А. Сушкова рассказывала М. И. Семевскому: «Будучи женихом Щербатовой, и в то же время избегая брака, – Лермонтов на коленях умолял свою бабушку Арсеньеву не позволять ему жениться» [15, с. 325]. Положение осложнялось тем, что Мария Щербатова, в отличие от княжны Мери, была набожна и проста, вести с ней двойную светскую игру, подобно своему Печорину, Лермонтов не мог. «В этих условиях, – пишет А. М. Марченко, – дуэль с де Барантом оказывалась идеальным выходом из затруднительного положения. Тем, что стрелялся из-за нее, Лермонтов подтверждал в глазах светских знакомых истинность

своего чувства к ней и как бы отводил от милой ему женщины «молвы коварное гоненье». Зато последовавшее за дуэлью наказание (и новый арест, и новая ссылка) избавляло от каких-либо решительных действий в подтверждении серьезности своих намерений» [11, с. 291].

Но это оправдывало Михаила Юрьевича лишь в глазах света. Сам себя он судил другим судом. В стихотворении «Тучи», размышляя о причинах своего изгнания из Петербурга, Лермонтов пишет:

*Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?*

Клевета, открытая злоба и тайная зависть оказали влияние на решение судьбы поэта. Но совершенное «преступление» он относил на свой счет, казнил себя беспощадно в мыслях и стихах...

Другой предпосылкой стремления уехать из столицы было то, что в задуманном грандиозном плане создания эпопеи из петербургской и кавказской жизни к 1840 году свет был Лермонтовым полностью исчерпан [11, с. 288]. Для изучения жизни другой эпохи русского общества необходим был опыт войны. А войну в 1840 года Россия вела только на Кавказе. Еще в письме к М. А. Лопухиной в 1839 году Мишель Лермонтов сообщал: «Я скучаю. Просился на Кавказ – отказали» [15, с. 315]. Дуэль с де Барантом в этих обстоятельствах оказывалась как нельзя кстати. 14 марта 1840 года В. Г. Белинский писал В. П. Боткину: «Лермонтов слегка ранен и в восторге от этого случая, как маленького движения в однообразной жизни. Читает Гофмана, переводит Зейдлица и не унывает. Если, говорит, переведут в армию, буду проситься на Кавказ. Душа его жаждет впечатлений и жизни» [2, с. 496]. В письме В. П. Боткину, написанном 21 апреля 1840 года, Белинский сообщал: «Вероятно, переведут молодца в армию. В таком случае хочет проситься на Кавказ, где готовится какая-то важная экспедиция против черкес. Эта русская разудалая голова так и рвется на нож. Большой свет ему надоел, давит его» [1, с. 301].

Когда поэт узнал, что ему уготован один из армейских полков в провинциальной губернии, он намеренно усугубил свою участь, вызвал де Баранта для разговора и пригрозил за распускаемые французом сплетни новым поединком. Барон, очевидно, понял, что на этот раз Лермонтов, отменный стрелок, в воздух не выстрелит [3, с. 426]. Эрнест де Барант не только заявил при двух свидетелях, что считает себя совершенно удовлетворенным, но и рассказал о своей тайной встрече своей семье и всем светским знакомым [14, с. 51]. На этом, по-видимому, и строился психологический расчет Лермонтова, прекрасно изучившего на светских раутах пустого и болтливого сына французского посланника. Ю. Ф. Самарин в частном письме так характеризовал поэта: «Это чрезвычайно артистическая натура, неуловимая и не поддающаяся никакому внешнему влиянию, благодаря своей наблюдательности и значимой доли индифферентизма. Вы еще не успели с ним заговорить, а он вас уже насквозь раскусил; он все замечает. <...> Этот человек никогда не слушает то, что вы ему говорите, он вас самих слушает и наблюдает, и после того, как он вполне понял вас, вы продолжаете оставаться для него чем-то совершенно внешним, не имеющим никакого права что-либо изменить в его жизни» [13, с. 383–384]. Цепь была запущена, Лермонтов переиграл и Николая I, и А. Х. Бенкендорфа, и ... свою любовь. Княгиня Щербатова в письме к А. Д. Блудовой 23 марта отмечала: «Мне не терпится узнать, что станет с maitre M<ishel>. Мне пишут, что он просит направить его на Кавказ. Каков глупец!» [6, с. 351].

Поскольку война должна была стать в задуманном Лермонтовым романе «из времен смертельного боя двух великих наций» одним из главных предметов изображения, поэт оказывается в гуще сражений на Кавказской линии. В гениальном стихотворении «Валерик» поэт изобразил «тревоги дикие войны» без ложного пафоса. Прямо с поля брани, в крови своей и чеченской, он говорит не голосом отчаянного рубаки, кидающегося во главе горстки храбрецов на завалы, а голосом всечеловеческого странника, задающего вечный вопрос: зачем?

Получив этот бесценный опыт, Михаил Юрьевич стал добиваться отставки, чтобы воплотить в жизнь задуманное творение. «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть

в таинства азиатского миросозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне, – обращался он к Краевскому, – там на Востоке тайник богатых откровений» [9, с. 312]. «В душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни, – писал после гибели поэта В. Г. Белинский. – Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества» [1, с. 303].

Придание М. Ю. Лермонтову самостоятельной роли в событиях весны 1840 года, связанных с арестом и второй ссылкой на Кавказ, помогает многое понять в его творческих замыслах и мотивах поведения. Перед нами предстает не просто «взлет и падение светского льва», как назвал главу об этом времени в жизни поэта английский литературовед сэр Лоренс Келли, а строго последовательное осуществление гениального плана работы над вечными вопросами войны и мира. Недаром Л. Н. Толстой считал Лермонтова своим предшественником в постижении этой проблемы, а дерзкая и глубокая мысль автора «Героя нашего времени» о первостепенной важности изучения души человеческой (даже в сравнении с историей народа) стала любимой и душевной мыслью создателя бессмертных образов Пьера Безухова и Андрея Болконского.

Использованная литература:

1. Белинский В. Г. Выдержки из писем и статей // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. Т. 9.
3. Бондаренко В. Г. Лермонтов: мистический гений. М.: Молодая гвардия, 2013.
4. Верещагина Е. А. Из писем к А. М. Хюгель // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.
5. Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова. М.: Советский писатель, 1964.
6. Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.: Русская панорама, 2003.

7. Келли Л. Лермонтов: трагедия на Кавказе / пер. с англ. И. А. Гориславского, под ред. И. А. Настенко; предисл. и добавл. В. А. Захарова. М.: Художественная литература, 2006.

8. Корф М. А. Из дневника // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.

9. Краевский А. А. Воспоминания (В пересказе П. А. Висковатого) // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.

10. Мануйлов В. А., Назарова Л. Н. Лермонтов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1984.

11. Марченко А. М. С подорожной по казенной надобности: Лермонтов. Роман в документах и письмах. М.: Книга, 1984.

12. Примечания к воспоминаниям А. М. Меринского // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.

13. Самарин Ю. Ф. Из писем к И. С. Гагарину // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.

14. Шан-Гирей А. П. М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина. М.: Художественная литература, 1989.

15. Щеголев П. Е. Лермонтов: Воспоминания, письма, дневники. М. Аграф, 1999.

«WHO IS DRIVING YOU OUT?»: TO THE ISSUE OF THE REASONS FOR M. LERMONTOV'S EPARTURE TO THE DETACHED CAUCASIAN CORPS IN THE SPRING OF 1840

MATVEYEV, Oleg – Dr. Sc. (National History), Prof., Department of the Pre-Revolutionary Russian History, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: vim12@rambler.ru

The article studies into the reasons for M. Lermontov's departure to the Caucasus in the spring of 1840. The author comes to the conclusion that a great role in that event was played by the poet's aspirations to

leave St. Petersburg to write an epic work on three epochs from the life of Russian society he had conceived. To be able to do so, he needed a war experience, perfect knowledge of the Caucasus, and spare time free from military drill. Besides, a new arrest and a new exile let the poet resolve the sensitive and delicate issue he had fallen into by relieving him from taking any decisive actions to prove the seriousness of his intentions towards Princess Maria Shcherbatova.

Keywords: M. Lermontov, duel, exile to the Caucasus, epic work, motives of behaviour.

References:

1. Belinskiy, V. G. Vyderzhki iz pisem i statey (Excerpts from Letters and Articles), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1989.
2. Belinskiy, V. G. *Polnoe sobraniye sochineniy* (The Complete Works in Thirteen Volumes), 13 vols., Vol. 9. Moscow: Akad. nauk SSSR, 1955.
3. Bondarenko, V. G. *Lermontov: misticheskiy geniy* (Lermontov: Mystical Genius). Moscow: Molodaya gvardiya, 2013.
4. Vereshchagina, E.A. Iz pisem k A. M. Khyugel (From the Letters to A. M. Hugel), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1989.
5. Gershteyn, E. G. *Sudba Lermontova* (The Fate of Lermontov). Moscow: Sovetskiy Pisatel, 1964.
6. Zakharov, V. A. *Letopis zhizni i tvorchestva M. Yu. Lermontova*. (Chronicle of the Life and Work of Mikhail Lermontov). Moscow: Russkaya panorama, 2003.
7. Kelly, L. *Lermontov: Tragediya na kavkaze* (Lermontov: Tragedy in the Caucasus), Nastenka, I. A., Ed., trans. Gorislavsky, I. A., Moscow: Lenizdat, 2006.
8. Korf, M. A. Iz dnevnika (From the Diary), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1989.
9. Kraevskiy, A. A. Vospominaniya (V pereskaze P. A. Viskovatogo) (Memoirs (In the narration of P. A. Viskovaty)), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1989.
10. Manuylov, V. A. and Nazarova, L. N. *Lermontov v Peterburge* (Lermontov in Petersburg). Leningrad, 1984.
11. Marchenko, A. M. *S Podorozhnoy po kazyennoy nadobnosti: Lermontov. Roman v dokumentakh i pismakh* (By the Official Need with a Travel Certificate: Lermontov. A Novell in Documents and Letters). Moscow: Kniga, 1984.

12. Primechaniya k vospominaniyam A. M. Merinskogo (Notes to the memoirs of A. M. Merinsky), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989.

13. Samarin, Yu. F. Iz pisem k I. S. Gagarinu (From Letters to I. S. Gagarin), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989.

14. Shan-Girey, A. P. M. Yu. Lermontov (Mikhail Lermontov), in *Mikhail Yuryevich Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov*, V. Vatsuro, N. Gey and Elizavetina, G., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989.

15. Shchegolev, P. E. *Lermontov: Vospominaniya, pisma, dnevniki* (Lermontov: Memoires, Letters, Diaries). Moscow: Agraf, 1999.

Н. Н. Гарунова¹

«КИЗЛЯРСКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА²

Дана характеристика Кизляру как городу в XVIII – первой половине XIX века, который невозможно было миновать, отправляясь по суше из Европы в Дагестан и Закавказье. Рассмотрен маленький эпизод в биографии, связанный с посещением города М. Ю. Лермонтовым.

Ключевые слова: Кизляр, город, фольклор, Лермонтов, история, творчество.

Меняющаяся российская действительность XXI века ставит перед обществом вопрос о национальной самобытности русской культуры. Процесс национальной идентификации в современном обществе сопровождается «взрывом» этнического чувства, стремлением обнаружить и консервировать особенности своей культуры [7, с. 16].

¹ ГАРУНОВА Нина Нурмагомедовна – доктор исторических наук, профессор кафедры истории России XX–XXI веков Дагестанского государственного университета, г. Махачкала, Россия. Электронная почта: garunovanina@mail.ru.

² Работа выполнена при финансовой поддержке госзадания № 2014/33 Министерства образования и науки России в сфере научной деятельности.

Для народов Северо-Восточного Кавказа Кизляр со времени его основания имел исключительное значение не только как политический и экономический, но и как культурный центр региона. Его по достоинству в XVIII – первой половине XIX века называли «русской столицей на Кавказе», а всю огромную территорию, включающую северную часть современной Республики Дагестан, Чечню, Ингушетию, Кабарду и часть Северной Осетии – «Кизлярским краем».

В Кизляре возникли самые первые русские школы в регионе, не говоря о той школе, которая существовала в старом Кизляре. Известно по документам, бывшим в распоряжении Ибрагимова-Кизлярского, что знаменитый белорусский просветитель и писатель Симеон Полоцкий (1629–1680), побывав в старом Кизляре (Абсиякенте), убедил его жителей построить школу для детей таджиков, кумыков и других нерусских жителей с целью изучения русского языка и знакомства с русской культурой [1, с. 240].

Кизляр со дня своего основания был призван стать и религиозным центром России на Кавказе. Из Кизляра предпринимались попытки пропаганды и распространения среди кавказских горцев христианства. Этим занимался Кизлярский Крестовоздвиженский мужской монастырь, основанный в 1736 году архимандритом Грузинским Даниилом, и Осетинская комиссия, созданная в 1744 году проживавшим в обители кизлярского монастыря митрополитом Грузинским Иоанном Магнельским и архимандритом Герисаном [1, с. 35–58].

В XVIII – первой половине XIX века Кизляр являлся как бы своеобразной базой для научных экспедиций Российской Академии наук и отдельных ее сотрудников. Известный историк В. Н. Татищев, будучи астраханским губернатором в 1741–1745 годах, хорошо знал Кизляр, бывал на Северо-Восточном Кавказе в Кизлярском регионе, входившем в Астраханскую губернию. Он изучал этнографию, географию и экономическое состояние края. Его исторические изыскания на Кавказе отразились в его многотомной «Истории Российской» и других трудах.

В начале 70-х годов XVIII века отряд академика П. П. Фалька изучал природные богатства Астраханской губернии, в том числе и бассейн р. Терека. И. Гюльденштедт с

1770 по 1773 годы путешествовал по Кавказу. Свою экспедицию он начал с Кизляра. Из Кизляра в 1770 году отправилась экспедиция академика С. Г. Гмелина изучать географию, экономику и политический строй Северо-Восточного Кавказа и Азербайджана [4, 3].

В 1771–1772 годах в Кизляре бывал вождь крестьянской войны Е. Пугачев. В 1779 году Кизляр с инспекционной миссией посетил А. В. Суворов. Позже здесь бывал А. П. Ермолов и другие военачальники [5, с. 4].

В Кизляре в 1765 году родился прославленный полководец, герой Отечественной войны 1812 года Петр Иванович Багратион. Здесь Багратион получил свое образование, обучаясь в русской гарнизонной школе, предназначенной для детей офицеров и командиров Кизлярской крепости.

Многие замечательные, великие люди оставили свой след в Кизляре. И не только потому, что этот город в XVIII – первой половине XIX века невозможно было миновать, отправляясь по суше из Европы в Дагестан и Закавказье. Чем-то притягивал этот городок к себе. В памяти старшего брата Льва Николаевича Толстого Николая Николаевича остались кизлярские виноградные сады, которые он описал в своей единственной книге «Охота на Кавказе», вышедшей в 1852 году.

Александр Дюма оставил нам следующее описание Кизляра: «Мы вступили на улицы города. Ничего нет живописнее этих улиц с деревьями, высаженными без симметрии, с их болотами, где крикают гуси и утки и где верблюды запасаются водой на дороге... Художник обнаружит в Кизляре много очаровательного и живописного». Сопровождавший французского писателя художник Муане, сделал множество рисунков кизлярской жизни, но, к сожалению, ни один из них не сохранился [8, с. 34, 36].

Что представлял собой Кизляр в 70-х годах XVIII века можно увидеть на акварелях известного русского художника М. М. Иванова. Подлинники хранятся в Русском музее Санкт-Петербурга. С Кизляром связана судьба еще одного прославленного поэта, театрального критика, друга Пушкина. Это Павел Александрович Катенин. Он был комендантом крепости Кизляр в 1837–1838 годах, и именно здесь он написал одну из лучших своих поэм «Садго» [6, л. 1].

В литературе существует мнение о посещении низовий Терека в сентябре-октябре или декабре 1837 года поэтом М. Ю. Лермонтовым. Сохранились строки из его письма, датированного этим годом, где поэт пишет, что он «то на перекладных, то верхом изъездил всю Линию вдоль, от Кизляра до Тамани...» [2, с. 39]. Опираясь на это свидетельство, известный художник Дагестана В. А. Колесников написал маслом картину «Выхожу один я на дорогу...». Эта живописная фантазия художника на тему связи творчества М. Ю. Лермонтова с городским кизлярским ландшафтом демонстрируется в Кизлярском краеведческом музее.

Самобытным, живым памятником истории и культуры Нижнетерского казачества является народный фольклор, песни, сказания. Наиболее ярко отражается процесс исторического самосознания роли казачества именно в их песнях. Любили песню в казачьих станицах. Были хоры мужские и женские, стариков и молодежи. Песни военно-маршевые, бытовые и промысловые считались мужскими, песни любовные, шуточные, плясовые – женскими. «Ядром терской исторической песни являлась песня гребенская, оказавшая большое влияние на поэзию других казачьих групп. На Тереке не только создавались свои произведения, сюда постоянно попадали песни с Дона, Волги, Урала... Новые песни приносили солдаты, приносили их из России и сами терцы, которым приходилось бывать в многочисленных походах. В результате на Тереке сложился богатый и разнообразный репертуар исторической песни, насчитывающий до 150 сюжетов, что, конечно, не исчерпывает существовавшего репертуара» [9, с. 3].

Богатейший фольклор у казаков терско-гребенских станиц. В нем отразились «дела давно минувших лет, преданья старины глубокой», замечательные былины, которые в XVIII–XIX веках были распространены среди народных сказителей, казаков-старообрядцев. И, как отмечают исследователи, М. Ю. Лермонтов, создавая свою «Песню о купце Калашникове», использовал темы и сюжеты этих былин. Л. Семенов установил, что «мотив любви Кирибеевича к жене Калашникова имеет некоторую аналогию в былине терских казаков о князе Владимире и Настасье Микулишне», а описание пира сходно с описанием в былине гребенских казаков о Ставре – Лавре Тимофеевиче (ее записал М. Карпинский) [10, с. 46].

В едином экономическом пространстве под мощным воздействием русской культуры в этнически неоднородной среде Кизляра складывались многообразные формы сотрудничества и добрососедства, формировались общие интересы и потребности, объединявшие представителей, казалось бы, совершенно разных культур, вероисповеданий, традиций.

Использованная литература:

1. Васильев Д. Загадка старого Кизляра // Вопросы истории Дагестана. Махачкала: тип. Дагестанского филиала АН СССР, 1974. Вып. 1. С. 35–58.
2. Виноградов В. Б. «Уголок России, отчий дом...» Очерки об истории Тарумовских степей и Кизлярщины. Армавир; Кизляр, 1996.
3. Гмелин С. Г. Путешествие по России для исследования трех царств в природе естества. СПб., 1785. Ч. 3.
4. Гюльденштедт И. А. Географическое и статистическое описание Грузии и Кавказа из «Путешествия г-на Академика И. А. Гюльденштедта через Россию по Кавказским горам в 1770, 1771, 1772 и 1773 годах». СПб., 1809.
5. Глазов В. История образования в Кизляре. Кизляр, 1998.
6. Государственный архив Республики Дагестан. Ф. 379. Оп. 1. Д. 1.
7. Дубнова Н. В. Творчество М. Ю. Лермонтова в контексте евразийского диалога культур: дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2007.
8. Дюма А. Кавказ. Тбилиси: Мерани, 1988.
9. Путилов Б. Н. Исторические песни на Тереке. Грозный, 1948.
10. Русские писатели в нашем крае: сб. статей. Грозный, 1958.
11. Тарихи Кизляркала / Введение, пер., коммент. Г. М-Р. Оразаева // Шихсаидов А. Р., Айтберов Т. М., Оразаев Г. М-Р. Дагестанские исторические сочинения. М.: Наука, 1993.

«KIZLYAR TRACK» IN THE WORKS OF MIKHAIL LERMONTOV

GARUNOVA, Nina – Dr. Sc. (National History), Prof., Department of the History of Russia XIX–XXI cent, Dagestan State University, Makhachkala, Russia.

E-mail: garunovanina@mail.ru

In the article is given the characteristic of Kizlyar as the city that was impossible to escape, when going overland from Europe in Dagestan and the Caucasus. Considered a small episode in the biography of Mikhail Lermontov associated with his visit to the city.

Keywords: Kizlyar, a town, folklore, Lermontov, history, art.

References:

1. Vasil'ev, D. Zagadka starogo Kizlyara (The Mystery of the Old Kizlyar), *Voprosy istorii Dagestana*, 1974, no. 1, pp. 35–58.
2. Vinogradov, V. B. "Ugoloк Rossii, Otchiy Dom...". *Ocherki ob istorii Tarumovskikh stepey i Kizlyarshchiny*. ("Corner of Russia, Ancestral Home..."). Armavir; Kizlyar, 1996.
3. Gmelin, S. G. *Puteshestvie po Rossii dlya issledovaniya Trekh Tsarstv v Prirode Estestva* (Journey through Russia for the Research of the Three Kingdoms in their Nature), Vol. 3. St. Petersburg, 1785.
4. Gyuł'denshtedt, I. A. *Geograficheskoe i Statisticheskoe Opisanie Gruzii i Kavkaza iz "Puteshestviya g-na akademika I.A. Gyuł'denshtedta cherez Rossiyu po Kavkazskim Goram v 1770, 1771, 1772 i 1773 godakh"* (Geographical and statistical description of Georgia and the Caucasus from "The Travelling of Mr. Academician I. A. Gueldenstadt through Russia to the Caucasus Mountains in 1770, 1771, 1772 and 1773"). St. Petersburg, 1809.
5. Glazov, V. *Istoriya obrazovaniya v Kizlyare* (The History of Education in Kizlyar). Kizlyar, 1998.
6. State Archives of the Republic of Dagestan. Fund 379, Inventory 1, File 1.
7. Dubnova, N. V. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova v kontekste evraziyskogo dialoga kul'tur* (The Works of Mikhail Lermontov in the Context of Eurasian Dialog of Cultures), *Cand. Sc. (Philology) Dissertation*. Makhachkala, 2007.
8. Dyuma, A. *Kavkaz* (Caucasus). Tbilisi: Merani, 1988.
9. Putilov, B. N. *Istoricheskie pesni na Tereke* (Historical Songs on the Terek River). Grozny, 1948.
10. *Russkie Pisateli v nashem krae* (Russian Writers in our Region). Grozny, 1958.
11. Tarikhi Kizlyarkala, in *Shikhsaidov, A. R., Aytberov, T. M. and Orazaev, G. M.-R. Dagestanskіe istoricheskie sochineniya*, Orazaev, G.M.-R., Ed., Moscow: Nauka, 1993.

С. Г. Александров¹

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ: ФИЗИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ И ВОЕННАЯ ПОДГОТОВКА

В преддверии юбилея М. Ю. Лермонтова возрос интерес научной общественности к различным сторонам его жизни, деятельности, творческого наследия. Физическое воспитание поэта в семье, его военно-физическая подготовка в учебных заведениях, а также боевое совершенствование в ходе военных действий стали объектом настоящего исследования. Воспоминания современников поэта значимы для объективного изучения данного вопроса.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, мемуары современников, физическая культура, военная подготовка, физические качества, внешние данные, кулачные бои, игры, верховая езда, скачки, джигитовка, фехтование, танцы, охота, минеральные воды, санаторно-курортное лечение.

*Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!..*

М. Ю. Лермонтов «Бородино»

В преддверии празднования 200-летия со дня рождения великого русского поэта М. Ю. Лермонтова, в рамках изучения и популяризации его наследия, актуальным выступает изучение роли физической культуры в жизни и творчестве поэта, становлении его личности. Вместе с тем, до настоящего времени данная научная проблема не стала объектом историко-педагогических исследований.

Огромную информационную базу для исследования указанного направления предоставляют мемуары современников М. Ю. Лермонтова, его родственников и сослуживцев, обще-

¹ АЛЕКСАНДРОВ Спартак Геннадьевич – кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин и физической культуры Краснодарского кооперативного института (филиала) Российского университета кооперации, г. Краснодар, Россия. Электронный адрес: spartak-2010@mail.ru.

ственно-политических деятелей и военачальников, историков, этнографов и литераторов.

По воспоминаниям А. П. Шан-Гирея, троюродного брата и одного из самых близких друзей М. Ю. Лермонтова, подолгу жившего с ним в «родовом гнезде» поэта в селе Тарханы, а также в Москве и Петербурге, «...на пруду мы разбивались на два стана и перекидывались снежными комьями; на плотине с сердечным замиранием смотрели, как православный люд, стена на стену (тогда еще не было запрету), сходился на кулачки (кулачные бои. – С. А.). В домашней жизни своей Лермонтов был почти всегда весел, ровного характера, <...> играли мы часто в военную игру, для которой у меня всегда было в готовности несколько планов» [10, с. 36].

О детских развлечениях Лермонтова в родовом селе Тарханы повествует один из ключевых исследователей его жизни и творчества П. А. Висковатов: «Зимой устраивалась гора, на ней катали Михаила Юрьевича, и вся дворян, собравшись, потешала его» [5, с. 41–42].

Внешние физические данные поэта А. П. Шан-Гирей охарактеризовал так: «Он сформировался физически; был мал ростом, но стал шире в плечах и плотнее...» [10, с. 38].

П. К. Шугаев, пензенский помещик, владевший имением в Чембаре, центральном населенном пункте рядом с селом Тарханы, изучал историко-литературное прошлое родного края, записывая рассказы современников Лермонтова. В Чембарском уезде он собирал интересные факты из жизни поэта, в особенности в его подростковый период: «Когда Мишеньке стало около семи-восьми лет, то бабушка окружила его деревенскими мальчишками его возраста, одетыми в военное платье; с ними он и забавлялся, имея нечто вроде потешного полка, как у Петра Великого во времена его детства. Михаил Юрьевич любил устраивать кулачные бои между мальчишек села Тархан и победителей, нередко с разбитыми до крови носами, всегда щедро оделял сладкими пряниками, что главным образом и послужило темой для “Песни про купца Калашникова”. Сельская площадь все в том же виде, на которой в праздничные дни Михаил Юрьевич ставил бочку с водкой, и крестьяне села Тархан разделялись на две половины, наподобие двух враждебных армий, дрались на кулачки, стена на

стену, а в это время, как современники передают, “и у Михаила Юрьевича рубашка тряслась”, и он был не прочь принять участие в этой свалке, но дворянское звание и правила приличий только от этого его удерживали; победители пили водку из этой бочки; побежденные же расходились по домам, и Михаил Юрьевич при этом всегда от души хохотал» [10, с. 63].

О выраженном интересе Лермонтова к кулачному бою, в последствии отраженном в его «Песне про купца Калашникова», упоминает дореволюционный исследователь жизни и творчества поэта П. Давидовский [6, с. 433; 13, с. 33].

Примечательно, что родной дед М. Ю. Лермонтова по материнской линии пензенский помещик А. Е. Столыпин, представитель старинного дворянского рода, являлся знатоком и ценителем русского кулачного боя. По свидетельству современников, он «...с молодых лет бывал задирой, забиякой. Любитель псовой охоты, мастер кулачного боя, ведавший приемы кулачных бойцов, как ударить к месту (значит – по артерной жиле на шее), под микитки (в левый бок к груди, близ сердца), земляных послушать часов (удар по виску), рожество накрасить (разбить скулы, подбить глаза), красного петуха (своротить нос)» [4, с. 2–3].

В написанной в 1837 году в народном стиле поэме «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтовым достаточно точно раскрыты условия организации и проведения русского кулачного боя:

*Уж как завтра будет кулачный бой
На Москва-реке при самом царе,
И я выйду тогда на опричника,
Буду насмерть биться, до последних сил...
Как сходились, собирались
Удалые бойцы московские
На Москву-реку, на кулачный бой,
Разгуляться для праздника, потешиться.*

Лермонтов здесь указывает на бытовавшую традицию проводить кулачный бой преимущественно в зимнее время на льду, в период календарных религиозных праздников.

*И приехал царь со дружиною,
Со боярами и опричниками,
И велел растянуть цепь серебряную,
Чистым золотом в кольцах спаянную.
Оцепили место в двадцать пять сажень,
Для охотницкого бою, одиночного.*

Описывая организацию кулачного боя, поэт конкретизирует его частные правила – границы для поединка и индивидуальный характер единоборства.

*И выходит удалой Кирибеевич,
Царю в пояс молча кланяется,
Скидает с могучих плеч шубу бархатную,
Подпершися в бок рукою правою,
Поправляет другой шапку алую,
Ожидает он себе противника...
Трижды громкий клич прокликали.*

В этом отрывке поэмы Лермонтов описывает приготовления к кулачному поединку – снятие верхней одежды для удобства ударов руками; при этом кулачный боец не снимал меховую шапку для смягчения ударов по голове. Приводится и традиция вызова, «закликанья» соперника.

*И выходит Степан Парамонович,
Молодой купец, удалой боец,
По прозвищу Калашников.
Поклонился прежде царю грозному,
После белому Кремлю да святым церквам,
А потом всему народу русскому,
Горят очи его соколиные,
На опричника смотрит пристально.
Супротив него он становится,
Боевые рукавицы натягивает,
Могучие плечи распрямливает.*

Строфа «Боевые рукавицы натягивает...» – указание поэта на бытовавшее правило надевать перед боем специальные зимние рукавицы для защиты кистей рук от повреждений.

*Вот молча оба расходятся, –
 Богатырский бой начинается.
 Размахнулся тогда Кирибеевич
 И ударил в первой купца Калашникова,
 И ударил его посередь груди –
 Затрещала грудь молодецкая...*

Здесь Лермонтов описывает правила начала кулачного боя (увеличение дистанции между соперниками перед физическим контактом) и пример прямого удара («в душу»).

Далее гиперболизировано описывается сила удара бойца:

*Пошатнулся Степан Парамонович;
 На груди его широкой висел медный крест
 Со святыми мощами из Киева, –
 И погнулся крест и вдавился в грудь;
 Как роса из-под него кровь закапала.*

Завершивший поединок смертельный удар кулачного бойца описан в следующем отрывке поэмы:

*Изловчился он, изготовился,
 Собрался со всею силою
 И ударил своего ненавистника
 Прямо в левый висок со всего плеча.
 И опричник молодой застонал слегка,
 Закачался, упал замертво [12].*

Выдающийся российский критик и общественный деятель В. Г. Белинский первым опубликовал печатные отзывы о произведениях Лермонтова: «Если это первый опыт молодого поэта, – писал он о «Песне... про купца Калашникова», – то не боимся попасть в лживые предсказатели, сказавши, что наша литература приобретает сильное и самобытное дарование» [3]. Характеризуя личность поэта, критик не скупился на эпитеты – «Львиная натура! Страшный и могучий дух!» [1, с. 166–168].

А. Н. Корсаков, отставной военный, автор статей в российских исторических журналах второй половины XIX века, познакомившись с двоюродным братом поэта, М. А. Пожогин-

ным-Отрошкевичем, описал сведения о жизни и характере М. Ю. Лермонтова. «В свободные от уроков часы дети проводили время в играх, между которыми Лермонтову особенно нравились будто бы те, которые имели военный характер. Так, в саду у них было устроено что-то вроде батареи, на которую они бросались с жаром, воображая, что нападают на неприятеля. Охота с ружьем, верховая езда на маленькой лошадке с черкесским седлом, сделанным вроде кресла, и гимнастика были также любимыми упражнениями Лермонтова» [10, с. 70].

Воспоминания М. Е. Меликова, поступившего в Академию художеств и обучавшегося в Москве одновременно с М. Ю. Лермонтовым, свидетельствуют: «В личных воспоминаниях моих маленький Миша Лермонтов рисуется не иначе как с нагайкой в руке, властным руководителем наших забав» [10, с. 74].

А. З. Зиновьев, преподаватель русского и латинского языков в Московском университетском благородном пансионе в 20–30-х годах XIX века, автор трудов по педагогике и теории словесности, подготовил М. Ю. Лермонтова к поступлению в 4-й класс пансиона, в дальнейшем продолжив его обучение. «Бывши... в очень близких отношениях к Лермонтову, считаю обязанностью сообщить о ... раннем развитии его самостоятельного и твердого характера. Он... любил фехтованье, верховую езду, танцы, и ничего в нем не было неуклюжего: это был коренастый юноша, обещавший сильного и крепкого мужа в зрелых летах» [10, с. 78].

А. Ф. Тиран обучался с М. Ю. Лермонтовым в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров и одновременно с ним был направлен в лейб-гвардейский Гусарский полк. Летом 1841 года, находясь в Пятигорске, он ближе познакомился с поэтом: «Лермонтов... очень плечист, глаза живые, с огнем, выразительные. Ездил он верхом отлично» [10, с. 150].

А. М. Меринский, поступив в Школу подпрапорщиков и юнкеров в 1833 году, и в дальнейшем проходя службу в лейб-гвардейском полку, некоторое время обучался и служил с поэтом в непосредственной близости.

Его наблюдения нашли отражение в мемуарном произведении «Воспоминание о Лермонтове», опубликованном в 1858 году. «Постараюсь передать немного, что помню из юнкерской жизни Лермонтова, с которым я в одно время находил-

ся в Школе... Лермонтов был довольно силен, в особенности имел большую силу в руках, и любил состязаться в том с юнкером Карачинским, который известен был по всей школе как замечательный силач – он гнул шомполы и делал узлы, как из веревок. Много пришлось за испорченные шомполы гусарских карабинов переплатить ему денег унтер-офицерам, которым поручено было сбережение казенного оружия. Однажды оба они в зале забавлялись подобными *tours de force* (проявлениями силы (фр.)). Вдруг вошел туда директор школы, генерал Шлиппенбах. Каково было его удивление, когда он увидел подобные занятия юнкеров. Разгорячась, он начал делать им замечания: “Ну, не стыдно ли вам так ребячиться! Дети, что ли, вы, чтобы так шалить!.. Ступайте под арест”. После того Лермонтов презабавно рассказывал нам про выговор, полученный им и Карачинским. “Хороши дети, – повторял он, – которые могут из железных шомполов вязать узлы”, – и при этом от души заливался громким хохотом.

В занятиях по фрунтовой части и манежной езде... так прошли незаметно для Лермонтова два года в юнкерской школе. Сильный душой, он был силен и физически и часто любил выказывать свою силу. Раз после езды в манеже, будучи еще, по школьному выражению, новичком, подстрекаемый старыми юнкерами, он, чтоб показать свое знание в езде, силу и смелость, сел на молодую лошадь, еще не выезженную....» [10, с. 167–168].

Д. А. Столыпин, младший брат А. А. Столыпина (Монго), встречался с Лермонтовым в Царском Селе до первой ссылки поэта, затем уже офицером лейб-гвардейского Конного полка перед второй его ссылкой. «Лермонтов жил с товарищами вообще дружно, и офицеры любили его за высоко ценившуюся тогда «гусарскую удаль». Лошадей Лермонтов любил хороших и ввиду частых поездок в Петербург держал верховых и выездных. Его конь Парадер считался одним из лучших...». О способностях М. Ю. Лермонтова в верховой езде Д. А. Столыпин отзывался так: «Во время известной поездки Лермонтова с А. А. Столыпиным на дачу балерины Пименовой, вдали показался возвращающийся из Петергофа в Петербург в коляске четверкою великий князь Михаил Павлович. Ехать ему навстречу значило бы сидеть на гауптвахте, так как они

уехали из полка без спросу. Не долго думая, они повернули назад и помчались по дороге в Петербург, впереди великого князя. Как ни хороша была четверка великокняжеских коней, друзья ускакали и рано утром вернулись к полку благополучно... прямо с дороги отправились на ученье. Гроза миновала благодаря резвости гусарских скакунов» [10, с. 200–201].

В записках «Лермонтов в лейб-гвардии Гродненском гусарском полку» А. И. Арнольди, российский офицер, композитор и музыковед, вращавшийся в среде петербургской интеллигенции, описывает быт и нравы, царившие в «сумасшедшем доме», флигеле холостых гусар, где проживал и Лермонтов: «В одних помещениях беспрестанно раздавались звуки или гитары, или фортепьяно или слышались целые хоры офицерских голосов, в других – гремели пистолетные выстрелы упражняющихся в этом искусстве, вой и писк дрессируемых собак, которые у нас в полку никогда не переводились, так как было много хороших охотников. Во всякий час дня, у каждой двери квартиры вы всегда могли встретить... охотника, пришедшего оповестить о найденном им медведе на берлоге или обойденных им лосях» [2, с. 137–138]. Встречу с поэтом автор записок вспоминает так: «В тридцать восьмом или тридцать девятом году (в 1838 или 1839 году. – С. А.) в первый раз увидел и познакомился с Михаилом Юрьевичем Лермонтовым, когда он был переведен с Кавказа в наш полк. Впоследствии мы жили с Лермонтовым в двух смежных комнатах, ...с ним коротко сошлись» [2, с. 215–216].

В записках описаны приемы военного обучения гусар верховой езде: «...я горячо принялся за службу, выучился тридцати двум или тридцати шести кавалерийским сигналам у полкового штаб-трубача, понял механизм поворотов и заездов строя и ежедневно... ездил верхом под руководством полкового командира, вскоре перешел в общую офицерскую смену, которые по субботам обыкновенно съезжались в великолепном огромном нашем манеже. Служба шла своим чередом, офицерская езда производилась новичкам ежедневно, а всем офицерам – два раза в неделю, караулы отбывались. Пешие, по конному, учения повторялись на неделе очень часто; все офицеры обязаны были присутствовать на езде своих эскадронов, производившейся через день, равно и при пешем ученье» [10, с. 262].

В 1841 году А. И. Арнольди встречался с поэтом в Пятигорске, популярном санаторно-курортном городе того времени, находясь на излечении: «В то время Пятигорские минеральные воды усердно посещались русскими, а сезон был одним из самых блестящих, и, сколько мне помнится, говорили, съехалось до 1500 семейств. Доктора... успешно занимались практикою, и я видел в Пятигорске многих людей, по-видимому, неизлечимых, которые в конце курса покидали целительные воды совершенно здоровыми» [10, с. 271].

Р. И. Дорохов, офицер, герой кавказской войны, получивший скандальную репутацию многочисленными дуэлями, познакомившись с поэтом на театре военных действий в Чечне в отряде А. В. Галафеева в 1840 году, дает М. Ю. Лермонтову такую характеристику: «В последнюю экспедицию я командовал летучею сотнею казаков; по силе моих ран я сдал моих удалых налетов Лермонтову. Славный малый – честная, прямая душа... Мы с ним подружились и расстались со слезами на глазах. Жаль, очень жаль Лермонтова, он пылок и храбр, – не сносить ему головы» [7]. Об этом отряде М. Ю. Лермонтов писал: «...я получил в наследство от Дорохова, которого ранили, отборную команду охотников, состоящую из ста казаков – это нечто вроде партизанского отряда, и если мне случится с ним удачно действовать, то авось что-нибудь дадут; я ими только четыре дня в деле командовал и не знаю еще хорошенько, до какой степени они надежны; но так как, вероятно, мы будем еще воевать целую зиму, то я успею их раскусить» [11, с. 423].

К. Х. Мамацев (Мамацашвили), кадровый офицер, обучавшийся в Павловском кадетском корпусе, с 1840 года также проходил службу совместно с Лермонтовым в чеченском отряде генерала А. В. Галафеева [9, с. 83]. Он дает следующую характеристику профессиональных военных способностей поэта: «Он был отчаянно храбр, удивлял своею удалью даже старых кавказских джигитов, <...> вся молодежь лучших фамилий служила в гвардии. Даже в этом походе он никогда не подчинялся никакому режиму, и его команда, как блуждающая комета, бродила всюду, появлялась там, где ей вздумается, в бою она искала самых опасных мест, – и ... находила их чаще всего у орудий Мамацева» [15].

Записи воспоминаний деятеля грузинской культуры изобилуют примерами воинской доблести, проявляемой

М. Ю. Лермонтовым в боевых условиях: «Выйдя из леса и увидев огромный завал, Мамацев с своими орудиями быстро обогнул его с фланга и принялся засыпать гранатами. Возле него не было никакого прикрытия. Оглядевшись, он увидел, однако, Лермонтова, который, заметив опасное положение артиллерии, подоспел к нему с своими охотниками. Но едва начался штурм, как он уже бросил орудия и верхом на белом коне, ринувшись вперед, исчез за завалами. Этот момент хорошо врезался в память Константина Христофоровича. После двухчасовой страшной резни грудь с грудью неприятель бежал» [18].

В июле 1840 года произошло масштабное сражение с вражескими отрядами на реке Валерик. В донесении генерала Галафеева сообщалось: «Успеху сего дела я обязан... также поручику Лермонтову. Офицер этот... с отменным мужеством, хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельский завал» [20].

За личное мужество и героизм, проявленные М. Ю. Лермонтовым в ходе боевых операций, он неоднократно представлялся к награждению высокими государственными наградами – ордену Св. Владимира 4-й степени, ордену Св. Станислава 3-й степени, золотой сабле с гравировкой «За храбрость». Однако негативное отношение к поэту со стороны высших придворных чиновников и лично Николая I препятствовали официальному подтверждению его военных заслуг.

Фридрих Боденштедт, являясь значимым немецким писателем и поэтом, современником М. Ю. Лермонтова, осуществил перевод его многочисленных литературных произведений на немецкий язык. В 1841 году в Москве он знакомится с поэтом, будучи учителем немецкого языка в доме князя М. Н. Голицына. Первое впечатление от знакомства с Лермонтовым Ф. Боденштедт описал так: «У вошедшего была гордая, непринужденная осанка, средний рост и необычайная гибкость движений. Вынимая при входе носовой платок, он выронил на паркет бумажник и при этом нагнулся с такой ловкостью, как будто он был вовсе без костей, хотя, судя по плечам и груди, у него должны были быть довольно широкие кости» [17, с. 319]. Отметил Боденштедт непомерную энергию, и активность поэта, и, к сожалению, его фатализм: «Во всяком случае, он мало дорожил той жизнью, какую должен был вести

в России, и поэтому он охотно ставил жизнь на карту не только в сражениях против много раз воспетых им горцев, но и при всех случаях, которые его волновали» [19, с. 391].

В. И. Чиляев, боевой офицер, воевавший под командованием А. П. Ермолова, служил в Пятигорской военной комендатуре, где встретил Лермонтова, став для него интересным собеседником. Наблюдая за уже состоявшимся и признанным поэтом, Чиляев отмечает его страсть к лошадям и джигитовке: «Лошади у него были свои; одну черкесскую он купил по приезду в Пятигорск. Верхом ездил часто, в особенности любил скакать во весь карьер. Джигитуя перед домом Верзилиных, он до того задерживал своего черкеса, что тот буквально ходил на задних ногах. Барышни приходили в ужас, и было от чего, конь мог ринуться назад и придавить всадника» [16, с. 39].

Небезынтересны и воспоминания Н. С. Мартынова, сыгравшего роковую роль в судьбе поэта. С Мартыновым Лермонтов обучался в юнкерской школе: «Как я уже говорил, он был ловок в физических упражнениях, крепко сидел на лошади... К числу физических упражнений следует отнести маршировку, танцы и фехтование. По пятницам у нас учили фехтованию; класс этот был обязательным для всех юнкеров, и оставлялось на выбор каждому рапира или эскадрон. В числе моих товарищей только двое умели и любили, так же как я, это занятие: то были гродненский гусар Моллер и Лермонтов. В каждую пятницу мы сходились на ратоборство, и эти полутеатральные представления привлекали много публики из товарищей, потому что борьба на эскадронах всегда оживленнее, красивее и занимательнее неприметных для глаз эволюций рапиры... Танцевал он (Лермонтов. – С. А.) ловко и хорошо. Умственное развитие его было настолько выше других товарищей, что и параллели между ними провести невозможно» [10, с. 492].

М. Ю. Лермонтов очень любил верховую езду, скачки и джигитовку. Об имевшихся у него лошадях он писал своей бабушке Е. А. Арсеньевой в 1836 году: «Лошади мои вышли, башкирки, так сносны, что чудо, до Петербурга скачу – а приеду, они и не вспотели; особенно одной все любят, – она так выправились, что ожидать нельзя было». И в следующем письме: «Я на днях купил лошадь у генерала и прошу вас,

если есть деньги, прислать мне 1580 рублей; лошадь славная и стоит больше, – а цена эта не велика» [10, с. 375].

П. И. Магденко, полтавский помещик, случайный попутчик Лермонтова в поездке, вспоминал: «Он был среднего роста, с симпатичными чертами, широкоплечий, с широкими скулами, вообще с широкою костью всего остова, словом, то, что называется “сбитый человек”. Такие люди бывают одарены более или менее почтенною физическою силой... Лошади были поданы. Я пригласил спутников в свою коляску. Между прочим, он указывал нам на озеро, кругом которого джигитовал, а трое черкес гонялись за ним, но он ускользнул от них на лихом своем карабахском коне» [14].

Записывавший воспоминания сослуживцев поэта, военный историк, ротмистр лейб-гвардейского Гродненского гусарского полка Ю. Л. Елец в мемуарах отмечал: «В служебном отношении поэт был всегда исправен, а ездил настолько хорошо, что еще в школе назначался на ординарцы. Недостатки его фигуры совсем исчезали на коне» [8, с. 207].

Л. В. Россильон, подполковник гвардейского Генерального штаба и квартирмейстер 20-й пехотной дивизии, в 1840 году участвовал в военной экспедиции на Кавказ и часто встречался с поэтом, охарактеризовав его боевой отряд так: «Они не признавали огнестрельного оружия, врезывались в неприятельские аулы, вели партизанскую войну и именовались громким именем “Лермонтовского отряда”. Гарцевал Лермонтов на белом, как снег, коне, на котором, молодецки заломив белую холщовую шапку, бросался на завалы. Чистое молодечество!» [5, с. 304]. Вместе с тем, Россильона возмущало отсутствие у поэта чинопочитания и полное презрение к комфорту и честолюбию: «Он ел из одного котла со своею командой, спал на голой земле» [5, с. 305]. Лермонтов подчеркивал нежелание пользоваться привилегиями. У него сложились доброжелательные и неформальные взаимоотношения с подчиненными, полное взаимопонимание с ними.

Н. И. Лорер, ссыльный декабрист, переведенный из Сибири рядовым Тенгинского пехотного полка на Кавказ, за боевые заслуги в 1840 году был произведен в прапорщики. В этот период в Пятигорске произошло его знакомство с М. Ю. Лермонтовым. Его воспоминания изобилуют информа-

цией о значении Пятигорска как санаторно-курортного центра юга России. Достоверно не установлено позитивное влияние климата и «лечебных вод» на состояние здоровья поэта, неоднократно находившегося в Пятигорске и Железноводске на лечении, в том числе и в детском возрасте. Вместе с тем, в контексте обозначенной темы, наблюдения Лорера небезынтересны: «При захождении солнца я приехал в Пятигорск. Устроившись немного, я начал приискивать себе доктора, чтобы, посоветовавшись с ним, начать пить какие-нибудь воды; мой доктор... беспрестанно заставлял меня пробовать разные воды. Я не берусь его (Пятигорск. – С. А.) описывать и чувствую, что перо мое слабо для воспроизведения всех красот природы. Скажу только, что в то время съезды на Кавказские воды были многочисленны. Со всех концов огромной России собираются больные к источникам в надежде – и большею частью справедливой – исцеления. С восходом солнца толпы стоят у целительных источников со своими стаканами. Дамы с грациозным движением опускают на беленьком снурочке свой стакан в колодец, казак с нагайкой через плечо... бросает свой стакан в теплую вонючую воду и потом, залпом выпив какую-нибудь десятую порцию, морщится... Лермонтов был душою общества и делал сильное впечатление... Стали давать танцевальные вечера, устраивали пикники, кавалькады, прогулки в горы. Лермонтов необыкновенно много танцевал, да и все общество было как-то особенно настроено к веселью» [10, с. 394–396].

Н. Ф. Туровский, петербургский чиновник, впоследствии ставший директором Липецких минеральных вод, в 1841 году совершает служебную поездку по Северному Кавказу и Крыму. Он обучался с Лермонтовым в Московском университетском пансионе, в одно время находился с ним в Пятигорске. Его «Дневник поездки по России в 1841 году» содержит примечательные сведения о подходах к оздоровлению и лечению лиц, прибывавших в Пятигорск. «Между пяти гор – Бештау, Машука, Змеиной, Лысой и Железной – лежит небольшой, красивенький городок Пятигорск. Вот утренняя картина: по разным направлениям в экипажах, верхом, пешком (оздоравливающиеся. – С. А.) тянутся к источникам. Эти часы самые тяжелые; каждый обязан проглотить по несколько больших

стаканов гадкой теплой воды, до десяти и более: такова непрерывная метода здешних медиков. Около полудня все расходятся: кто в ванны, кто домой, где каждого ожидает стакан кофе и булка; обед должен следовать скоро и состоять из тарелки каши на воде и двух яиц всмятку со шпинатом. В пять часов вечера опять все по своим местам – у колодцев со стаканами в руках. С семи до девяти часов чопорно прохаживаются по бульвару под звук музыки полковой; тем должен заключиться день для больных. Вид отсюда в ясную погоду очаровательный, единственный в природе. Лучшая для меня прогулка была за восемнадцать верст в Железноводск; самое название говорит, что там железные ключи; их много, но самый сильный и употребительный № 8, который вместе с другими бьет в диком лесу; между ними идет длинная, прорубленная аллея. Здесь-то в знойный день – истинное наслаждение: чистый ароматический воздух, и ни луча солнечного. Есть несколько источников и на открытом месте, где выстроены казенные домики и вольные для приезжающих. Сколько жизни и свежести в природе. Как нежна, усладительна для глаз эта густая зелень, которую, как зеленым бархатом, покрыты горы» [10, с. 440–441].

Таким образом, основываясь на мемуарах современников М. Ю. Лермонтова, следует отметить, что поэт был физически развитым человеком, владевшим широким арсеналом двигательных умений и навыков в верховой езде, джигитовке, фехтовании, силовых единоборствах.

Использованная литература:

1. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Наука, 1986.
2. Арнольд Ю. К. Воспоминания. М.: Тип. Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1892. Вып. 1.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. II.
4. Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: биография, 1814–1832. М.: Гослитиздат, 1945. Т. 1.
5. Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М.: Современник, 1987.
6. Давидовский П. Генезис «Песни о купце Калашникове» Лермонтова // Филологические записки. 1913. № 5.

7. Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика // Библиотека для чтения. 1852. № 1. С. 119–120.
8. Елец Ю. История лейб-гвардии Гродненского гусарского полка. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1890. Т. 1.
9. К. Х. Мамацев // Литературная Грузия. 1974. № 10. С. 83.
10. Лермонтов М. Ю. в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста и коммент. М. Гиллельсона и О. Миллер. М.: Художественная литература, 1989.
11. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. Л.: Наука, 1981. Т. 4.
12. Лермонтов М. Ю. Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. № 18. С. 344–347.
13. Литературное наследие: М. Ю. Лермонтов. М.: Издательство Академии наук СССР, 1941. Т. 43–44. Ч. 1.
14. Магденко П. И. Воспоминания // Русская старина. 1879. № 3. С. 525–530.
15. Мануйлов В. А. Константин Христофорович Мамацев: Воспоминания // Труды Ленинградского библиотечного института. 1957. Т. 2. С. 241–249.
16. Мартыанов П. К. Поэт М. Ю. Лермонтов по запискам и рассказам современников // Всемирный труд. 1870. № 10.
17. Михайлов М. Л. Заметка о Лермонтове // Современник. 1861. № 2. Отд. 2.
18. Назарова Л. Н. Однополчанин М. Ю. Лермонтова // Литературная Осетия. 1977. № 49. С. 104–106.
19. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1970. Т. 9.
20. Troubetzkoy N. S. Les activités militaires M. Lermontov dans le Caucase // Le Passé militaire. 1973. № 124 (Septembre). Pp. 28–30.

MIKHAIL LERMONTOV IN REMINISCENCES OF HIS CONTEMPORARIES: PHYSICAL AND MILITARY TRAINING

ALEXANDROV, Spartak – Cand. Sc. (Theory and Technique of Physical Training, Sports Training and Physical Culture), Assos. Prof., Department of Humanities and Physical Education, Krasnodar Cooperative Institute (Branch), Russian University of Cooperation, Krasnodar, Russia.
E-mail: spartak-2010@mail.ru

On the threshold of Mikhail Lermontov's jubilee, the scientific society is showing much interest in different sides of his life, activity and creative heritage. Our research is dedicated to Lermontov's physical education in the family, his physical and military training at school, and perfection of his fighting trim in the course of hostilities. The reminiscences of the poet's contemporaries are important for the purpose of impartial evaluation of the given issue.

Keywords: M. Lermontov, contemporaries memoirs, physical culture, military training, physical faculties, outward appearance, fist-cuffs, games, riding, horse race, fancy riding, fencing, dancing, hunting, mineral waters, spa treatment.

References:

1. Annenkov, P. V. *Literaturnye vospominaniya* (Literary Memoires). Moscow: Nauka, 1986.
2. Arnold, Yu. K. *Vospominaniya* (Memoires), Vol. 1. Moscow: A. A. Levenson, 1892.
3. Belinskiy, V. G. *Polnoe sobranie sochineniy* (The Complete Works), 13 vols., Vol. 2. Moscow: Akad. nauk SSSR, 1954.
4. Brodskiy, N. L. *M. Yu. Lermontov: Biografiya, 1814–1832* (Mikhail Yu. Lermontov: Biography, 1814–1832), Vol. 1. Moscow: Goslitizdat, 1945.
5. Viskovaty, P. A. *Mikhail Yurevich Lermontov: zhizn i tvorchestvo* (Mikhail Yu. Lermontov: Life and Creativity). Moscow: Sovremennik, 1987.
6. Davidovskiy, P. Genesis "Pesni o kuptse Kalashnikove" Lermontova (Genesis of "The Song of Merchant Kalashnikov" by Lermontov), *Filologicheskie zapiski*, 1913, no. 5.
7. Druzhinin, A. V. Pisma inogorodnego podpischika (Letters of Non-resident Subscriber), *Biblioteka dlya chteniya*, 1852, no. 1, pp. 119–120.
8. Elets, Yu. *Istoriya Leyb-Gvardii Grodnenskogo gusarskogo polka*, Vol. 1. St. Petersburg: V. S. Balashov, 1890.
9. K. Kh. Mamatsev. *Literaturnaya Gruziya*, 1974, no. 10, p. 83.
10. *Lermontov M. Yu. V vospominaniyakh sovremennikov* (Mikhail Yu. Lermontov in Memoires Of the Contemporaries), Gillelson, M. and Miller, O., Eds., Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989.
11. Lermontov, M. Yu., *Sobranie sochinenij v chetyreh tomah* (Works in Four Volumes), 4 vols., Vol. 4. Leningrad: Nauka, 1981.
12. Lermontov, M. Yu. Pesnya pro tsarya Ivana Vasilyevicha, molodogo oprichnika i udalogo kuptsa Kalashnikova (Song about Tsar Ivan Vasilyevich, the Swashbuckling Young Guardsmen And Merchant Kalashnikov), *Literaturnye pribavleniya k Russkomu invalidu*, 1838, no. 18, pp. 344–347.
13. *Literaturnoe Nasledie: Mikhail Yu. Lermontov* (Literary Heritage: Mikhail Yu. Lermontov), Vol. 43–44, Part 1. Moscow: Akad. nauk SSSR, 1941.

14. Magdenko, P. I., *Vospominaniya* (Memoires). *Russkaya starina*, 1879, no. 3, pp. 525–530.
15. Manuylov, V. A. Konstantin Khristoforovich Mamatsev: vospominaniya (Konstantin Kh. Mamatsev: Memoires). *Trudy Leningradskogo bibliotchnogo instituta*, 1957, Vol. 2, pp. 241–249.
16. Martiyanov, P. K. Poet M. Yu. Lermontov po zapiskam i rasskazam sovremennikov (Poet Mikhail Yu. Lermontov according to notes and narratives of the contemporaries). *Vsemirnyy trud*, 1870, no. 10.
17. Mikhaylov, M. L. Zametka o Lermontove (Memorial about Lermontov). *Sovremennik*, 1861, no. 2, part 1.
18. Nazarova, L. N. Odnopolchanin M. Yu. Lermontova (The Brother-soldier of Mikhail Lermontov). *Literaturnaya Osetiya*, 1977, no. 49, pp. 104–106.
19. Saltykov-Shchedrin, M. E. *Sobranie sochineniy* (Selected Works), Vol. 9. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1970.
20. Troubetzkoy, N. S. Les Activités Militaires M. Lermontov Dans Le Caucase *Le Passé militaire*, 1973, no. 124 (Septembre), pp. 28–30.

В. В. Жилинка¹

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В ГРУЗИИ: ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

В статье представлено краткое историко-биографическое исследование малоизученного периода пребывания М. Лермонтова в Грузии. Сближение поэта с представителями грузинской литературно-общественной жизни рассматривается как значимая часть взаимообогащающегося диалога русской и грузинской культур.

Ключевые слова: биография, грузинский период творчества М. Лермонтова, культурная коммуникация, А. Чавчавадзе, М. Орбелиани, Н. Бараташвили, П. Ахвердова, письма.

Исторических документов о пребывании М. Лермонтова в Грузии практически не существует. Из бумажных источников того периода сохранилось лишь единственное письмо поэта другу С. Раевскому, написанное в конце 1837 года; остальная переписка затерялась бесследно.

¹ *ЖИЛИНКА Владислава Вячеславовна* – соискатель кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: aori_morino@mail.ru.

Ссылка корнета лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтова в Нижегородский драгунский полк, стоящий в то время в Грузии, была наказанием за стихотворение «На смерть поэта», впервые опубликованное под заглавием «На смерть Пушкина» и вызвавшее широкий общественный резонанс. Считается, что в Грузии поэт находился недолго – прибыл не раньше октября, а выехал обратно в Россию около 5–8 декабря 1937 года.

По дороге в ссылку Лермонтов заболел и задержался в Пятигорске на все лето. В письме Раевскому он пишет: «Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не могу ходить – в месяц воды совсем поправили; я никогда не был так здоров...» [4, с. 251]. Вызывает интерес тот факт, что, несмотря на улучшившееся состояние, поэт опоздал на царский смотр войск, в число которых входил и его полк, проведенный в Геленджике в сентябре 1837 года. Вероятнее всего, причиной стал тот факт, что сочувствующие Лермонтову кавказские военачальники (В. Вольховский, П. Петров, А. Философов) стремились «подать» поэта царю, надеясь смягчить его и добиться помилования. Нижегородский драгунский полк находился в так называемой «горячей точке»; Лермонтов, который не получил повышения при переходе из гвардейского полка в обычный, что практиковалось в рядовых случаях, таким образом подставлялся под пули. Однако поэт, не желавший представать перед императором в роли просителя, был непреклонен. История повторилась и позже, когда Николай I производил смотр войсковых частей Кавказского корпуса в Грузии. О помиловании не могло быть и речи.

В начале сентября через Ольгинское укрепление на Северном Кавказе Лермонтов выехал в Грузию, куда прибыл уже в середине месяца. В письме Раевскому поэт передает свое восхищение грузинскими пейзажами: «...лазил я на снеговую гору, на самый верх... оттуда видна половина Грузии, как на блюдечке... так сидел бы да смотрел целую жизнь... Для меня горный воздух – бальзам; хандра к черту, сердце бьется; грудь высоко дышит – ничего не надо в эту минуту» [4, с. 251]. В «Мцыри», «Демоне», «Герое нашего времени» и многих лирических стихотворениях того периода нашли отражение впечатления от этого путешествия.

В Грузии поэт встречается с новыми людьми – представителями грузинской общественности; у них он находит известное сочувствие к своему положению. «Хороших ребят здесь много, особенно в Тифлисе есть люди порядочные...» – пишет Лермонтов Раевскому [4, с. 251].

Ученые-литературоведы доказали, что во время своего пребывания в Грузии поэт установил связи с семьей Александра Гарсевановича Чавчавадзе – родоначальника грузинской романтической поэзии, крестника Екатерины II и участника Отечественной войны 1812 года, общественного деятеля, владевшего, помимо грузинского, русским, французским, немецким, персидским и турецким языками, одного из первых переводчиков на родной язык произведений Саади, Вольтера, Гете, Гюго, Корнеля, Пушкина и других. Произошло это скорее всего через посредничество троюродной тетки Лермонтова – Прасковьи Николаевны Ахвердовой (в девичестве Арсеньевой). Блестящая светская красавица, современниками она описывалась как женщина «достойная, замечательно умная и высокообразованная», в доме которой «любовь к знаниям и искусствам соединялась с радушным гостеприимством». [2, с. 177–178]. В 1815 году Прасковья Николаевна вышла замуж за Федора Исаевича Ахвердова, кавказского генерала, принадлежавшего к знатному грузинскому роду, ведущему свое начало от цхинвальского армянина Папулашвили. Вполне возможно, что потерявший свою первую жену Ф. И. Ахвердов встретился с П. А. Арсеньевой у брата в Петербурге, и она в качестве его второй жены последовала за ним в Тбилиси. Ахвердовы любили устраивать приемы, на которых присутствовало местное светское общество, а также приезжие – кто, прибывший в Грузию по собственной воле, кто – в южную ссылку. В 1829 году Ахвердовых посетил находящийся в Грузии А. С. Пушкин. Сын Ахвердова от первого брака, Юрий, впоследствии ставший известным знатоком армянской литературы, собирателем рукописей и устного народного творчества, которому принадлежит честь открытия многих произведений Саят-Нова, во времена пребывания Лермонтова в Грузии служил подпоручиком Грузинского гренадерского полка. Лермонтов, несомненно, знал его как своего дальнего родственника и, по мнению исследователей, мог остановиться у него в 1837 году в Тбилиси, на Садовой улице.

Глубоко сочувственному отношению, которое Лермонтов встретил со стороны грузинского светского общества, во многом способствовал Александр Чавчавадзе. Во время раскрытия заговора грузинской интеллигенции против русского самодержавия в 1832 году поэт по подозрению в причастности к крамоле был сослан в Тамбов, а позже – переведен в Петербург. Велика вероятность того, что Лермонтов встречался с Чавчавадзе во время его ссылки, в доме Ахвердовой. В тот же год, когда Лермонтов закончил школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, в нее поступил сын Чавчавадзе Давид, отправленный в Петербург к отцу.

Через несколько месяцев после отъезда Лермонтова в южную ссылку туда же из северной ссылки отправился Чавчавадзе. В Тбилиси уже знали о смерти Пушкина. А. А. Бестужев-Марлинский, который находился в то время в Тбилиси, поднялся на Мтацминду, где находилась могила Грибоедова, чтобы отслужить панихиду «за убиенных двух Александров – Александра Грибоедова и Александра Пушкина». 23 февраля 1837 года он писал брату Петру в Петербург: «Я был очень потрясен трагической гибелью Пушкина... Когда я прочел ваше письмо Мамуке Орбелиани, он разразился проклятиями: “Я убью этого Дантеса, если только когда-нибудь его увижу” [3]. Эти слова М. Орбелиани, друга Николаза Бараташвили, Григола Орбелиани и других выдающихся писателей, выразили настроения, царящие в среде грузинской интеллигенции.

О том, что Лермонтов бывал в семье Чавчавадзе в Грузии в 1837 году, свидетельствуют и неопубликованные воспоминания Р. Н. Николадзе-Полиевктовой, приводимые В. С. Шадури в его книге «За хребтом Кавказа». Б. Эсадзе, а позже И. Андроников утверждали, что поэт посетил имение Чавчавадзе в Цинадали, где Нина Александровна Чавчавадзе – в замужестве Грибоедова – подарила ему 12 носовых платков с вышитым на них вензелем. С Ниной связана история возникновения знаменитого стихотворения «Кинжал». Вместе с Одоевским – близким другом и родственником покойного – и его вдовой Лермонтов часто посещал могилу Грибоедова. На прощание Нина, в знак верности долгу и дружбе, подарила обоим по старинному кинжалу из коллекции своего отца и мужа. На следующий же день Лермонтов прочел Н. Бараташ-

вили первый вариант стихотворения, который включал в себя строчку «И надпись мне твою красавица прочла».

Сестре Нины – Екатерине Чавчавадзе, выданной замуж за наследника владельца Мегрелии (исторической области в Западной Грузии) Давида Дадиани, – Лермонтов посвятил целый цикл стихотворений: «Как небеса, твой взор блистает», «Она поет, и звуки тают», «Слышу ли голос твой». Екатерина также была музой великого поэта Николаза Бараташвили, прозванного «грузинским Лермонтовым».

Княжне Марии (Маико) Орбелиани, будущей жене Юрия Ахвердова, Лермонтов посвятил стихи «Спеша на Север издалека».

Восхищение Лермонтова Грузией не было односторонним: творчество поэта стало неотъемлемой частью взаимообогащающегося диалога русской и грузинской культур, укрепившего культурные взаимосвязи между двумя народами. В память о пребывании поэта в Тифлисе (нынешнем Тбилиси), одна из его улиц в центре города была названа Лермонтовской. Все литературные произведения Лермонтова неоднократно переведены на грузинский язык крупнейшими поэтами Грузии – одних только переводов поэмы «Демон» известно около десяти. Творчество Лермонтова вдохновляло грузинских композиторов на создание балетов, симфонических поэм («Мцыри» А. Баланчивадзе, О. Тактакишвили, «Демон» С. Цинцадзе). Влияние поэта на грузинскую культуру обширно и всеобъемлюще.

В 1837 году, а также в последние месяцы своей недолгой жизни, М. Лермонтов находился в живом общении с грузинской культурой. Эта связь, так сильно укрепившаяся к концу жизни молодого поэта, пронизывала собой все его творчество: еще до пребывания в Грузии поэт писал о ней – следствием влияния грузинского фольклора на 15-летнего Лермонтова явилось стихотворение «Грузинская песня». Последние годы поэта – «мгновенный подвиг многолетнего возмужания» – были прожиты так, будто за этот короткий срок он хотел прожить целую жизнь. Кавказ оказался для Лермонтова неисчерпаемым источником вдохновения и темой для новых произведений, поражающих самобытностью и художественной мощью. Но не только природа, но и люди Грузии способствовали тому, что эта страна стала «поэтической родиной» поэта.

Использованная литература:

1. Андроников И. Л. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Художественная литература, 1977.
2. Бартнев П. И. К биографии Грибоедова. М.: Русский архив, 1881. Кн. II.
3. Бестужев-Марлинский А. А. Письма. [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». 2004–2014. URL: http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0240.shtml. (дата обращения: 20.06.14).
4. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. / гл. ред. В. В. Милюков. М.: Воскресенье, 2001. Т. 7.
5. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. Энциклопедия, 1981.

M. YU. LERMONTOV IN GEORGIA: FROM THE HISTORY OF CULTURAL COMMUNICATIONS

ZHILINKA, Vladislava – Graduate Student, Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: aori_morino@mail.ru.

The article presents a brief historical and biographical research of an insufficiently explored period of Lermontov's stay in Georgia. The poet's close relations with the representatives of Georgian literary and public life is considered as an important part of a mutually enriching dialogue between Russian and Georgian cultures.

Keywords: *biography, Georgian period of M. Lermontov's work, cultural communication, A. Chavchavadze, M. Orbeliani, N. Baratashvili, P. Akhverdova, letters.*

References:

1. Andronikov, I. *Lermontov. Issledovaniya i nakhodki* (Researches and Findings). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1977.
2. Bartnev, P. I. *K biografii Griboedova* (To the Biography of Griboedov), *Russkiy arkhiv*, 1881, Vol. 2.
3. Bestuzhev-Marlinskiy, A. A. *Pisma* (Letters). http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0240.shtml. Accessed July 20, 2014.
4. Lermontov, M. Yu. *Polnoe sobranie sochineniy v desyati tomakh* (The Complete Works in Thirteen Volumes), 10 vols., Vol. 7. Moscow: Voskresenye, 2001.

5. *Lermontovskaya Entsiklopediya* (Lermontov's Encyclopedia), Manuylov, V. A., Ed., Moscow: Sovetskaya Entsiklopedia, 1981.

Д. Ю. Мурашов¹

СВЯТОСЛАВ РАЕВСКИЙ: НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

Статья посвящена неизвестным страницам в биографии друга М. Ю. Лермонтова Святослава Афанасьевича Раевского. Автор устанавливает дату рождения С. А. Раевского, рассказывает о его ближайших родственниках, ставит под сомнение устоявшееся мнение, что Е. А. Арсеньева была крестной матерью С. А. Раевского.

Ключевые слова: стихотворение М. Ю. Лермонтова «Смерть Поэта», биография С. А. Раевского, родственники С. А. Раевского.

Биография Святослава Афанасьевича Раевского, ближайшего друга М. Ю. Лермонтова, причастного к распространению стихотворения «На смерть поэта», подробно исследована лермонтоведами Н. Л. Бродским и П. А. Вырыпаевым [2, с. 3]. Однако ряд моментов в биографии С. А. Раевского, служившего в 1839–1840 годах чиновником особых поручений кавказского гражданского губернатора, до сих пор требует уточнений. В частности, утверждения, что бабушка поэта Е. А. Арсеньева была крестной матерью Святослава Раевского, а бабка Раевского, урожденная Киреева, воспитывалась вместе с Арсеньевой. Как известно, они восходят к показаниям самого Святослава Раевского, данным им в период дознания по делу «о распространении непозволительных стихов, написанных корнетом лейб-гвардии гусарского полка Лермонтовым и распространении оных губернским секретарем Раевским»: «Бабка моя, Киреева, во младенчестве воспитывалась в доме Столыпиных, с девицею Е. А. Столыпиною, впоследствии по мужу Арсеньевой (дамою 64-х лет, родною бабушкою корнета Лермонтова, автора стихов на смерть Пушкина). Эта связь сохранилась и впоследствии между домами нашими, Арсеньева крестила меня в г. Пензе в

¹ МУРАШОВ Дмитрий Юрьевич – кандидат исторических наук, ученый секретарь Пензенской областной библиотеки имени М. Ю. Лермонтова, г. Пенза, Россия. Электронная почта: dmm1512@rambler.ru.

1809 году и постоянно оказывала мне родственное расположение, по которому – и потому что я, видя отличные способности в молодом Лермонтове, коротко с ним сошелся – предложены были в доме их стол и квартира» [11, с. 328].

Данные показания впервые (и довольно осторожно) были поставлены под сомнение Н. Л. Бродским. Упомянув, что Елизавета Алексеевна Арсеньева «считалась крестной матерью Святослава Афанасьевича», он в примечании все-таки указал, что восприемниками (крестными) Раевского были А. Н. Бекетов и Н. С. Жедринская [2, с. 302, 321]. Фраза «считалась крестной матерью» попала без изменений и в специальную статью о С. А. Раевском в «Лермонтовской энциклопедии» [12, с. 461].

Как представляется, камнем преткновения для Н. Л. Бродского, как затем и для П. А. Вырыпаева, стало отсутствие метрической записи о рождении С. А. Раевского. Не имел ее на руках и сам Святослав Афанасьевич. На его запрос в 1854 году Пензенская епархия ответила отказом, сославшись на то, что в метрических книгах пензенской Никольской церкви, где крестили Раевского, такой записи нет. Однако факт родственных отношений Святослава Раевского и его отца Афанасия Гавриловича Раевского (необходимый для внесения Раевского-младшего в дворянскую родословную книгу Пензенской губернии) церковь подтвердила, проведя самостоятельное изучение обстоятельств рождения друга Лермонтова. В специальной справке указывалось, что крестил С. А. Раевского священник Алексей Ефимов, а восприемниками были статский советник Аполлон Николаевич Бекетов и действительная статская советница Надежда Степановна Жедринская [7, Л. 6-6 об.]. Возможно, этой справкой как раз и пользовался Н. Л. Бродский, называя восприемниками Раевского Бекетова и Жедринскую (в статье ссылка на источник отсутствует).

Между тем метрика Святослава Афанасьевича Раевского сохранилась. Ее обнаружение в XIX веке было связано с опиской при внесении метрической записи. Были перепутаны имя и отчество отца Раевского: вместо гимназии старшего учителя Афанасия Гавриловича Раевского было записано «гимназии старшего учителя Гавриила Афанасьевича Раевского сын Святослав, 5 июня рожден, 6 июня крещен, священник Алексей

Ефимов, восприемник прокурор Аполлон Николаевич Бекетов». Запись сделана под 1808 годом [6, Л. 3]. Таким образом, С. А. Раевский родился 5 (17) июня 1808 года. В связи с этим, дата его рождения, указанная им самим (1809) в показаниях, данных во время ареста, не соответствует действительности. Не подтверждается также и утверждение Раевского о Елизавете Алексеевне Арсеньевой как его крестной матери.

Стоит отметить, что согласно летописи жизни М. Ю. Лермонтова, составленной В. А. Захаровым, знакомство А. Г. Раевского и Е. А. Арсеньевой произошло осенью 1817 года, а сам С. А. Раевский помнил поэта с двенадцати лет, то есть с 1824 года [2, с. 302]. Впрочем, Арсеньева и Раевский могли встретиться и раньше. Афанасий Гаврилович, по словам Святослава Раевского, являлся зятем подруги Елизаветы Арсеньевой Варвары Михайловны Киреевой, воспитывавшейся в доме Столыпиных [11, с. 328]. Однако каких-либо иных свидетельств, подтверждающих это, пока не выявлено.

Киреева – девичья фамилия Варвары Михайловны. Ее фамилия в замужестве до сих пор не указывалась. Возможно, из-за отсутствия достаточных оснований. Между тем изучение формулярного списка отца Святослава Раевского и земельных владений Киреевых-Раевских в Саратовской и Пензенской губерниях позволяет ликвидировать этот пробел.

В формулярном списке Афанасия Раевского указано, что за его женой (имя и отчество не названы) имеется *родовое* (курсив мой. – Д. М.) имение в Раевке (Ивановка тож) Сердобского уезда Саратовской губернии [7, Л. 20–21], а документы о крещении детей Святослава Раевского (1851–1853 гг.) показывают помещицу деревни Раевка (Ивановка) Дарью Ивановну Раевскую одним из восприемников [8, Л. 6–6 об.], что позволяет утверждать, что Дарья Ивановна – это супруга Афанасия Гавриловича и мать Святослава Раевских. В 1786 году Раевка (Ивановка) числится за прапорщиком Иваном Александровичем Зеленским, а в 1795 – за прапорщицей Варварой Михайловной Зеленой [13]. Таким образом, Иван Александрович и Варвара Михайловна (имение родовое) – это родители Дарьи Ивановны Раевской. Сама же Варвара Михайловна – дочь пензенского помещика Михаила Михайловича Киреева, погибшего в своем имении Пятницкое (Родники) Мокшанского уезда Пензенской

губернии во времена пугачевского бунта. Рассказ о его гибели опубликован в 1890 году в журнале «Русская старина» [9]. Варвара была одной из семерых малолетних детей Михаила Киреева, владевших в 1782 году Родниками [5, Л. 1379]. На брак одной из дочерей М. М. Киреева с прапорщиком Зеленским, не называя имени, указывает Евгений Белохвостиков [1, с. 6]. Он же сообщает, что она (то есть Варвара Михайловна Зеленская, урожденная Киреева, – Д. М.) умерла около 1829 года.

В. М. Зеленская была родной сестрой Дмитрия Михайловича Киреева, отца управляющего петербургской театральной конторой и первого издателя «Героя нашего времени» Александра Дмитриевича Киреева.

В «Лермонтовской энциклопедии» он указан как двоюродный брат Святослава Афанасьевича Раевского [12, с. 221]. Вышеприведенный материал позволяет уточнить степень родства. А. Д. Киреев – двоюродный брат Дарьи Ивановны Раевской, а Святославу Раевскому – двоюродный дядя.

В черновике своих показаний (1837) С. А. Раевский упомянул, что его бабушка, урожденная Киреева, осталась «сиротой во времена Пугачева». Как видно, это вполне соотносится с историей рода Киреевых, потерявших одного из своих представителей во времена пребывания Е. И. Пугачева в Пензенском крае. Михаил Михайлович Киреев доводился Святославу Раевскому прадедом.

Что касается нахождения Варвары Михайловны Зеленской в детские годы в доме Алексея Емельяновича Столыпина, отца Елизаветы Алексеевны Арсеньевой (с Зеленской она, скорее всего, была ровесницей), то оно вполне вероятно, так как Алексей Столыпин с семьей постоянно жил в Пензенском наместничестве с начала 80-годов XVIII века [10, с. 78–79]. В 1785 году он был председателем Совестного суда, в 1787–1789 – губернским предводителем дворянства. Хлебосолецтво Столыпина общеизвестно. Его упоминал даже недоброжелательно относившийся к нему Ф. Ф. Вигель [4, с. 196]. Однако обстоятельства, которые привели к воспитанию бабки Раевского в доме Столыпина, требуют дополнительно изучения. Родники, где находилась главная усадьба Киреевых, отстоят от Архангельского, где проживал Столыпин, на расстояние почти ста верст. Так что считать Киреевых и Столыпиных «соседями по

деревне», как указывал в своем черновом варианте показаний С. А. Раевский, вряд ли возможно [2, с. 302]. Сопредельных владений Столыпина и Киреевых в Пензенской губернии пока не выявлено.

Итак, теплое отношение Елизаветы Алексеевны Арсеньевой к Святославу Афанасьевичу Раевскому диктовалось не «родственным расположением», вызванным участием Арсеньевой как восприемницы в крещении Раевского, а обстоятельствами воспитания бабки Раевского Варвары Михайловны Зеленской, урожденной Киреевой, в доме отца Арсеньевой Алексея Емельяновича Столыпина. Упоминание Раевским Арсеньевой как своей крестной было продиктовано выбранной им тактикой защиты, стремлением избежать перевода дела в разряд политического за последние шестнадцать строк стихотворения М. Ю. Лермонтова «На смерть поэта». Родственные отношения все-таки смягчали вину.

Использованная литература:

1. Белохвостиков Е. П. Странички пензенской истории. Пенза, 2008.
2. Бродский Н. Л. Святослав Раевский, друг Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46. Ч. II.
3. Вырыпаев П. А. Лермонтов. Новые материалы к биографии. Саратов, 1976.
4. Вигель Ф. Ф. Записки. М.: «Захаров», 2003. Кн. 1.
5. Государственный архив Пензенской области. Ф. 60. Оп. 4. Д. 100.
6. Государственный архив Пензенской области. Ф. 182. Оп. 6. Д. 43.
7. Государственный архив Пензенской области. Ф. 196. Оп. 2. Д. 2555.
8. Государственный архив Пензенской области. Ф. 196. Оп. 2. Д. 2556.
9. Киреев М. Н. Мой дед Михаил Михайлович Киреев. Эпизод из пугачевского бунта // Русская старина. 1890. Т. 67. № 7.
10. Кольян Т. Н. Прадед М. Ю. Лермонтова Алексей Емельянович Столыпин // Тарханский вестник. Лермонтово, 2007. Вып. 20.
11. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. М., «Воскресенье», 2001. Т. 9.

12. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981.

13. Историческая топография Пензенской области. Колышлейский район: окончание // Суслоны. Авторский портал Михаила Полубоярова. Режим доступа: URL: <http://www.suslony.ru/Penzagebiet/Kolyshley2.htm>. (дата обращения: 25.09.14).

UNKNOWN PAGES OF THE BIOGRAPHY SVYATOSLAV AFANASIEVICH RAYEVSKY

MURASHOV, Dmitry – Cand. Sc. (National History), Academic Secretary, Lermontov Penza Regional Library, Penza, Russia.

E-mail: dmm1512@rambler.ru

The article is devoted to unknown pages of the biography of Svyatoslav Rayevsky, M. Lermontov's friend. The author ascertains the date of S. Raevsky's birth, retells of his closest relatives, and challenges the hypothesis that Ye. Arsenieva allegedly was S. Raevsky's godmother.

Keywords: *The Poet's Death, M. Lermontov's poem, S. Raevsky's biography, S. Raevsky's relatives.*

References:

1. Belokhvostikov, E. P. *Stranichki penzenskoy istorii* (The Pages of the History of Penza). Penza, 2008.
2. Brodskiy, N. L. Svyatoslav Raevskiy, drug Lermontova (Svyatoslav Raevskiy, the Friend of Lermontov), in *Literaturnoe nasledstvo*. Moscow. 1948, Vol. 45–46, no. 2.
3. Vyrypaev, P. A. *Lermontov. Novye materialy k biografii* (Lermontov. New Materials for the Biography). Saratov, 1976.
4. Vigel', F. F. *Zapiski* (Notes). Moscow: «Zakharov», 2003, Vol. 1.
5. *State Archives of the Penza Region* (GAPO). Fund 60. Inventory 4. File 100.
6. *State Archives of the Penza Region* (GAPO). Fund 182. Inventory 6. File 43.
7. *State Archives of the Penza Region* (GAPO). Fund 196. Inventory 2. File 2555.
8. *State Archives of the Penza Region* (GAPO). Fund 196. Inventory 2. File 2556.
9. Kireev, M. N. Moy ded Mikhail Mikhaylovich Kireev. Epizod iz pugachevskogo bunta (My Grandfather Mikhail Mikhaylovich Kireev. The Episode from the Pugachev's Riot), *Russkaya Starina*, 1890, Vol. 67, no. 7.

10. Kol'yan, T. N. Praded M. Yu. Lermontova Aleksey Emel'yanovich Stolypin (Alexey Yemelyanovich Stolypin, the Great-grandfather of Mikhail Lermontov), *Tarkhanskiy Vestnik*, Lermontovo, 2007, Vol. 20.

11. Lermontov, M. Yu. *Polnoe sobranie sochineniy* (Complete Works), Vol. 9. Moscow: "Voskresen'е", 2001.

12. *Lermontovskaya Entsiklopediya* (Lermontov Encyclopedia). Moscow, 1981.

13. Istoricheskaya topografiya Penzenskoy oblasti. Kolyshleyskiy rayon: okonchanie (Historical Topography of the Penza Region. Kolyshleyskiy District. Ending), *Suslony. Avtorskiy portal Mikhaila Poluboyarova*, <http://www.suslony.ru/Penzagebiet/Kolyshley2.htm>. Accessed September 25, 2014.

РАЗДЕЛ 3.

**ЛЕРМОНТОВСКИЙ ДИСКУРС
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Л. Н. Рягузова¹

**РОМАНЫ А. А. ШИШКОВА
«КЕТЕВАНА, ИЛИ ГРУЗИЯ В 1812 ГОДУ»
И М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»:
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

Роман А. А. Шишкова рассмотрен как претекст романа Лермонтова, в котором предугаданы его образная философия, бинарное единство автора и героя, типы «кавказца», «героя-времени», «рассказчика-путешественника», мотивирующего сюжета.

Ключевые слова: *реминисценция, интертекст, контекст, историко-литературные параллели, типы кавказца, героя времени.*

Трагические судьбы двух авторов, «бесприютных сынов вольности», по выражению Шишкова, сосланных в разное время на Кавказ и насильственно убитых (Шишков был зарезан в Твери в Дворянском собрании поручиком Черновым во время ссоры), более сходны, чем судьба их творческого наследия: одного – известного теперь узкому кругу специалистов, и другого – ставшего «привычкой русского сознания» (В. Набоков). «Сын беды, сын изгнания», «одинокий гость на пиру жизни», Шишков предвосхищает «лермонтовский элемент» в поэзии. Вся его жизнь – поединок, отстаивание личной независимости, «року буйственный укор». Один из поэтов так и остался навсегда капитаном Шишковым, вне мифологической реф-

¹ *РЯГУЗОВА Людмила Николаевна* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: logos@phil.kubsu.ru.

лекции творчества, другой «давно произведен из поручиков в генералы», по словам А. Битова, в пророки и гении. Одним словом, «фигура трансисторическая, астральная» [4, с. 305].

В незаконченном романе Шишкова о Грузии (обнаруженном в рукописях убитого поэта и опубликованном комиссией Императорской Академии наук по его творческому наследию в четырехтомном собрании сочинений в 1834–1835 годах) прочитывается возможная версия судьбы печоринских рукописей. Прозаические опыты Шишкова можно рассматривать как претекст или фон, питательную среду известного романа Лермонтова (по аналогии с утверждением В. М. Жирмунского, писавшего, что для воссоздания литературной атмосферы поэм Лермонтова необходимо их сопоставить с какой-нибудь «Дагестанской узницей» Шишкова...)» [1, с. 206]. Однако, справедливости ради, стоит сказать, что во времена Шишкова критики, как нигде прежде, на этом «неизбитом поприще» видели возможности для начинающих авторов: «Между романистами нет, как бывало в других случаях, одного главы и толпы подражателей; нет того огромного расстояния, которое отделяло первого от последних, теперь более равенства и различие только во времени» [6, с. 353–373].

Шишков вошел в историко-литературное сознание как поэт пушкинской поры («Шалун, увенчатый Эратой и Венерой»), его лермонтовские реминисценции менее изучены [5]. Ретроспективно-проекционный (В. Виноградов) метод прочтения позволяет выявить генетическую связь двух романов, бросая «отраженный свет назад», по выражению А. Бема, «от конца к началу»: к онтологии и эстетике Шишкова, в которой предугаданы некоторые открытия лермонтовской психологической прозы, бинарное единство автора и героя, типы «кавказца», «героя времени», рассказчика-путешественника, хроникера и очевидца, мотивирующего сюжет. Социальная обусловленность событий, яркость бытового письма, достижения художественного историзма и образная философия сближают романы Шишкова и Лермонтова. «Кетевану», правда, отличает больший эклектизм и поджанровая пестрота (поэма, «перечень писем», путевые очерки). Элементы стиля романа еще отчетливо разделены, суммарно сочетаются, не переплавлены органично в единую картину мира, как у Лермонтова.

Круг идей, связанных с оценкой российской государственности и судьбой кавказских народов, ставит «Кетевану» Шиш-

кова в один ряд не только с романами о героях времени, но и кавказской романтической прозой («Радамист и Зинобия» А. С. Грибоедова), с романом В. Т. Нарезного «Черный год, или горские князья» (1829) – первым романом о Кавказе, с которым чаще других сравнивали «Кетевану». Роман Нарезного авантюрно-сатирическим тоном, барочным стилем и калейдоскопом приключений, сказочной восточной занимательностью отличается от эстетических принципов романа Шишкова, романа «исторического, политического, бытового, социального с элементами обличительного и психологического» [10, с. 315].

Проблематика романа «Кетевана» уникальна: Шишков оставил единственное в художественной литературе изображение кахетинского бунта, осветив с неожиданной стороны трагедию 1812 года и обнаружив острое социально-политическое звучание «русского» Востока. Центральная тема бунта и народного движения дополнена рядом морально-бытовых и национально-исторических мотивов. Роман вырастает в общественно-культурную атмосферу времени: в его тексте естественно переплавлены сведения из истории Грузии, о быте горцев, огнепоклонниках Баку. И наряду с этим о «магнетизме», занимавшем тогда воображение публики, о чем свидетельствуют многочисленные публикации, в том числе в журнале «современного просвещения» «Телескоп» [7, с. 367]. Журнальная информация сыграла существенную роль в овладении новым материалом и расширении границ прозаических жанров. В нравоописательных очерках очевидцев даны будничные кавказские картины, этнографизм утверждается как категориальная черта реалистической поэтики: «Поэзия хороша лишь на бумаге. Никто влюбляться не станет с колодкой на шее. Полунагая черкешенка, прикрытая лохмотьями... с босыми ногами и черствыми руками... вызывает животное сострадание» [8].

Новеллистическая структура повествования, мотив путешествия обуславливают непринужденность введения в сюжетное действие различных эпизодов и случайность зачина (встречи героев на горной тропе). Вставные новеллы, лирические отступления дополняют колорит места и времени: это рассказ отца Мамуки о царице Марии, воспоминания солдат о главнокомандующем Цицианове, рассказ Сахметова о царе-

вике Александре и другие замечания, «сказанные некстати в теперешнем случае». Легендарная история русско-грузинских отношений сплетает в единый узел все содержательные мотивы и сюжетные линии романа.

В прозе Шишкова заметно преодоление хроникального характера фабулы и фактографичности, намечен переход календарного времени в художественное, этнографического очерка – в новеллу. «Кетевана», как и в целом роман 1830-х годов, все заметнее распадался на «ряд сцен», походил на «картинную галерею фламандской школы», обретая черты эпичности. Автор обосновывает достоверность своей истории, вводя в ткань повествования голоса различных носителей общественного сознания: грузинских князей и крестьян, русских солдат и офицеров. Оценки и взгляды автора-повествователя и героев не всегда совпадают, он признает правду грузинских князей, недовольных тем, что русские теперь их господа. «Велика эта Россия, сильна, что Персия! И сложи сорок Тифлисов, все не выйдет одной Москвы. А уж Тифлис ли не город!» [12, с. 82], – говорят грузинские крестьяне. В беглых репликах солдат передано сетование на тяжелую службу, их представление о неприятеле: «Видал я их, красноголовых, в схватке: пустой народишко, на первых порах куда как горячи, а после и наутек» [12, с. 99]. В контексте чужеземного бытия по-новому раскрываются возможности художественного самопознания мира российских героев. Голоса из народа получают определенную стилистическую окраску, позволяют проникнуть в круг их понятий. Слуга Лонского Матвей не принимает «неприятные нравы» горцев: «То ли дело на святой Руси, в нашем позимовье? Что здесь за чертовщина? Камень на камне, гора на горе. Да и так ли ездят добрые люди... Тащись шаг за шагом, как грешная душа за покаянием» [11, с. 3]. В разговорах солдат слышен голос здравого рассудка, «иног» мнения: «Разве мало земли у нас, что мы гонимся за этой Грузией? Кажись на что она нам? По шерсти ей собаке и название дано! Православный народ так и грузнет в ней, как в бездонном болоте» [12, с. 99]. Введение просторечия нарушает стилистическое и интонационное единообразие («кажись», «поворотить оглобли», «чай, в горле пересохло»). Через наслаивание мнений автор приближается к многосубъектному повествованию, для передачи

голосов используя традицию устного рассказывания. Однако эффект романного мышления не возникает из-за монологической установки сознания автора.

1830-е годы стали своеобразным итогом тридцатилетней борьбы на Кавказе русской силы с «дикой независимостью». Над жилищем дикой свободы витал «дух мщенья, смерти, страха». Шишков, поэтизируя «храбрых горцев дух великий», отмечает их неприязненные черты – «злобный нрав» и «отчуждение от всех добродетелей». В романе соединен взгляд на Кавказ как с точки зрения победителей, так и с точки зрения побежденных, сопоставлены разные стороны исторической истины. Автор показывает нарастающий «ропот черни – предвестник губельного взрыва». Народное самоуправление и развенчание иллюзии гармоничности естественного состояния показано им в главе «Джамат» («верховное судилище» у лезгин, собрание старейшин, их «закон нравственного возмездия», когда по древнему обычаю жертву забивают камнями или метким выстрелом)¹ [13].

Единство структуры автора не нарушает фигура главного героя. В неоконченном романе характер Лонского только намечен, остается таинственным в преддверии интриги, судьба его в отличие от Печорина, недосказана. Парадокс романтической индивидуализации заключается в том, что близость автора к герою ведет к лирически обобщенному изображению одной из моделей «образа личности», ограничивает проникновение в сферу «внутреннего человека». Лирическое чувство в судьбу заменяет подробный социально-психологический комментарий, хотя и намечена тенденция к объективации героя, самостоятельно мыслящего, но пока не действующего. По сложившимся жанровым канонам, герой молод («робкий

¹ Поэтически обобщены черты кавказских народов в романе «Кетевана», их нравы и национальный дух представлены в «лицах и событиях». «Восточная лютия» Шишкова и в ранних романтических поэмах «Дагестанская узница» и «Лонской», в цикле «Перечень писем из Грузии» не ласкала слух читателя, передавая воинственные напевы горцев, описывая их нищую жизнь. Над жилищем дикой свободы витал «дух мщенья, смерти, страха», автор создает по-пушкински противоречивый образ Кавказа, «гнезда разбойничьих племен», где царит воинственный дух и вольница [см.: 13, с. 4, 11, с. 40–45].

певец досуга»), имеет характер неустоявшийся («не созрел духом»), «пущен без опытности и твердой цели в океан жизни, на произвол судьбы». Он помещен не случайно в иную историческую эпоху и экзотическую установку. Считалось, что «обыкновенной жизни русской недостает на порядочную главу романа» [9, с. 367]. Образ Лонского приземлен, перенесен из «волшебного мира поэзии к прозаической сущности во всей ее прозе и наготe» [12, с. 59]. Любопытна почти дословная перекличка последней фразы с принципами поэтики реалистического романа у Белинского. Лонской переведен в Грузию из коллегии иностранных дел, служит как пунктуальный чиновник, по распоряжению главнокомандующего отправляется в Кахетию «осуществлять надзор за неукоснительным исполнением распоряжений начальства: ему надлежит усилить караулы, удвоить предосторожность военных, наблюдать за поступками князей и дворян» [12, с. 95]. Казенно-деловой стиль усиливает прозаический колорит романа. Печорин – также «странствующий офицер, да еще с подорожной по казенной надобности» – действует больше от своего имени, его служба не предлог, скорее привычная оговорка. Лонской не светский человек, поэт, мечтатель, ведет уединенную жизнь, трудолюбив, скромн, благороден, ироничен, холодновато-сдержан в общении с грузинской знатью. В его душевном портрете намечены противоречия, он чувствует пустоту в сердце, «неясное, но сильное желание наполнить его чем-то существенным» [12, с. 142]. Меланхолический нрав, фаустовская скука роднит его с другими героями времени, но задумчивость и легкая грусть, «темные, печальные предчувствия» далеки от разлада с самим собою и рефлексии «лермонтовского человека». Противоречия страстей и болезнь века слабо проявляются в нем. Романтическое мироощущение внесло в роман несвойственный ему ранее тон, настроение: тоску об утраченном и вечную жажду недостижимого, томление духа. «Владимир погружался в думу, и далеко носились его мысли. Душа его наполнялась тем сладким унынием, которому нет земной причины. Эта грусть не заунывная ли песнь души, томящейся в уздах?..» [12, с. 53]. Элементы, из которых складывается странный образ героя, лишены индивидуально-психологической окраски. Лонский не воспринимает жизнь как «дурное под-

ражание давно известной книге»: будучи поэтом, он ее сочиняет сам. Автор распределяет свои душевные черты между Лонским и капитаном Волгиным, который в большей степени показан со стороны, являясь воплощением нового, входящего в литературу типа «кавказца», бывалого русского офицера, «милого проказника» и «честного человека». Он доволен службой, презрел тщетность славы, умеет радоваться немногому: «холодной бурке в холодную осеннюю ночь, трескучему камельку и благовонному пару вкусных щей. Его желания не простираются далее» [12, с. 243]. Внутренний мир кавказца с некоторой иронией и теплотой обрисован Шишковым в гусаре-дедушке в «Перечне писем из Грузии»: познакомиться с таким типом человека – дело не трудное: несколько стаканов пунша делают его откровенным. «Давно прошедшее» всегда сравнивается им с выгодной стороны с настоящим: «Всякий раз, когда он начинал говорить о своей службе, о своем гнедом, о покойной жене и о недавно разбитой им фарфоровой трубке... то мало-помалу морщины разглаживались с чела его и маленькие глазки наполнялись огнем молодости» [12, с. 53]. Волгин – естественный человек, осуждает притворство и пустоту светской жизни одним своим существованием («наша дорога широка, каждый из нас старается опередить товарища, не сбивая его с ног» [12, с. 142]. Обличение века прагматизма, «экономической любви» переплетается с прославлением суровой, походной, «истинной» жизни. Шишков (близкий к позиции «кавказца») прославляет военное братство: «Мне казалось в молодости, и теперь та же мысль приходит в голову, что эта беззаботная жизнь, это отчуждение себя от общества людей... где издавна приготовлен он к последнему часу не увещаниями алтарей, но утешительным голосом своей совести, где не толстые стены, но громады гор и необозримые степи отделяют его от кровных друзей и родины; где, наконец, он ежеминутно ожидает светлого гения смерти, с которым давно знаком, давно сдружился... Эта жизнь, говорю я, истинная поэзия – она мне памятна!» [12, с. 105].

Поэзия жизни – критерий эстетический и нравственный, в ней заключен не только смысл жизни истинной, но и лирическое самовыражение. Лирические парафразы (*пловец, буря, челн, житейское море*) придают стилю романа черты

орнаментальности и риторики. Правда, по мере повествования исчезают формы прямых авторских высказываний, роль носителя изложения заметно суживается, разрабатываются способы «ухода» в стиль, к безличной форме повествования. Стилиевой строй романа отражает ассоциативность восприятия и конкретно-образную манеру изображения, условный характер выражения психологизма.

В лирике Шишкова категории духовные переданы через атрибуты внешнего действия, например: в стихотворении «Жизнь» (*вперяя очи, брел, терялся, тонул*) идея облечена в зримые, конкретные образы. Стиль аллегоричен, притчеобразен (у Лермонтова сравнения-метафоры свернуты, нет уже таких сложных, многослойных символов). Прием опредмечивания, уподобления, персонификации субъективных состояний в лирике Шишкова закрепится в его психологической прозе. Эта характерная для стилевой манеры автора особенность может быть интерпретирована как своеобразный переход к медитации, аналитизму. Роман Лермонтова считается первым психологическим романом в русской литературе, итогом уже некой повествовательной эволюции, поэтому высказывания Набокова о несовершенстве стиля и «топорных приемах» «Героя нашего времени», хотя и звучат несколько непривычно, обнаруживают большее родство с формирующими его текстами.

Стиль прозы Лермонтова Набоков называет неуклюжим, местами заурядным, далеким от изящества. Он выделяет в стиле романа «указательные, знаковые слова», которые «вследствие длительного употребления... скорее обозначают смысл, нежели уточняют его» [3, с. 431]. В частности, среди сотни таких слов-указателей, семантических сигналов или ориентиров, ставших обиходными для русского романа, Набоков называет следующие: *задуматься, подойти, принять вид, молчать, мелькать, невольно, пристально, вдруг, уже, гибкий, мрачный, тусклая бледность*. Подобные «кодовые фразы» переносят в роман скрытый опыт предшественников. У Шишкова эта тенденция прослеживается в создании демонических образов героев (глава «Армянская честность»).

Набоков-переводчик в «Предисловии к “Герою нашего времени” писал о том, что особая роль в композиции кни-

ги отведена подслушиванию, подсматриванию, узнаванию, составляющему столь же неуклюжий, сколь и органичный элемент повествования. Подслушивание в романе Набоков рассматривает как разновидность более общего приема под названием случайность (случайная встреча). Максим Макимович в «Бэле» слышит из-за забора, как мальчик уговаривает башибузука продать ему коня; позднее он же подслушивает сначала под окном, а затем под дверью два решающих объяснения между Печориним и Бэлой («Только стоя за дверью, я мог в щель рассмотреть ее лицо»). В «Тамани» Печорин слышит разговор девушки и слепого, заключительный разговор контрабандистов, а в «Княжне Мэри» он подслушивает и подсматривает восемь раз [3, с. 428–429]. Автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, замечает Набоков, что читатель уже не воспринимает его как «странные капризы случая» и едва обращает внимание на эти почти «житейские проявления судьбы» [3, с. 428].

Предметный мир в романе Шишкова, несмотря на символические и очеркообразные черты, пластически осязаем. Пейзаж эмблематичен, экспрессивно-символические черты его оживлены яркой изобразительной деталью, перифрастическим переложением поэтизмов. Перед мысленным взором читателя предстают Алазанские горы в виде подковы; хребет Кавказских гор возвышается величественным амфитеатром (ср.: у Пушкина в «Путешествии в Арзрум» *горы-вассалы, горы-феодалы*). Имитируется цветистость восточной образности. Роскошная долина, пересекаемая Алазанью, напоминает «открытое девственное чело, опоясанное бриллиантовой ниткою» [12, с. 96]. Уже начало романа, по традиции это описание места действия (глава «Кавказ. Пустынники»), поражает простотой и пластичностью рисунка: «Южное голубое небо, подпираемое Кавказскими горами, расстилалось над двуглавым Казбеком, как шелковый полог над четой новобрачных. Лучи палящего солнца скользили по гранитным бокам вековых скал и горели светлым серебром на вершине Эльбороса... Все было тихо, в мертвом сне. И только однообразный топот копыт и крупные капли пота, катящиеся по загоревшим от солнца щекам путешественника, ему напоминали о жизни» [12, с. 2]. Пейзаж приобретает самостоятельное значение, не служит романтическим одухотворенным экви-

валентом душевного состояния героев или предвестником событий. Романтически условный образ Грузии («отчизны роз» и «жилища свободы») принимает предметно-материальные очертания. Метафорика женственного образа Кавказа здесь отлична от «теснящихся вершин» Лермонтова («Сон»), ассоциативно связанных с семантикой ограда, тюрьмы. Хотя в «Тамани» автор прибегает к той же метафорике, что и Шишков: Машук, «как мохнатая персидская шапка», «амфитеатром громоздятся горы», «серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборосом» и др.

У Лермонтова нет пространных этнографических подробностей, сведения путешественника лаконичны (*солнце начинало прятаться за снеговой хребет, приближалась ночь, осень, гололедица, гора около двух верст длины*), привычные метафоры-сравнения вплавлены в пейзаж, отделены от лирических претекстов («..шумит Арагви предо мной»), (пятиглавый Бешту синеет, как «последняя туча рассеянной бури»): «Славное место эта долина, со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные куполами чинар... золотая бахрама снегов, а внизу Арагви... тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своею чешуею». Пейзажные зарисовки, данные в начале романа, рассредоточены в тексте главы [2].

Ретроспективно, через призму предшествующего опыта, в частности прозы А. А. Шишкова, можно рассмотреть достижения романного искусства Лермонтова: обозначить скрытое влияние в нем лирики и журналистики, этнографических, историко-публицистических очерков в развитии темы Кавказа как арены и индикатора русской жизни, раскрыть в контексте чужеземного бытия иные возможности художественного самопознания мира российских героев.

Использованная литература:

1. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Academia, 1924.
2. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Правда, 1986. Т. 4.
3. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.
4. Погребная Я. В. Аспекты неомифологизма В. В. Набокова. Автор, герой, образ. Hamburg: Lap Lambert, 2011.

5. Рягузова Л. Н. Творчество А. А. Шишкова (проблематика и эстетические воззрения): дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
6. Телескоп. 1831. Ч. 3. № 11.
7. Телескоп. 1831. Ч. 3.
8. Телескоп. 1832. Ч. 10. № 14. С. 192–211; № 15. С. 348–365.
9. Телескоп. 1833. Ч. 16. № 15.
10. Шадури В. Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1951.
11. Шишков А. А. Восточная лютня. СПб., 1824.
12. Шишков А. А. Кетевана, или Грузия в 1812 году // Сочинения и переводы капитана А. А. Шишкова: в 4-х ч. СПб., 1835. Ч. 3.
13. Шишков А. А. Опыты. СПб., 1828.

**THE NOVELS BY A. SHISHKOV «KETEVA
NA, OR GEORGIA IN 1812» AND M. LERMONTOV
«HERO OF OUR TIME»: HISTORICAL AND LITERARY PARALLELS**

RYAGUZOVA, Lyudmila – Dr. Sc. (General linguistics, sociolinguistics, psycholinguistics), Prof., Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: logos@phil.kubsu.ru

A. Shishkov's novel is viewed as a prequel to M. Lermontov's novel foreseeing its figurative philosophy, binary unity between the author and his hero, and the types of a Caucasian mountaineer, a hero of the time and a travelling narrator that motivates the plot of the novel.

Keywords: *reminiscence, intertext, context, historical and literary parallels, types of a Caucasian mountaineer and hero of the time.*

References:

1. Zhirmunskiy, V. M. *Bayron i Pushkin* (Byron and Pushkin). Leningrad: Academia, 1924.
2. Lermontov, M. Yu. *Geroy nashego vremeni* (Hero of our Time), in *Lermontov M. Yu., Sobraniye sochineniy*, 4 vols., Vol. 4. Moscow: Pravda, 1986.
3. Nabokov, V. V. *Lektsii po russkoy literature* (Lectures on Russian Literature). Moscow: Nezavisimaya gazeta, 1996.
4. Pogrebnyaya, Ya. V. *Aspekty neomifologizma V. V. Nabokova. Avtor, geroy, obraz* (The Aspects of Vladimir Nabokov's Neo-mythologism. Autor, Hero, Image). Hamburg: Lap Lambert, 2011.

5. Ryaguzova, L. N. Tvorchestvo A. A. Shishkova (problematika i esteticheskie vozzreniya) (The Creative Work of Alexander Shishkov (problems and esthetic views)), *Cand. Sc. (Philology) Dissertation*, Moscow, 1994.
6. Teleskop, 1831, Vol. 3, no. 11.
7. Teleskop, 1831, Vol. 3.
8. Teleskop, 1832, Vol. 10, no. 14. pp. 192–211
9. Teleskop, 1833, Vol. 16, no. 15.
10. Shaduri, V., *Drug Pushkina A. A. Shishkov i ego roman o Gruzii* (Alexander Shishkov, the Friend of Alexander Pushkin and His Novell about Georgia). Tbilisi, 1951.
11. Shishkov, A. A. *Vostochnaya lyutnya* (Eastern Lute), St. Petersburg, 1824.
12. Shishkov, A. A. Ketevana, ili Gruzziya v 1812 godu (Ketevana or Georgia in 1812), in *Sochineniya i perevody kapitana A. A. Shishkova*, 4 vols., Vol. 3, St. Petersburg, 1835.
13. Shishkov, A. A. *Opyty* (Experiences), St. Petersburg, 1828.

*Е. Ю. Третьякова¹,
О. В. Спачиль²*

**«НИКТО ЕЩЕ НЕ ПИСАЛ У НАС ТАКОЮ ПРАВИЛЬНОЮ,
ПРЕКРАСНОЮ И БЛАГОУХАННОЮ ПРОЗОЮ»:
«ТАМАНЬ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА КАК ЭТАЛОННЫЙ
ОБРАЗЕЦ РУССКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Обобщая отзывы о выдающихся достоинствах лермонтовской «Тамани», оставленные многими отечественными мастерами слова (Н. В. Гоголь, Д. В. Григорович, В. Г. Белинский, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, И. А. Бунин, А. Н. Толстой, Н. С. Тихонов), авторы исследуют эпическую природу романа «Герой нашего времени». Тем самым поднят вопрос о необходимости воспитывать (активно возрождать) эпическое восприятие мира у современных носителей русского языка. Показана возможность на материале

¹ ТРЕТЬЯКОВА Елена Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского и иностранных языков и литературы Краснодарского государственного университета культуры и искусств, Краснодар, Россия. Электронная почта: drevo_rechi@mail.ru.

² СПАЧИЛЬ Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия. Электронная почта: spachil.olgao@gmail.com.

«Тамани» как одного из эталонных хрестоматийных текстов разъяснить в рамках освоения школьных и вузовских курсов литературы эпическую природу русской языковой ментальности.

Ключевые слова: повесть М. Ю. Лермонтова «Тамань», пушкинская традиция, эпический текст русской литературы.

Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1846) – книге, которую по праву считают его духовным завещанием, высоко оценил вклад Лермонтова в совершенствование литературного языка. «Никто еще не писал у нас такую правильную, прекрасную и благоуханную прозою», – сказал создатель поэмы «Мертвые души» в одном из важнейших разделов своей исповедальной книги – разделе XXXI «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», куда включен подробный, на просторном историко-литературном фоне выстроенный разговор о самобытных свойствах русской художественной мысли [5, с. 370–410]. Изложенные там идеи примечательны в первую очередь тем, что Гоголь объясняет поэзию как таинство эпического восприятия жизни – единое свойство книжной православной средневековой мудрости и продолжающейся преемственности с нею в более поздние времена. В этом смысле суть понятия *поэзия* вовсе не касается различий между стихотворным / нестихотворным повествованием. Стих это или проза – особенной роли не играет, поскольку таинство поэзии заключено в преодолении внешних признаков (формы высказывания), в духовном взлете к единству, где слиты все отзвуки, все грани народного понимания мира. Такова в высшей степени важная, осязаемо действующая в православной книжности, в фольклоре и в лучших творениях представителей отечественной литературы нераздельная слитность – духовный стержень многовековой жизни национального языка. Действие (излучение духовной энергии) этой основы Гоголь передает словом *благоухание*.

Аромат вдыхают как неразложимое целое, он – эманация божественных начал. Его исток и саму природу поэтического дара Гоголь объяснил на примере пушкинского служения святыне красоты: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего

не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого незримо. Читатель услышал одно только благоуханье; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоуханье, того никто не может услышать <...> Какая точность во всяком слове! Какая значительность всякого выраженья! Как все округлено, окончено и замкнуто!» [5, с. 383–384]. Для выработки национального литературного языка нужны не только совершенные стихотворные тексты, но и проза – эталонные образцы речевой культуры и традиции, выработанной самобытным складом (Пушкин говорил – «физиономией») мыслительной способности народа. В решительном повороте зрелого Пушкина к прозе Гоголь справедливо видел наивысшую ступень духовного трезвения поэта: «Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще в описаньях, и самую прозу упростил <...> Сравнительно с Капитанской дочкой все наши романы и повести кажутся приторной размазней. Чистота и безыскусственность возшли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной <...> все – не только самая правда, но еще как бы лучше ее. Так оно и быть должно: на то и призванье поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде» [5, с. 385].

То же сказано и относительно творческой эволюции Лермонтова: «Готовился будущий великий живописец русского быта... Но внезапная смерть вдруг его унесла» [5, с. 402]. Находя в повестях Лермонтова «больше углубленья в действительность жизни», Гоголь ставил его стихи гораздо ниже прозы, поскольку в них сильна субъективная несвобода от смутных чувств и терзаний, налагаемых властью сил демонических. «Безрадостные встречи, беспечальные расставанья, странные, бессмысленные любовные узы, неизвестно зачем заключаемые и неизвестно зачем разрываемые, стали предметом стихов его и подали случай Жуковскому весьма верно определить существо этой поэзии словом *безочарование*» [5, с. 402]. Однако подчеркивал, что по душе Лермонтов был не холоден. Холодность – сама по себе отпечаток порабощения, болезнь духа. Она

рождена беспочвенным культурным окружением: «Попавши с самого начала в круг того общества, которое справедливо можно было назвать временным и переходным, которое, как бедное растение, сорвавшееся с родной почвы, осуждено было безрадостно носиться по степям, слыша само, что не прирасти ему ни к какой другой почве и его жребий – завянуть и пропасть, – он уже с ранних пор стал выражать то раздирающее сердце равнодушие ко всему, которое не слышалось еще ни у одного из наших поэтов» [5, с. 403]. За «раздирающим сердце равнодушием ко всему» у Лермонтова, пронизательно настаивал Гоголь, сказываются не признаки разложения личности, а предпосылки абсолютной цельности души. Поэтом руководил абсолютный слух к истине. Истине, диктующей категорический отказ от любых подделок, которыми опутывает цивилизация. Люди погружены в «омут светских отношений», обязаны участвовать в установленном распорядке действий по «казенной надобности», привыкли подражать (одни рабски следуют идеям европейских «властителей умов», другие – моде на байронический сплин, перечеркнувший просвещенческие иллюзии). «Как некогда с легкой руки Шиллера пронеслось было по всему свету *очарованье* и стало модным, как потом с тяжелой руки Байрона пошло в ход *разочарованье*, порожденное, может быть, излишним очарованьем, и стало также на время модным, так наконец пришла очередь и *безочарованью*, родному детищу байроновского разочарованья. Существование его, разумеется, было кратковременней всех прочих, потому что в безочарованьи ровно нет никакой приманки ни для кого» [5, с. 402–403].

Человек истово и самоотверженно взыскающий цельности духа, но более Лермонтова поживший, Гоголь стремился открыть современникам глаза на бессмысленность эволюции европеизированного общества: от внутренне пустых поддельных форм «общепринятого» лежит путь к разочарованию (романтическое неприятие, скепсис и бичевание, раздраженная критика этих форм), заканчивающийся невозможностью во что-либо верить. Словами «Существование его, разумеется, было кратковременней всех прочих, потому что в безочарованьи ровно нет никакой приманки ни для кого» озаменована не остановка, а выход из пустоты. Для автора «Выбранных мест...» было абсолютно очевидно, что Лермонтов помогает сбросить

плен байронизма: до дна, до последней точки постичь ничтожество, «неприманчивость» детищ моды на разочарование.

Михаил Юрьевич Лермонтов оказал современникам ценнейшую услугу. Всесторонне изучил безочарованье изнутри, ведя «журнал» (дневник) безочарованного субъекта. Одновременно нарисовал этого субъекта со стороны. Причем, глазами двух принципиально разных людей. Во-первых, глазами Максима Максимыча. Этот бывалый «кавказец» всю жизнь тянет военную лямку. Опытный солдат и добрый человек, он душевно привязался к Печорину, даже полюбил его в бытность сослуживцами и приятелями (повесть «Бэла»). Во-вторых, Печорин показан глазами странствующего офицера, случайного свидетеля встречи этих бывших сослуживцев (повесть «Максим Максимыч»). У нас будет еще возможность поговорить, как сконцентрированы в одном романном зеркале внутренние / внешние симптомы загадочной «болезни времени», которую Василий Андреевич Жуковский обозначил словом *безочарование*. Тогда мы покажем, что эпическое разрешение связанных с этой болезнью проблем дает возможность не абстрагироваться от недуга, а исследовать его симптомы в себе. Но при таком самоисследовании не заразиться, не увязнуть в рефлексии, а защитить душу от ее разъедающего воздействия.

Пока что отметим другое. Сформулированные Гоголем онтологически правильные послышки относительно полноты Добра и внутренней пустоты, которую пытаются заполнить разъедающие слабый ум и нестойкое сердце призраки зла, показали наивными не только публицистам западнического толка (критикам из «Отечественных записок» и некрасовского «Современника»), но даже славянофилам, не на шутку ополчившимся против «Выбранных мест из переписки с друзьями». Пожалуй, один Петр Андреевич Вяземский в некрологе Языкову, опубликованном зимой 1847 года и в статье «Взгляд на литературу нашу в десятилетие со смерти Пушкина» (1847), заступился за христианский настрой книги-исповеди, написанной Гоголем в свете высших мер ответственности за печатное слово и, по сути, уже в предчувствии близкой собственной смерти [Об этом см.: 18].

С дистанции полутора-двух сотен лет, отделяющих нас от той эпохи, стало видно, что Гоголь понимал природу эпического и формулировал миссию литературы основательнее Белин-

ского. И что с конца 1840-х по настоящую пору первоначальные характеристики прозы Лермонтова, данные в «Выбранных местах...» и других источниках (включая статью Белинского о «Герое нашего времени» и его цикл «Сочинения Александра Пушкина»), много раз пересказывались, перемешивались, из десятилетия в десятилетие повторялись. К примерам довольно удачного пересказа мы бы отнесли речь, подготовленную А. Н. Толстым к торжественному заседанию, посвященному памяти М.Ю. Лермонтова (15 октября 1939 года).

«Лермонтов-прозаик – это чудо, это то, к чему мы сейчас, через сто лет, должны стремиться, должны изучать лермонтовскую прозу, должны воспринимать ее как истоки великой русской прозаической литературы <...> в пяти повестях <...> связанных единым внутренним сюжетом – раскрытием образа Печорина, героя времени, продукта страшной эпохи, опустошенного, жестокого, ненужного человека, со скукой проходящего среди величественной природы и простых, прекрасных, чистых сердцем людей, – Лермонтов в пяти этих повестях раскрывает перед нами совершенство реального, мудрого, высокого по стилю и восхитительно благоуханного искусства.

Читаешь и чувствуешь: здесь все – не больше и не меньше того, что нужно и как можно сказать. Это глубоко и человечно. Эту прозу мог создать только русский язык, вызванный гением к высшему творчеству. Из этой прозы – и Тургенев, и Гончаров, и Достоевский, и Лев Толстой, и Чехов. Вся великая река русского романа растекается из этого прозрачного источника, зачатого на снежных вершинах Кавказа» [17, с. 427-428].

Однако не каждый школьный учитель пересказывает как Алексей Николаевич Толстой. Наша школьная и вузовская практика строится в опоре на социологический (в лучшем случае – с элементами психологического) [10] и, в последние два-три десятилетия, – структурно-семиотический анализ текстов. Этот путь, по которому мы пришли к острому кризису культурно-языковой ситуации, провоцировал наплыв тенденций, разрушающих русский язык. Структурная семиотика, «первая ласточка» постмодернистской игры с текстами, предложила новую терминологию (прецедентный текст, интертекстуальность

и проч.)¹ и герменевтический подход², усиливающий позиции схоластики. Достаточно тревожным симптомом, связанным как с «усреднением» профессиональной подготовки педагогических кадров, так и с общим падением уровня популярных педагогических изданий наподобие журнала «Первое сентября», выглядит электронная публикация открытого урока по повести «Тамань» на официальном сайте Всероссийского Фестиваля педагогических идей «Открытый урок»³.

Все в этой методической разработке (автор – учитель русского языка и литературы Татьяна Владимировна Морозова), начиная от эпиграфа «Я думал: жалкий человек. / Чего он хочет...» и заканчивая комментариями учителя, странным образом расходится с заявленной целью урока: «Учить анализировать эпизоды прозаического текста; прививать любовь к русской классике». Комментирующие заметки педагога составлены суконным языком и если чем поражают – то обилием фактических и речевых ошибок (отметим их курсивом), а также орфографических погрешностей (исправления даны в квадратных скобках). Судите сами:

«В Тамани поэт встретился с казачкою, принявшей его за тайного агента, *желавшего раскрыть контрабандистов*. Этот эпизод послужил поэту темою для повести “Тамань”.

Встреча слепого и Янко. Прочитаем отрывок: “Между тем моя ундина вскочила в лодку...” до слов: “... и, как камень, едва сам не пошел ко дну!”. *Что вызывает в герое наблюдение за встречей слепого и Янко?* (Грусть, способность сострадать горю. Печорину жаль обманутого мальчика, он понимает, что спугнул “честных контрабандистов”, жизнь их теперь изменится.

¹ Прецедентные тексты определены Ю.Н. Карауловым как тексты, «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [7, с. 216].

² Примером такого рода работ может служить статья А. Жолковского о семиотике «Тамани» [6].

³ Всероссийский Фестиваль педагогических идей «Открытый урок». Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://festival.1september.ru/articles/618151/>. (дата обращения: 25.05.14).

Наблюдая за плачущим мальчиком, он понимает, что *также* [так же?] одинок. Впервые на протяжении всей повести у него возникает ощущение единства чувств, переживаний, судеб.)

– Но и слепой мальчик – не идеальный персонаж, а зараженный пороками маленький себялюбец. Именно он обокрал Печорина.

Романтический мотив с ундиной обнаруживает внутреннюю слабость героя, его неспособность к простой, полной *опасности* [опасностей?] жизни. Интеллектуальный, цивилизованный герой теряет свои преимущества перед простыми людьми и не допускается в их среду. Он лишь способен завидовать отваге, ловкости их и горько сожалеть о неотвратимой гибели естественного мира. Печорин с его глубоким умом *лучше*, [запятая не нужна] *чем кто-нибудь другой* понимает *не возможность* [невозможность] обретения в среде “честных контрабандистов” той полноты жизни, красоты и счастья, которых так жаждет его мечущаяся душа».

Да зачем же с такой неуклюжей однобокостью и резкостью суждений вторгаться в лермонтовский текст? Сколько не тычь жесткой указкой в воду или в облако, ничего от этого не изменится. Вода останется водой, облако облаком, а обструганная палка была и будет голой обструганной палкой. При подобном объяснении и анализировать эпизоды прозаического текста не научишь, и любовь к русской классике не привьешь. Тут каждая фраза педагога кривится и падает под грузом лживого пафоса и разного рода неправд.

Эпический текст вообще надо комментировать не однобоко, ведь эпос вмещает смысл жизни особым образом – молчаливо охватывает его весь, открывает не одну сторону, а смысл целиком, в единстве, полноте и нераздельности любых его сторон. Так чаша высокогорного озера принимает в себя воду окрестных рек и подземных ручьев, так лоно облака вбирает летучий сонм небесных паров – перед созерцателем в буквальном смысле *вся небесная влага*, как на ладони *весь простор вод долины* или ущелья между гор.

Эпическое повествование инициирует общение, полное взаимопонимания и доверия к жизни. В мудром собеседовании о ней на равных задействованы рассказчик (сказитель), все персонажи (не только люди, но и целиком одушевленные

стихии, животные, растения, предметы), читатели (или слушатели изустно передаваемого). В каждом моменте повествования словесно реализуется лишь некоторая сравнительно малая часть предмета беседы, однако в сюжете витают (не проговариваемые, молчаливо учитываемые и абсолютно ясно видимые собеседникам) попутные смыслы: эпос неизменно и верно служит пониманию *всей жизни* как таковой.

«Таманью» как идеальным образцом совершеннейшей прозы, где нет ни одного лишнего слова, восхищались Тургенев, Лев Толстой, Чехов, Бунин, Николай Тихонов. Талантливые читатели, они учились у Лермонтова писать, транслируя эпический смысл (что и помогло им достичь зрелого словесного мастерства, самим стать классиками отечественной литературы). Можно уверенно сказать: без читателей, полномерно усвоивших эпическую языковую традицию своего народа, традиция живого языка прерывается, гаснет. Когда поколения утратили эпическое языковое чутье, массив фольклорных и литературных (авторских) эпических текстов сиротеет в одиночестве – не остается ничего *другого* как ожидать, когда вырастут и воспитаются новые полноценные носители, продолжатели жизни родного языка... В тысячелетиях бывало и так, что народы «разнарождались в бессмысленную толпу» (выражение Андрея Платонова), сходили с арены истории, однако эпические предания жили дольше их: мед мудрости переходил к носителям иных культур и языков. Все это обязаны, в силу избранной профессии, понимать и ответственно нести ученикам педагоги – школьные учителя, преподаватели вузов. Вне должного уровня осознания данной проблемы трудно справиться с кризисом и устремить совокупные усилия работников сферы образования, просвещения к возрождению сил родной культуры и языка. Вот почему мы заострили внимание на этом стратегическом моменте.

Теперь продолжим разбор уже отчасти процитированного открытого урока по повести «Тамань».

Ни сам Печорин, ни люди, с которыми столкнуло его короткое приключение на скалистом таманском берегу, ни в коем случае не примитивны, не пусты и не слабы. Другое дело, что из выведенных в повести характеров ни один не перешагивает за черту самости. Мир «честных контрабандистов» и мир «офицера, следующего по казенной надобности» сопри-

касаются лишь мгновенным образом: так сталкиваются и разлетаются круглые костяные шары. И граница, оберегающая тайну каждого человека как самоценной Богом созданной личности, остается стоять нерушимо.

Это тоже свойство эпоса – как род повествования он не подвластен субъективности. Субъективность узка, а жизнь – поток широкий. Бесчисленное переплетение характеров и судеб, всю ткань жизни не продернешь, как одну нитку, через игольное ушко. Тут излишни ярлыки и раскрой по жесткому лекалу. Учитель явно проиграет в глазах большинства своих подопечных, как только они сами прочтут текст лермонтовской повести. Это без лишних слов убедит их, что напрасно педагог морализировал насчет слепого мальчика, ругал его за то, что этот «зараженный пороками корыстный себялюбец» далеко не «идеальный персонаж» и обокрал Печорина «именно он».

Узел с вещами обворованного постояльца – такая же закономерность объективного хода событий, как и желание утопить непрошенного гостя из-за боязни, что он «все слышал» и «может донести». Ундина, старуха, слепой, Янко – каждый действует вполне естественным для него образом. Ни к чему перечеркивать их самостоятельные – не людьми, а самим Богом положенные этим персонажам пути. Иначе не родится катарсис, удивительно полное и целостное чувство свободы, простора жизни.

Приведенный нами текст разработки урока соответствует второй половине занятия. Первая половина, тоже небрежно составленная и малосодержательная, чужда глубокому пониманию предмета и далека от щедрых богатств русской речи. Ученикам навязывают иной образец – куцую манеру эклектичных справок из Википедии:

«В глубокой древности здесь был большой древнегреческий город Гермонасса, а в X–XI вв. город Тмутаракань. С XV в. Полуостров находился под властью Турции, построенной здесь крепость Таман, что в переводе означает болото.

Во времена Лермонтова из Тамани шел почтовый тракт не Екатеринодар, ныне Краснодар, а оттуда на Ставрополь, центр Северного Кавказа. Тамань входила в черту военной черноморской береговой линии: близ Тамани находилась небольшая крепость Фанагория, построенная в 1792 году А.В. Суворовым. В 1820 году через Тамань проезжал Пушкин».

Остановимся, чтобы задать два вопроса: почему учитель не воспользовался лучшим материалом, и каким образом столь беспомощные во всех смыслах методические разработки депонированы на сайте, рекомендующем себя стратегическим партнером издательства «Просвещение»?

Не лучше ли было отобрать для интернет-публикации более удачную разработку урока по повести «Тамань», соответствующую качествам хрестоматийных текстов русской литературы? Совершенство первой части «Журнала Печорина» признавали самые именитые мастера слова. Кроме уже названных (И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, И. А. Бунин, Н. С. Тихонов, А. Н. Толстой), можно назвать Д. В. Григоровича, В. Г. Белинского, А. М. Горького, «Тамань» открыла многое истинно прекрасное в наследии Серебряного века и литературы советского периода. Ряд с перечислением творческих заимствований можно длить и длить. Но именно Гоголь первым всенародно произнес ключевые слова о пушкинской и лермонтовской прозе как о самораскрытии глубинной эпической природы языка, возрождающем и крепящем стержень русской православной ментальности.

Что касается географии, то педагоги (особенно кубанские) могли бы обогатить состав урока сведениями о том, что действие повести «Тамань» и рассказа А. П. Чехова «Воры» (1890) происходит приблизительно на одной территории¹. В середине XIX века

¹ Изучение темы «Повесть “Тамань” как литературная предшественница рассказа “Воры”» целесообразно отнести к более поздним этапам освоения дисциплины «Русская литература XIX века», непосредственно раскрывающим творческий путь А. П. Чехова.

Источником материала могут служить труды М. П. Бицилли, который со ссылкой на М. А. Осоргина пишет: «Следует отметить еще чеховский рассказ “Воры”, представляющий собой явную переработку “Тамани”: и там и здесь девушка, участница шайки, занимающейся преступным промыслом, соблазняет случайно остановившегося у них на ночлег путника, для того чтобы дать возможность своим сообщникам выполнить то, что они затеяли» [4, с. 227]. При анализе интертекстуальных связей Л. А. Полякевич подчеркнул: отечественные исследователи единодушны в том, что тема личной свободы и индивидуальной моральной ответственности, поднимаемой в «Тамани», чувствуется и в «Ворах» [12, с. 374–386]. Аналогичный вывод делает и Д. Рейфилд, говоря о «Ворах» как о рассказе, где А.П. Чехов размышляет об отважной, но аморальной свободе конокрадов и романтической безответственности [21, р. 95].

Таганрог воспринимался кубанцами как крайняя точка России, отделенная от Ейской косы двумя десятками километров, которые нетрудно преодолеть на лодке по заливу. Тарас Шевченко писал 26 сентября 1844 года из Петербурга своему кубанскому приятелю Якову Кухаренко: «Я на то лето буду в Таганроге, напиши, будь добр, как там найти шлях к тебе, вот наболтаемся!» [8, с. 108]. «Из Таганрога, – отвечал Кухаренко, – две дороги на нашу Украину, первая: прямо через море байдаками на Ейскую косу, о чем я уже писал тебе; вторая из Ростова на Кущевку (140 верст)» [11, с. 72].

Все детство и юность Антон Павлович Чехов и его братья могли визуально наблюдать противоположный берег Таганрогского залива, что само по себе пробуждало особый интерес к повести «Тамань». В письме от 14 октября 1878 года старший брат Александр, тогда уже студент Московского университета, наставлял Антона на предмет первых проб пера: «Познакомься поближе с литературой, иззубри Лермонтова и немецких писателей, Гете, Гейне и Рюккерта, насколько они доступны в переводах, и тогда твори» [3, с. 283]. Через восемь лет, когда уже увидели свет рассказы Антоши Чехонте, Чехов получил другое письмо с советом учиться у Лермонтова. На сей раз совет исходил от Д. В. Григоровича. Приветствуя «новый литературный талант», маститый писатель, между прочим, дал наставление, перефразирующе гоголевскую мысль о благоуханной прозе: «Если к свойствам Вашего таланта не подходят повесть или роман, – пишите мелкие рассказы, но обделывайте их до тонкости <...> Перед вами сто гряд, засеянных фиалками; художественная задача в том, чтобы в одном небольшом флаконе сосредоточить фиалковый запах этих ста гряд. Образец повести, по-моему, “Тамань” Лермонтова. Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд» [19, с. 429–430].

О том, что М. Ю. Лермонтов и его «Тамань» навсегда остались для А. П. Чехова непревзойденным образцом, читаем в его переписке и в воспоминаниях современников – Щукина, Сереброва [Сведения об этом см.: 9, с. 614–615 (автор словарн. ст. В. В. Основин); 2, с. 439–441 (автор словарн. ст. А.И. Журавлева)]. «Больше всего, А<нтон> П<авлович> хвалил язык Лермонтова. “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”», – свидетельствовал С. Н. Щукин [20, с. 462]. Всем памятно и высказывание, сохраненное для нас И.А. Буниным: «Не могу понять, – говорил Чехов о “Тамани” Лермонтова, – как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно» [20, с. 462].

Примечательно, что один из главных персонажей чеховского рассказа «Воры» фельдшер Ергунов носит ту же фамилию, что и близкий ему по типу герой тургеневского рассказа «История лейтенанта Ергунова» (1868). Развитие этого звена прототипических связей прослежено в работах одного из соавторов данной статьи [15; 16].

И. С. Тургеневу принадлежит следующее замечание о «Тамани», записанное А. Луканиной: «Из Пушкина целиком выработался Лермонтов, та же сжатость, точность и простота. Но у Лермонтова кое-где проглядывает рисовка, он как будто красуется <...> В “Княжне Мэри” есть точно отголосок французской манеры. Зато какая прелесть “Тамань”!» [1, с. 54]. В данном высказывании виден след гоголевской оценки вершин русской прозы, тех ее лучших образцов, о которых он писал в упомянутом нами XXXI разделе «Выбранных мест...». Тургенев изрек квинтэссенцию – краткое, предельно точное изложение идеи о Лермонтове как преемнике и продолжателе художественных открытий Пушкина. Пересказ идеи сосредоточен исключительно на прозе, причем главное отличие «Тамани» – ее неевропейская самобытность, оттеняется замечанием о несамобытной манере другой части «Журнала Печорина».

Тургенев, как видим, подметил, что манера письма в «Журнале Печорина» не едина. С опорой на это очень существенное наблюдение мы, педагоги с немалым стажем и опытом преподавания литературы, и рекомендовали бы строить объяснение того, как возникает и действует эпическая доминанта в «Герое нашего времени». Целесообразно разъяснить ученикам, что эпос как род литературы не равен лирике и драме. Он родился раньше них и способен поглощать лирические струи и драматические потоки событий, как озеро поглощает втекающие в него ручейки и реки. Лирика, драма могут (особенно в автор-

ской литературе) существовать как отдельные литературные роды. Однако в составе эпоса все опять становится огромным зеркалом озерной глади, а не отдельными ручьями и речками. Лермонтов с наступлением к концу 1830-х его творческой зрелости научился показывать человека одновременно и глазами сторонних людей, и изнутри – в процессе самоисследования героя. На протяжении ряда этапов данного процесса – от Печорина времен «Тамани» и «Фаталиста» до Печорина времен «Бэлы» и «Княжны Мери» – Григорий Александрович меняется отнюдь не в лучшую сторону, однако обнаруживая в себе холодного эгоиста, все более строго судит свой безнадежный эгоизм¹.

Каким образом цепочка повестей превращается в эпическую повествовательную конструкцию, где при всем лиризме и драматизме отображения, все участки действительности охвачены эпическим целым? Дело в том, что конструктивные детали романа «Герой нашего времени» удвоены, у каждого образа есть своя обратная ипостась (покорившаяся любви дикарка Бэла имеет противоположностью непокорную Ундину; похожи и непохожи друг на друга светски воспитанные Мери и Вера; Грушницкий – изнанка Печорина и т.п.). Удвоение то и дело обретает новые и новые грани (Бэла, дочь «мирного князя», значит, тоже княжна, как и Мери; Вера замужем за родственником княгини Лиговской и пр.), чтобы, благодаря множественной переключке, воссоздать жизнь как оболочку «шара». Все входящие в повествование смыслы укладываются не хаотично, между ними – та самая двухконечная стрелка

¹ Воздействие байронизма на русских читателей 1820–1830-х годов опередило все прежние влияния западноевропейской литературы, однако распенивалось, например, Пушкиным (напомним его рифму унылый романтизм / безнадежный эгоизм) как нездоровое. Поэта всерьез заботила возможность освободить Онегина из оков «английского сплина». Листая книги, которые читал Онегин, Татьяна тревожно спрашивает себя: «Что ж он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще, / Чужих причуд истолкованье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?». И слово москвич в данном случае означает `русский`, а слово плащ – даже не `одежду`, а внешний покров, которым можно картинно драпировать плечи. Но для душевно близких, любящих и желающих понять друг друга людей этот покров – лишняя преграда, лучше смахнуть его как тень.

компаса, а значит, незримо присутствует и середина, центр крепления стрелки. В этой-то сердцевине, которую обстоит различные события жизни, по-своему, согласно собственному сердцу каждого, принимаемые Максимом Максимычем, проезжим офицером и Григорием Печориным, именно у Печорина постепенно все более явственно проступает некая не через слова уловленная *область пустоты* – то безочарование, которым болен автор «Журнала», рефлектирующий персонаж по имени Григорий Александрович Печорин.

Лермонтов применяет к ничем не заполненной (и тем более всего неприятной) пустоте слово *болезнь*: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж Бог знает», Гоголь и Жуковский – слово *безочарование*. Как носители православной традиции, они придерживаются тезиса: грех отдельно, а человек отдельно. Именно так и получается при эпическом изображении жизни, достигнутом в «Герое нашего времени» через взаимодействие двух ипостасей ключевого образа (Печорин) и раздвоение ведущего нарративного приема (наличие повествователя).

Повествователей два. И хотя оба они светские образованные офицеры, следующие на южную границу России и далее на Кавказ «по казенной надобности», разница между ними огромна, как расстояние между началом и концом жизни.

Повествователь «Бэлы», «Максим Максимыча» справедливо возражает огорченному Печориным старому штабс-капитану, когда тот в отчаянии говорит: «Где нам, необразованным старикам, за вами гоняться!.. Вы молодежь светская, гордая: еще пока здесь, под черкесскими пулями, так вы туда-сюда... а после встретишься, так стыдитесь и руку протянуть нашему брату. – Я не заслужил этих упреков...».

Случайный свидетель эпизода, задевшего Максима Максимыча горькой обидой (тот не ожидал от Григория Александровича холодного равнодушия к прошлой их жизни и к запечатлевшим ее бумагам), выпрашивает себе бумаги Печорина: старому штабс-капитану они теперь не нужны – разве что навертеть из них патроны. Новый хранитель записок позже узнает, что Печорин умер на обратной дороге из Персии. И, как сказано в предисловии к «Журналу Печорина», решается опубликовать записки человека, так мало ценившего что-либо

в собственной и в чужой жизни. При этом нельзя забывать, что проезжий офицер не пожелал «поставить свое имя над чужим произведением».

Итак, записки («Журнал») Печорина ему *чужие*? Это не совсем правильный вывод, ведь Печорин полярно противопоставлен себе самому: в нем два человека, далекие друг от друга как две оконечности стрелки компаса. Есть Печорин «Тамани» – искренне открытый новым и необычным для него впечатлениям только начавшейся дороги. И есть другой Печорин – запутавшийся в своей конфронтации с «водяным обществом», повинный в смерти украденной им горской девушки, в гибели ее отца и брата, но ни с кем (и уж тем более с Максимом Максимычем) не желающий обсуждать свои переживания по поводу вины.

Перед Печориным «Тамани» еще распахнут простор путей. Молодой путешественник полон свободного, жгучего интереса к любому повороту событий. Он чувствует и действует непредвзято и ничем не сковывает действия и свободу других. Тут каждое слово привольно льющегося повествования дышит этой свободой, органичной как аромат степных трав.

Снова вернемся к тургеневскому высказыванию о «Тамани»: «...Какая прелесть “Тамань”!», чтобы поставить его рядом с восторженным отзывом Пушкина о русских сказках, которые он с детства знал от Арины Родионовны и во время Михайловской ссылки записал с ее слов. «Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма» [14, с. 135]. Письмо Александра Сергеевича к брату Льву, датированное первой половиной ноября 1824 года, отражает пушкинский подход к феномену поэтического.

Гоголь целиком придерживался такого же подхода, что заметно из начальных тезисов раздела о «существо» и «особенности» русской поэзии: «Несмотря на внешние признаки подражания, в нашей поэзии есть очень много своего. Самородный ключ ее уже бил в груди народа тогда, как самое имя еще не было ни на чьих устах. Струи его пробиваются в наших песнях, в которых мало привязанности к жизни и ее предметам, но много привязанности к какому-то безграничному разгулу, к стремлению как бы унести куда-то вместе с звуками. Струи его пробиваются в пословицах наших, в которых видна необыкновенная полнота народного ума, умевшего сделать

все своим орудием: иронию, насмешку, наглядность, меткость живописного соображенья, чтобы составить животрепещущее слово, которое пронимает насквозь природу русского человека, задирая за все ее живое. Струи его пробиваются, наконец, в самом слове церковных пастырей, – слове простом, некрасноречивом, но замечательном по стремлению стать на высоту того святого бесстрастия, на которую определено взойти христианину, по стремлению направить человека не к увлечениям сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной. Все это пророчило для нашей поэзии какое-то другим народам неведомое, своеобразное и самобытное развитие» [5, с. 370].

Наиболее совершенные феномены художественной речи подтверждают эпическую природу русской ментальности. Источники ее, лучшие проводники национального самосознания, ценны тем, что под прозрачным как зеркало горных озер покровом бьют чистые струи родников. Подобно этим невидимым ключам в каждом из нас действуют наши собственные глубочайшие, неповторимые ощущения. Они даруют чувство полноты мира и субъективно вняты нам в той мере, в какой мы сами принадлежим неуправляемой никем отдельно органической жизни родного языка.

Вот тайна, тем более завораживающая, что суть прозрачна и доступна, будто положена прямо на ладонь. От притяжения сквозящей глубины не уйти. И ты, даже если не умеешь плавать, – плывешь. Каким-то чудом не тонешь в predeterminedности людских характеров и смешении судеб, когда перед тобой раскрыты страницы короткой, простой и бездонно глубокой повести «Тамань».

Использованная литература:

1. А. Л. [Луканина А.] Мое знакомство с Тургеневым. Записи 1878–1883 гг. // Северный вестник. 1887. № 2. С. 54.
2. А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011.
3. Александр и Антон Чеховы: воспоминания, переписка. М.: Захаров, 2012.
4. Бицилли П. М. Творчество Чехова // Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 204–417.
5. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. С. 370–410.

6. Жолковский А. К. Семиотика «Тамани». [Электронный ресурс]. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/book/bluzh/taman.htm>. (дата обращения 25.05.14).

7. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 2007.

8. Кухаренко Я. Г. Переписка с современниками // Родная Кубань. 1999. № 3. С. 104–114.

9. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Советская энциклопедия, 1981.

10. Леушева С. И. Лермонтов и Л. Толстой [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская Литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/tvl/tvl-395-.htm>. (дата обращения 25.05.14).

11. Орел В. Н. Атаман Кухаренко и его друзья. Краснодар: Изд-во ТИМПАНИ, 1994.

12. Петрова Н. В. Эволюция понятия «прецедентный текст» // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2010. № 2. С. 176–182.

13. Полякевич Л. А. «Тамань» Лермонтова, «Воры» Чехова и интертекстуальность // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 374–386.

14. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 13.

15. Спачиль О. В. «История лейтенанта Ергунова» И. С. Тургенева и «Воры» А. П. Чехова: опыт сопоставления // И. С. Тургенев: русская и национальная литературы: материалы междунар. науч.-практ. конф. Ереван, 26–28 окт. 2013 г. Ереван: Лусабац, 2013. С. 670–688.

16. Спачиль О. В. Путь пустого человека: от лейтенанта Ергунова Тургенева к фельдшеру Ергунову Чехова // А. П. Чехов: пространство природы и культуры: сб. материалов междунар. науч. конф. Таганрог, 11–14 сент. 2013 г. Таганрог: Изд-во «Лукоморье», 2013. С. 385–395.

17. Толстой А. Н. Полное собрание сочинений: в 15-ти т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 13. С. 427–428.

18. Третьякова Е. Ю. Тактико-стратегические задачи просвещенных реформ печати и модель «журнала русского»: к 175-летию пушкинского «Современника» // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). С. 115–119.

19. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Письма: в 12-ти т. М.: Наука, 1982. Т. 1.: Письма 1875–1886.

20. Чехов в воспоминаниях современников. М: Гослитиздат, 1960.

21. Rayfield D. Understanding Chekhov's: a critical study of Chekhov's prose and drama. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

«NO ONE HAS WRITTEN IN SUCH CORRECT, BEAUTIFUL AND SWEET-SMELLING PROSE»: M. LERMONTOV'S TAMAN AS A REFERENCE SPECIMEN OF RUSSIAN EPIC TRADITION

TRETYAKOVA, Elena – Dr. Sc. (Journalism), Prof., Department of the Russian and Foreign Languages and Literature, Krasnodar State University of Culture and Arts, Krasnodar, Russia

E-mail: drevo_rechi@mail.ru

SPACHIL, Olga – Cand. Sc. (Germanic Languages), Assoc. Prof., Department of the Department of English Philology, Kuban State University, Krasnodar, Russia

E-mail: spachil.olgao@gmail.com

By generalizing the comments on the outstanding merits of Lermontov's tale Taman left by many Russian writers (N. Gogol, D. Grigorievich, V. Belinsky, I. Turgenev, L. Tolstoy, A. Chekhov, I. Bunin, A. Tolstoy, N. Tikhonov), the authors are inquiring into the epic nature of the novel A Hero of Our Time, thereby raising the need to bring up (revive actively) epic mentality in the contemporary native speakers of Russian. The epic nature of the Russian lingual mentality has been shown on the example of Taman as a reference example of a Russian classic text studied in the frameworks of high- and higher-school curricula in Literature.

Keywords: *M. Lermontov's tale Taman, Pushkin tradition, epic text of Russian literature.*

References:

1. A.L., [A. Lukanina] Moye znakomstvo s Turgenevym. Zapisi 1878–1883 gg. (My Acquaintance with Turgenev. Entries of 1878–1883), *Severnyy Vestnik*, 1887, no. 2, p. 54.

2. *A.P. Chekhov. Entsiklopediya*, (Anton P. Chekhov: Encyclopedia), Kataev, V. B., Ed., Moscow: Prosveshchenie, 2011.

3. *Aleksandr i Anton Chekhovy: vospominaniya, perepiska*, (Alexander and Anthon Chekhov: Memoires, Correspondence). Moscow: Zakharov, 2012.

4. Bitsilli, P. M. *Tvorchestvo Chekhova (The Creativity of Chekhov)*, in *Tragediya russkoy kul'tury: issledovaniya, stat'i, retsenzii.*, Moscow: Russkiy put', 2000, pp. 204–417.
5. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochineniy v 14 tomakh (Complete Works in 14 volumes)*, 14 vols., Vol. 8, Moscow: Akad. Nauk SSSR, 1952.
6. Zholkovskiy, A.K., *Semiotika "Tamani"* ("The Semiotics of Taman"). <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/book/bluzh/taman.htm>. Accessed October 25, 2014.
7. Karaulov, Yu. N. *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost' (Russian Language and the Linguistic Personality)*. Moscow: LKI, 2007.
8. Kukhareno, Ya. G. *Perepiska s sovremennikami (Correspondence with the Contemporaries)*, *Rodnaya Kuban'*, 1999, no. 3, pp. 104–114.
9. *Lermontovskaya Entsiklopediya*, (The Lermontov Encyclopedia), Manuylov, V.A., Ed., Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981.
10. Leusheva, S.I. *Lermontov i L. Tolstoy (Lermontov and Tolstoy)*, in *Fundamental'naya Elektronnaya Biblioteka "Russkaya Literatura i fol'klor"*. <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/tvl/tvl-395-.htm>. Accessed October 25, 2014.
11. Oryel, V.N. *Ataman Kukhareno i ego druz'ya (Ataman Kukhareno and his Friends)*, Krasnodar: TIMPANI, 1994.
12. Petrova, N.V. *Evolutsiya Ponyatiya «Precedentnyy Tekst» (Evolution of the Concept "Precedent Text")*, *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 2010, no. 2, pp. 176–182.
13. Polyakevich, L.A. "Taman" Lermontova, "Vory" Chekhova i Intertekstual'nost' (Lermontov's "Taman", Chekhov's "Thieves" and Intertextuality), in *Chekhoviana. Iz Veka XXv XXI: Itogi i Ozhidaniya*, Moscow: Nauka, 2007, pp. 374–386.
14. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 17 tomakh (Complete Works in 17 Volumes)*, 17 vols., Vol. 13, Moscow: Akad. Nauk SSSR, 1949.
15. Spachil', O.V. "Istoriya leytenanta Ergunova" I.S. Turgeneva i "Vory" A.P. Chekhova: opyt sopostavleniya ("History of Lieutenant Yergunov" by Ivan S. Turgenev and "Thieves" by Anton P. Chekhov: the Experience of Comparison), in I.S. Turgenev: *Russkaya i Natsional'naya Literatury*, Yerevan: Lusabats, 2013, pp. 670–688.
16. Spachil', O.V. *Put' pustogo cheloveka: ot leytenanta Ergunova Turgeneva k fel'dsheru Ergunovu Chekhova (The Way of Empty-headed Fellow: from Turgenev's Lieutenant Yergunov to Chekhov's Hospital Assistant Yergunov)*, in A. P. Chekhov: *Prostranstvo Prirody i Kul'tury*, Taganrog: Lukomor'e, 2013, pp. 385–395.
17. Tolstoy, A.N., *Polnoe sobranie sochineniy: v 15 tomakh (The Complete Works in 15 Volumes)*, 13 vols., Moscow: Goslitizdat, 1949.
18. Tret'yakova, E.Yu. *Taktiko-strategicheskie zadachi prosveshchyennykh reform pechati i model' "zhurnala russkogo": K 175-letiyu pushkinskogo "Sovremennika" (Tactical and Strategic Objectives of En-*

lightened Reforms of the Press and the Model of “Russian Magazine”: Dedicated to the 175th Anniversary of Pushkin’s “Contemporary”), *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*, 2011, no. 4 (42), pp. 115–119.

19. Chekhov, A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* (The Complete Works and Letters in 30 Volumes. Letters in 12 Volumes), 30 vols., Vol. 1. Moscow: Nauka, 1982.

20. *Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov* (Chekhov in the Memoires of His Contemporaries). Moscow: Goslitizdat, 1960.

21. Rayfield, D. *Understanding Chekhov's: A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

Л. П. Голикова¹,
М. В. Шаройко²

ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС И ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ВАЛЕРИК»

«Валерик» М. Лермонтова осмысливается в контексте исторических событий, отраженных в поэме. Приводится дискуссия по поводу жанровой идентификации произведения. Содержательные интенции большого количества разнохарактерных рассказчиков, проанализированных в данной статье, указывают на основной полифонический принцип философского осмысления М. Лермонтовым событий на Кавказе.

Ключевые слова: поэма М. Лермонтова «Валерик», проблема личности и личной свободы в контексте мировых катаклизмов, исторический дискурс, вопросы жанровой идентификации, полифоничность произведения.

11 июня 1840 года, ровно за год и четыре дня до смерти, поручик Михаил Юрьевич Лермонтов принял участие в сражении русского отряда с кавказскими горцами-чеченцами при реке Валерик. Как известно, в этом сражении он отличился

¹ ГОЛИКОВА Лариса Порфирьевна – кандидат филологических наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия. Электронная почта: ma-ra@bk.ru.

² ШАРОЙКО Марина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия. Электронная почта: ma-ra@bk.ru.

и был представлен к награде. Очевидцы сообщали об отчаянной храбрости Лермонтова, удивлявшей даже кавказских ветеранов [4, с. 337]. Молодой офицер, который «исполнял возложенное на него поручение с отличным мужеством и хладнокровием» получил бы орден, если бы не личное вмешательство самого царя Николая I, который отказался утвердить представление. Награду Лермонтов не получил, но запечатлел свои воспоминания и размышления об этом событии в поэтическом произведении из 261 стиха без заглавия, начинающегося с фразы: «Я к вам пишу случайно, право...» [2, с. 200].

В стихотворном послании действительно запечатлен один из эпизодов Кавказской войны, связанный с боевыми действиями отряда генерал-лейтенанта А. В. Галафеева в Чечне. Сюжет произведения Лермонтова максимально соответствует описанию ключевых моментов сражения, содержащемуся в «Журнале военных действий» отряда Галафеева при реке, название которой возникло от первоначального «Валеран-хи» – «смерти река» [2, с. 689]. Причем совпадает не только фактическая основа, но и сам стиль, целые предложения «Журнала» и строки стихотворения.

Произведение свидетельствует не только о храбрости, но и художественном таланте автора. Оно продолжило тему Кавказа («Завещание», «Измаил-бей», «Каллы», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек» и др.), в которой автор передает свое отношение к войне. Причем драматизм ситуации в «кавказских» произведениях не ослаблен, а усилен и подчеркнут простотой выражения. По мысли Б. Эйхенбаума, «образ Лермонтова последних лет приобретает очень крупные черты как образ политического мыслителя и общественного деятеля, занятого самыми злободневными международными и историческими проблемами» [6, с. 123]. Идеи Лермонтова в этом направлении значительны не только сами по себе, но они оказали влияние на последующих писателей и мыслителей.

Д. Мережковский, например, видел «глубокое, хотя и скрытое влияние Лермонтова на Л. Толстого в гораздо большей степени, чем Пушкина». Критик исходил из тезиса «противоположения культурного и естественного состояния “войны и мира”, что, по сути, является метафизической осью, на которой вращается вся звездная система толстовского творчества» [5, с. 270]. Д. Мережковский сопоставлял «Мцыри» М. Лермонто-

ва с «Казачками» Л. Толстого, а «Валерика» – с «Войной и миром». Именно «Валерика» критик метко назвал «горчичным зерном», из которого выросло «исполинское дерево» «Войны и мира» [3, с. 195]. Проблема личности и личной свободы в контексте мировых катаклизмов, рассмотренная Д. Мережковским в «специфическом неорелигиозном повороте», остается в центре внимания и современных историков литературы, осмысляющих творческое наследие М. Лермонтова [5, с. 271].

Вопрос о заглавии или об отсутствии заглавия этого произведения остается открытым. Впервые поэма была опубликована в 1843 году. Его доставил с Кавказа через два года после гибели М. Лермонтова один из сослуживцев. Петербургские издатели напечатали текст под названием «Валерик», но рукопись до нашего времени не дошла. В черновом автографе М. Лермонтова этого названия не было. Современные редакторы, возможно по этой причине, заглавие опускают. Название «Валерик» близко замыслу произведения, поскольку конкретно указывается место кавказского сражения, его описание, последствия боя, размышления о нем. Первая же строка, обозначенная редактором как название, идейную суть сюжета не раскрывает, являясь завязкой-интригой. Высказывалось мнение, что это послание обращено к В. А. Лопухиной.

На сложность и неоднозначность произведения указывают и многочисленные попытки определить жанр произведения. Как отмечал в своей статье британский славист А. Бриггз, И. Андронников и В. Коровин считали «Валерика» стихотворением, В. Архипов – «поэмой о Кавказской войне». П. Антокольский утверждал, что это «большое стихотворение, почти поэма». Д. Мирский определял «Валерика» как «письмо в стихах». Б. Эйхенбаум, как и другие критики, относил «Валерика» к жанру «литературного послания»: «Этот интимный жанр Лермонтов развернул в целый стихотворный очерк, начинающийся в стиле письма». Первая и последняя части выдержаны в духе типичного любовного послания, обрамляющего описание битвы и походного быта. На этом уровне происходит соединение личного переживания героя и общего трагизма событий, участником которых он является.

Это произведение Лермонтова, считал Б. Эйхенбаум, «образец сочетания личных, интимных тем с эпическим и фило-

софским материалом, а потому выходит за рамки классического дружеского послания и приближается к жанру очерка» [6, с. 123]. «Валерик» часто рассматривают как поэтический рассказ о «картинах военной жизни», однако, его содержание и жанровая структура сложнее, чем просто документальный стихотворный очерк. Жанровая структура стихотворения отличается значительной сложностью, которая во многом обусловлена редким для того времени сочетанием батальной и любовной лирики. Это стихотворение – одно из свидетельств постоянного художественного «обмена» между лермонтовской прозой и поэзией, лирикой и лироэпикой.

Вопросы трансформации жанровых тенденций в стихотворении «Валерик» до сих пор остаются в поле зрения многих исследователей. К единому мнению ученые не пришли, считая невозможным четко обозначить совокупность основных формальных параметров этого произведения как определенный традиционный жанр. Но тем не менее можно склониться к точке зрения тех историков литературы, которые именуют «Валерика» поэмой [1, с. 404].

Несмотря на то, что поэма автобиографична (в ней описаны события, свидетелем и участником которых был сам поэт), она полифонична и многоголосна по своей природе. Лермонтов изменил соотношение «автор – лирический герой – лирическая ситуация», которое в предшествующей ему традиции посланий было предельно тесным и непосредственным. Между собой и лирической ситуацией своего стихотворения поэт поместил семь образов рассказчиков, посредством которых выражает свои чувства.

Поэма открывается и заканчивается обращением самого поэта к женщине, близкой и дорогой ему когда-то, но не забытой, чем и объясняется потребность в «исповеди»:

*Я к вам пишу случайно; право
Не знаю как и для чего [2, с. 200].*

...

*Теперь прощайте: если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займет хоть малость,
Я буду счастлив... [2, с. 206].*

Этот рассказчик играет и композиционную роль, замыкая повествование в кольцо.

«Второй» рассказчик, риторически размышляющий, обращается уже не к одному конкретному лицу, а ко многим:

*...Тоской томимый
Им вслед смотрел я недвижимый.
Меж тем товарищей, друзей
Со вздохом возле называли;
Но не нашел в душе моей
Я сожаленья, ни печали [2, с. 204].*

«Третий» рассказчик безличен, он обращен к самому себе:

*Мой крест несу я без роптанья:
То иль другое наказанье?
Не все ль одно. Я жизнь постиг [2, с. 201].*

Мысли и чувства рассказчика выражены прямо и создают в определенной мере характер лирического героя.

Четвертый рассказчик «безадресный», наиболее часто встречающийся в поэме. Он не конкретизирует события и действующих лиц:

*Чу – дальний выстрел! прожужжала
Шальная пуля... славный звук...
Вот крик – и снова все вокруг
Затихло... но жара уж спала,
Ведут коней на водопой,
Зашевелилася пехота [2, с. 202].*

Пятый рассказчик, предположительно, солдат, рассказывающий о военных событиях, местах сражений, в которых принимал участие:

*Нам был обещан бой жестокий.
Из гор Ичкерии далекой
Уже в Чечню на братний зов
Толпы стекались удальцов.*

...
*Чу! в арьергард орудья просят;
Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащат за ноги людей
И кличут громко лекарей [2, с. 203].*

В процессе перестройки лирического монолога возникает шестой рассказчик – объективно-повествовательный, он передает точные детали, реальные события, описывает людей, их действия в конкретной ситуации:

*Спиною к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась. Но высоко грудь
И трудно подымалась, взоры
Бродили страшно, он шептал...
Спасите, братцы... [2, с. 204].*

Седьмой рассказчик дает представление о разговорах участников сражения, их воспоминаниях о прошедших боях:

*Вот разговор о старине
В палатке ближней слышен мне;
Как при Ермолове ходили
В Чечню, в Аварию, к горам;
Как там дрались, как мы их били,
Как доставалось и нам [2, с. 201].*

Или события передаются в форме прямого диалога, уточняются реалии минувшего боя:

*...я его спросил,
Как месту этому название?
Он отвечал мне: Валерик,
А перевесть на ваш язык,
Так будет речка смерти: верно,
Дано старинными людьми.
– А сколько их дралось примерно*

*Сегодня? – Тысяч до семи.
– А много горцы потеряли?
– Как знать? – зачем вы не считали! [2, с. 205].*

Содержательные интенции большого количества разнохарактерных рассказчиков, введенных Лермонтовым в структуру текста, свидетельствуют об основном принципе поэмы – полифоничности, многоголосии: от самых тривиальных выражений: «Вы это знаете давно; / И вам, конечно, все равно», – до глубоких философских размышлений, свидетельствующих об отношении автора к войне:

*Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроконечной.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем? [2, с. 205].*

Сложность лирических приемов тесно связана с обширностью смыслового содержания, несмотря на сравнительно небольшой объем. Они возникли не случайно, а были выбраны Лермонтовым намеренно как самое эффективное средство выражения целого ряда идей, связанных с военными событиями на Кавказе (и философским их осмыслением). Поэт трансформирует двухголосное по своей жанровой природе послание в одноголосное, а затем преобразует в полифонию голосов, позволивших поэту в определенном отношении дистанцироваться от текста и в то же время реализовать комплекс смысловых и эмоциональных импульсов. Смешение жанров – от литературного послания до поэмы – указывает на многоплановость идейно-художественного замысла этого произведения.

Использованная литература:

1. Бриггз А. Смешение жанров в «Валерике» Лермонтова // *Ruska literature XIX–XX vv.: Sborník příspěvků z konference*. Plzeň, pedagogická fakulta, 1996.

2. Лермонтов М. Ю. Собрание сичинений: в 2-х т. М.: Правда, 1988.

3. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1911.

4. Русские писатели: Биографический словарь: в 4-х т. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. Т. 3.

5. Усок И. В. «Ночное светило русской поэзии» (Мережковский о Лермонтове) // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. М.: Наследие, 1999.

6. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

HISTORICAL DISCOURSE AND GENRE-STYLISTIC SPECIFICITY OF M. LERMONTOV'S POEM «VALERIK»

GOLIKOVA, Larisa – Cand. Sc. (National Literature), Prof., Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: ma-ra@bk.ru

SHAROJKO, Marina – Cand. Sc. (National Literature), Assos. Prof., Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: ma-ra@bk.ru

«Valerik» by M. Lermontov is comprehended within the context of the historic events reflected therein. The article speculates over the genre identification of the poem. The content intentions of a great number of different narrators analyzed in the article identify the main polyphonic principle of Lermontov's philosophical comprehension of the events in the Caucasus.

Keywords: *M. Lermontov's poem «Valerik», problem of personal-ity and personal freedom in the context of world cataclysms, historical discourse, questions of genre identification, polyphony of the poem.*

References:

1. Briggz, A. Smeshenie zhanrov v "Valerike" Lermontova (Mixing of the Genres in Lermontov's Poem "Valerik", in *Ruska literatura XIX–XX vv.: sborník příspěvků z konference*. Plzen. 1996.

2. Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v dvukh tomakh* (Selected Works in Two Volumes). Moscow: Pravda, 1988.

3. Merezhkovskiy, D. S. *M. Yu. Lermontov. Poet sverkhchelovechestva* (Mikhail Lermontov. Poet of Supermankind). St. Petersburg, 1911.

4. *Russkie pisateli: biograficheskiy slovar*, (Russian Writers: Biography Vocabulary), 4 vols., Vol. 3. Moscow: Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya, 1994.

5. Usok, I. V. "Nochnoe svetilo russkoy poezii" (Merezhkovskiy o Lermontove) ("Night Luminary of Russian Poetry" Merezhkovskiy about Lermontov), in *D. S. Merezhkovskiy: Mysl i slovo*. Moscow: Naslediye, 1999.

6. Eykhenbaum, B. M., *Stati o Lermontove* (Articles about Lermontov). Moscow; Leningrad, 1961.

Е. А. Жиркова¹

НЕОЧЕВИДНЫЕ ДОМИНАНТЫ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Статья посвящена проблеме интерпретации художественного текста. Автор вводит понятие неочевидной доминанты и обозначает основные ее характеристики. В работе показано, насколько важна для адекватной интерпретации художественного образа актуализация семантики неочевидных доминантных текстовых структур. Обнаружение неочевидных доминант позволяет значительно углубить понимание образа главного героя романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Ключевые слова: неочевидные доминанты, очевидные доминанты, сильные позиции текста, художественный образ, семантика, актуализация.

Наряду с доминантными структурами, находящимися в сильных текстовых позициях, структурами, изучающимися давно и успешно, существует область доминантных структур, которые можно назвать неявными, неочевидными [2]. Эти неочевидные доминантные структуры легко можно не

1 ЖИРКОВА Евгения Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: evgeniya-zhirkova@mail.ru.

заметить, упустив тем самым нечто чрезвычайно важное в семантике художественного образа, обеднив и даже исказив смысл художественного произведения.

Неочевидными, неявными подобные структуры могут быть названы потому, что они часто стилистически не маркированы, не занимают в отличие от открытых доминант сильных текстовых позиций. (Напомним, что к сильным текстовым позициям традиционно относят заглавие текста, эпиграф, Посвящение, Предисловие, Послесловие, использование псевдонимов с выразительным лексическим значением, выделение курсивом, авторские отступления (лирические, литературно-критические, историко-философские, публицистические), в которых ясно различимы авторские интонации; для драмы сильными позициями будут система ремарок, так называемые реплики в сторону, наличие героя-резонера и другие.)

Доминантная структура может быть встроена в тривиальную текстовую структуру, являясь ее частью. В этом случае такая доминанта особенно часто имеет неявный, неочевидный характер.

Зачастую одновекторные доминантные текстовые структуры расположены (и синтагматически, и тем более парадигматически) в разных частях произведения, и потому тоже могут быть не замечены.

Манера письма некоторых авторов, например М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, предполагает огромное количество в тексте таких «мелочей», которые чрезвычайно значимы для адекватного идейно-эстетического восприятия и художественного образа, и произведения в целом, однако они могут быть выявлены и актуализированы только при неоднократном прочтении текста.

Характеризуя неочевидные доминанты, можно отметить общее для них свойство – свойство «неожиданности». Различного рода «неожиданность» проявляется в тексте в виде странной и, на первый взгляд, семантически необъяснимой текстовой структуры.

Текстовые структуры, которые представляются читателю или исследователю в чем-то «неожиданными», заставляют и читателя, и исследователя задуматься над смыслом этих структур, и затем, актуализируя их семантику, читатель (ис-

следовательно) приближается к более полному пониманию художественного образа, а следовательно, и всего текста в целом.

Таким образом, присутствие в произведении неочевидных доминантных текстовых структур обеспечивает активное восприятие текста читателем, который становится соавтором художественного сочинения. В этом состоит чрезвычайно важное значение неочевидных доминант.

Значение неочевидных доминант состоит и в том, что, будучи актуализированными, неочевидные доминанты наполняют художественный образ новым эстетическим содержанием.

Признаком присутствия в тексте неочевидной доминанты образа может служить наличие семантически контрастных структур, причем эти структуры более заметны, если они по тексту максимально приближены друг к другу, расположены контактно.

Обратимся к тексту романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

После выстрела Печорина в дуэли с Грушницким присутствовавших охватил ужас: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва. Все в один голос вскрикнули». Реакция же Печорина поражает своим спокойствием и даже цинизмом: «*Finita la comedia!*» – сказал я доктору. Он не отвечал и с ужасом отвернулся. Я пожал плечами и раскланялся с секундантами Грушницкого» [3, с. 319].

Пожать плечом – выражение крайнего равнодушия и недоумения по поводу странной реакции окружающих.

На этом можно было бы поставить точку: доминанта характера определена: Печорин как всегда жесток и эгоистичен.

Однако уже в следующем абзаце Лермонтов дает другую текстовую структуру, семантически противоположную всему сказанному о Печорине. И структура эта (что для нашего исследования является особенно важным) гораздо менее заметна в тексте на фоне такой эмоционально яркой «*Finita la comedia!*»:

«Отвязав лошадь, я шагом пустился домой <...> Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели» [3, с. 320].

Вот истинная реакция Печорина: солнце, которое накануне «золотило верхи утесов, радостный луч молодого дня наводил сладкое томление»; солнце это теперь, после убийства Грушницкого, «казалось мне тускло, лучи его меня не грели». Трудно более точно выразить состояние подавленности, ужаса, эмоциональной опустошенности, охватившее Печорина. Вот где он истинный, оставшийся наедине с собой, отбросивший всякую браваду, способный чувствовать глубоко и сильно.

Именно это доминанта его характера. И открывается она внимательному читателю благодаря сближению семантически контрастных структур, выявляющих главное, то, что скрыто от поверхностного, беглого взгляда.

Признаком присутствия в тексте доминантного смысла может служить нарушение лексической сочетаемости в границах одной синтаксической структуры.

Рассмотрим еще один фрагмент романа М. Ю. Лермонтова.

Говоря о своем будущем, Печорин заключает: «Мне осталось только одно – путешествовать, только не в Европу – избави боже, в Америку, Индию <...> а в о с ь, где-нибудь у м р у на дороге» [3, с. 280].

В словаре В. Даля находим такое толкование частицы «авось»:

«Авось – может быть, станется, сбудется, с выражением желанья или надежды (Авось Бог поможет)» [1, с. 3].

Фразеологическое «на авось» – означает «в надежде на случайную удачу; наудачу» [4, с. 29].

Вдумавшись в значение разговорной частицы «авось» и соотнеся это значение со смыслом всего высказывания Печорина «авось, где-нибудь умру на дороге», читатель должен почувствовать глубину этого страшного в своей оксюморонности сочетания – «авось умру».

В этой фразе – итог жизни Печорина. Сердце его пусто, и с каждым днем на душе становится все хуже и хуже. Усталость от жизни так велика, что смерть уже не только не кажется чем-то страшным – она даже воспринимается как избавление от непреходящей, гнетущей душу тяжести: «авось, где-нибудь умру на дороге».

Нарушение лексической сочетаемости должно насторожить читателя: как правило, при ближайшем рассмотрении

за таким нарушением скрывается одна из доминант создаваемого автором образа.

В художественном тексте, как правило, есть максимально лаконичные конструкции, в которых доминанта образа выражена автором особенно ярко и концентрированно, семантически закончено. Однако очевидной такая доминанта станет для читателя только при условии семантического раскрытия найденной лаконичной конструкции в рамках широкого парадигматического контекста.

В финале романа «Герой нашего времени» («Фаталист») Печорин, спасший от смерти казака, так заканчивает рассказ об этой истории: «Офицеры меня поздравляли – и т о ч н о, б ы л о с ч е м!» [3, с. 335].

На первый взгляд кажется, что поздравления товарищей связаны с успешным завершением «операции» по спасению Печориным жизни казака. Однако, введя эту фразу в контекст всего романа, мы понимаем, что удовлетворение (и даже радость) Печорина (о чем свидетельствует восклицательный знак в конце предложения) вызвано гораздо более сильными и глубокими чувствами: первый раз на протяжении романа Григорий Печорин вступил в схватку с Судьбой и вышел из нее победителем. Он проявил все лучшее, что было в его характере: способность к состраданию (из всей толпы только Печорина тронуло «значительное лицо старухи [матери несчастного казака], выражавшее безумное отчаяние»), равнодушие, умение брать ответственность на себя (если бы не поступок Печорина, казака просто бы «пристрелили»). Печорин проявил волю, характер, смелость (никто из офицеров «не отважился броситься первым»).

Все эти качества были в Печорине и раньше, они были «рассыпаны» автором на всем пространстве текста, но так мощно, ярко характер Печорина проявил себя именно в финале романа, когда встал вопрос о спасении человеческой жизни.

Если раньше, по его собственному признанию, Печорин «как топор в руках судьбы, приносил людям одни страдания», то теперь Печорин горд тем, что в самый ответственный момент он сумел проявить, может быть, самые лучшие свои качества, которые всегда были в нем, он спас жизнь простого казака и принес утешение его матери. Вот откуда полное

удовлетворение (кстати, мы видим это первый раз в романе): «Офицеры меня поздравляли – и т о ч н о, б ы л о с ч е м !».

И не случайно то, что как читатели мы расстаемся с Печориним в ту минуту, когда он вызывает истинное уважение и даже восхищение. В этой лаконичной фразе – весь Печорин, максимальная семантическая законченность созданного образа, главная его доминанта.

Даже в этих немногих приведенных текстовых фрагментах мы можем почувствовать образ того, кто создал это произведение, – почувствовать образ автора, его страдающую душу, усталость от бессмысленности жизни, его бесстрашие, его неравнодушие, способность сострадать простым людям.

Подобные характеристики образа автора мы можем имманентно реконструировать и из других произведений Лермонтова. Глубину страдания нельзя не увидеть в поэмах «Демон», «Мицри», стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...»; мотив усталости и одиночества звучит в стихотворениях «И скучно и грустно...», «Выхожу один я на дорогу», «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье»). Вспомним по-юношески бесстрашное «Смерть поэта», предопределившее судьбу и короткую жизнь Лермонтова; бесстрашие и чувство собственного достоинства как основной мотив «Песни про купца Калашникова...».

То сочувствие, сопереживание, искренний интерес к жизни простого человека, которыми автор наделяет в романе Печорина, мы встретим во многих стихотворениях поэта, например, в одном из последних его произведений – «Родина», вобравшем и с художественной точки зрения безупречно выразившем глубину народности авторского восприятия жизни:

*И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.*

Итак, приведенные текстовые структуры из романа «Герой нашего времени», представшие в результате актуализации как неочевидные доминанты, позволяют более полно оценить образ главного героя. Однако именно в силу того, что перед нами, действительно, д о м и н а н т ы, они позволяют глубже

понять все произведение и приблизиться к пониманию образа автора как сверхкатегории, детерминанты романа. Обращение к другим произведениям М. Ю. Лермонтова необходимо как подтверждение адекватности интерпретации приведенных неочевидных доминант.

Использованная литература:

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М.: Русский язык, 1980. Т. 1.
2. Жиркова Е. А. Неочевидные доминанты и их значение в адекватной интерпретации художественного текста. Краснодар, 2006.
3. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Правда, 1969. Т. 4.
4. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. М.: Русский язык, 1978.

**UNOBVIOUS DOMINANTS AND THEIR SIGNIFICANCE
IN THE INTERPRETATION OF THE NOVEL
«HERO OF OUR TIME» BY M. LERMONTOV**

ZHIRKOVA, Yevgeniya –Dr. Sc. (Language Theory), Prof., Department of the History of Russian Literature, the Theory of Literature and Critique, Kuban State University Krasnodar, Russia.

E-mail: evgeniya-zhirkova@mail.ru

The article deals with the problem of interpretation of a fiction text. The author introduces the notion of unobvious dominant (dominating idea) and notes its main characteristics. Semantic actualization of unobvious dominant text structures are shown to be of importance for adequate interpretation of a character. When revealed in the text, the unobvious dominants make it possible to understand more profoundly the type of the main character of M. Lermontov's novel «Hero of Our Time».

Keywords: *unobvious dominants (dominating ideas), obvious dominants, strong positions of the text, character, semantics, actualization.*

References:

1. Daľ, V. I. *Tolkoviy slovar zhivogo velikorusskogo yazyka* (The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language), 4 vols., Vol. 1. Moscow: Russkiy yazyk, 1980.

2. Zhirkova, E. A. *Neocevidnye dominanty i ikh znachenie v adekvatnoy interpretatsii khudozhestvennogo teksta* (Unevident dominants and their significance in its interpretation of a literary text). Krasnodar, 2006.

3. Lermontov, M. Yu. *Geroy nashego vremeni* (Hero of Our Time), in *Sobranie sochineniy*, Vol. 4. Moscow: Pravda, 1969.

4. *Frazeologicheskii slovar russkogo yazyka*, Molotkov, A. I., Ed. Moscow: Russkiy yazyk, 1978.

С. В. Супрун¹

«ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА» ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

(ПО МАТЕРИАЛАМ КРИТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ)

Рассматриваются особенности интерпретации художественного мира М. Ю. Лермонтова критиками русского зарубежья.

Ключевые слова: поэтический мир, модель художественного мира, художественная реальность, художественное пространство.

Литература, как и геометрия, требует пространственного воображения. В пределах одного произведения и творчества одного автора можно наблюдать множество взаимосвязанных, существующих параллельно художественных пространств.

В литературоведении понятие «художественный мир» (как статико-динамическая модель произведения или творчества) имеет целый ряд синонимических толкований: художественная реальность, художественное пространство, поэтический мир, модель мира, картина мира, образ мира и т. д. Эти термины могут быть конкретизированы, но все они рассматриваются во взаимосвязи с уровнями понимания творчества автора как единого текста.

Рассмотрение модели «художественный мир» Лермонтова в критике русского зарубежья позволяет выявить проблему параллельных пространств, их общности и специфичности,

¹ СУПРУН Светлана Васильевна – кандидат филологических наук, преподаватель Профессионального лицея № 24, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: svetlava72@mail.ru.

которая необходима при построении общеметодологического подхода к пониманию творчества поэта. С одной стороны, при определении пространства, составляющего модель «художественного мира» Лермонтова, критиками учитываются методологические подходы к описанию художественной реальности. С другой стороны, содержательно различающиеся альтернативы представляют собой субъективную логику вынесения суждений.

П. М. Бицилли прежде всего отмечал своеобразие лермонтовского художественного мира, его «особую манеру»: «он принес с собой какое-то новое мироощущение, какой-то новый внутренний опыт, как-то по-своему понял и по-своему разрешил трагедию жизни» [1, с. 828].

На уникальность лермонтовской художественной модели мира указывает в своей статье «Лермонтов» (1958) представитель русского зарубежья Вяч. И. Иванов. Он пишет, что мир этот «странно и почти угрожающе отъединенный» [4, с. 848]. И прежде всего это именно «духовное отъединение», проявление яркого «индивидуализма».

Такая индивидуальная манера творческого воплощения способствовала, по мнению литературоведов эмиграции, более полной реализации модели художественного мира поэта.

В художественном мире Лермонтова П. М. Бицилли выделяет пространство, которое определяет как «интеллектуально-логическое». Признаками того, что лермонтовскому миру присущ интеллектуализм, является, по мнению критика, изобилие абстрактных выражений («полный гордого доверия покой», «в небесах торжественно и чудно» и др.) и, как следствие, «отвлеченность языка». Личностную составляющую изображенной модели мира, «отвлеченность лермонтовского мышления» Бицилли связывает с «особенностями его миро-и самоощущения» [1, с. 832]. Такая отвлеченность уводит от конкретики, поэтому художественный мир наполнен отзвуками, отблесками, тенями, призраками иного мира (данной символике соответствуют выражения: «тень следов», «тени чувств», «отголосок рая» и др.).

«Интеллектуально-логическое» пространство художественного мира подчинено «строгой логической схеме». Это и заданные в определенном порядке вопросы, и логическая

схема развития поэтической мысли (общее положение – выводимые из него частности, как, например, в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...»; вопрос – ответ, как, например, в стихотворении «Парус»; от внешнего – к внутреннему, стихотворение «Молитва»; последовательное обоснование утверждения, например, в «Споре», «Дубовый листок». П. М. Бицилли выделяет следующие типы логических схем: если..., когда-то..., тогда... («Когда волнуется желтеющая нива...», «Когда зари румяный полусвет...», «Когда одни воспоминанья...» и др.). Кроме того, многочисленные дихотомии, антитезы, попарные сочетания идей и образов («с свинцом в груди и жаждой мести»). С точки зрения критика такой «антипоэтический способ творить» дает поразительные «поэтические эффекты». И позволяет достигать разных целей, формировать новые смыслы, а в целом – переструктурировать художественное пространство.

П. М. Бицилли выделяет еще одну пространственную модель художественного мира, существующую одновременно и параллельно с вышеизложенной. Он определяет художественный мир Лермонтова как выражение «мистической религиозности». Поэт занимает положение «эксцентричное по отношению к миру и к самому себе» [1, с. 833], а его художественный мир – это «его точка зрения» на мир реальный. Критик обозначает важный на его взгляд аспект в восприятии мистическо-религиозной стороны лирики Лермонтова. Это состояние переживания, соответствующее тому, что поэт фактически чувствовал сопричастность «иному миру»: «Касание иного мира было не предметом стремлений, а переживанием» [1, с. 836]. Поэт непосредственно ощущал «объективную реальность» «иного мира». Все это позволило ему видеть вещи в религиозно-мистическом ракурсе такими, какими их еще никто не видел. Состояние переживания преобразовывалось в пространство, в котором становились возможными все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения и др. Все это и создает потенциальное религиозно-мистическое пространство художественного мира.

В отличие от П. М. Бицилли критик и философ эмиграции К. В. Мочульский разделял творческое пространство поэта на

«мистическое» и «религиозное»: «Лермонтов редко касается религиозных тем и вполне равнодушен к догматическому богословию, а между тем вся лирика его движется подлинным религиозным вдохновением», потому что душа его – «по природе христианка» [6, с. 61]. Временами в стихах он переживал минуты истинного «религиозного экстаза» (например, в «Молитве», в «Молитве странника» и др.). Мистическая же основа поэзии – это «неудовлетворенность, покинутость, одиночество души, тоска по раю, смутная жажда полноты божественной жизни, неземная музыка, никогда не умолкающая, сладостная и тоскливая» [6, с. 62].

По мнению Вяч. И. Иванова, мистический фактор, «интуитивное прозрение космического начала» [4, с. 859] определяли сущность пространства художественного мировидения Лермонтова. Присутствие сверхъестественного настолько явлено, что возникает ощущение, словно поэт живет с «иным миром» в «тайном и нерушимом союзе» [4, с. 855]. Такая способность поэта «созерцать и осознавать мир» привела к причудливой особенности: «Реальность, представшая ему впервые, была двулика: в ней виденное наяву и виденное в полусне следовало одно за другим и подчас смешивалось» [4, с. 853].

У В. Н. Ильина в статье «Печаль души молодой (М. Ю. Лермонтов)» (1931) художественный мир поэта «пневмотеллуричен», представляет собой воплощение ангельского духа и мрачной, непросветленной плоти: Лермонтов словно «заворожен был ангельской красотой потусторонних видений и потусторонних реальностей» [5, с. 14]. В. Н. Ильин попытался объективировать возможные причины двойственности мышления, когда «элементы демонической метапсихики» причудливо сплетаются с ангелизмом и «дают мучительно надрывные мелодии и образы».

«Ангелическим», подобным голосу с небес, называл гений Лермонтова Ив. Лукаш в статье «По небу полуночи» (1939), а К. И. Зайцев писал: «Ему было, как никому, доступно “ангельское”, и вместе с тем Лермонтов был одержим злом» [2, с. 74].

Как религиозное, но при этом «чуждое церковности», интерпретирует пространство художественного мира философ русского зарубежья В. В. Зеньковский в своей статье «М. Ю. Лермонтов» (1960). Хотя религиозное начало («соседство с Богом») присутствует в лирике в несколько усечен-

ном виде. Параллельно он рассматривает художественное пространство Лермонтова как выражение «романтического персонализма» [3, с. 877], считая поэта создателем русской романтической лирики (так называемая «поэзия земли»). И обозначает следующие его особенности: романтическое «томление духа»; «внутренняя незаконченность»; мятеж; «тщетная свобода пленных мыслей». В этом критик, с одной стороны, увидел проявление безграничной жажды свободы, потребность в творчестве, духовный максимализм. И, с другой стороны, стремление к «покою» как к «полноте жизни».

В интерпретационном контексте литературно-критических взглядов русского зарубежья присутствуют как точки соприкосновения, так и точки расхождения в восприятии пространства художественного мира М. Ю. Лермонтова, что лишь подчеркивает значимость реализации поэтом всего потенциала своего художественного мышления. Основным механизмом интерпретации становится раскрытие динамических взаимосвязей параллелей художественного мира. Для нахождения «правильных» литературоведческих ориентиров было важно не умение «додумывать мысли», а стремление мыслить не в плоскостной связи причинных последовательностей, а в пространственном представлении творческого анализа, требующего строгой рефлексии. Эти схемы литературоведческого анализа прямо смыкаются с психологией творчества, философией, математикой и др.

Безусловной признается мысль о том, что все особенности лермонтовского художественного мира свидетельствуют «о силе, о гениальности, об исключительности поэтической натуры» [1, с. 833].

Использованная литература:

1. Бицилли П. М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 825–840.
2. Зайцев К. И. О «Герое нашего времени» // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции. М.: Русский мир, 1999. С. 109–115.
3. Зеньковский В. В. М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 874–844.

4. Иванов Вяч. И. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 846–863.

5. Ильин В. Н. Печаль души молодой (М. Ю. Лермонтов) // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции. М.: Русский мир, 1999. С. 20–30.

6. Мочульский К. Лермонтов // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции. М.: Русский мир, 1999. С. 90–108.

«PARALLEL SPACES» OF M. LERMONTOV'S ARTISTIC WORLD

(IN RUSSIAN EMIGRANT LITERARY CRITIQUE)

SUPRUN, Svetlana – Cand. Sc. (Theory of Literature, Textual Study), Lecturer, Professional Lyceum № 24, Krasnodar, Russia.

E-mail: svetlava72@mail.ru

The article reviews the peculiarities of interpretation of M. Lermontov's artistic world by emigrant Russian literary critics.

Keywords: poetic world, model of artistic world, artistic reality, artistic space.

References:

1. Bitsilli, P. M. Mesto lermontova v istorii russkoy poezii (Lermontov's Place in the History of Russian Poetry), in *M. Yu. Lermontov: Pro Et Contra: Antologiya*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute, 2002, pp. 825–840.

2. Zaytsev, K. I. O "Geroe nashego vremeni" (About the "Hero of our Time"), in *Fatalist. Zarubezhnaya Rossiya I Lermontov: Iz Naslediya Pervoy Emigratsii*. Moscow: Russkiy Mir, 1999, pp. 109–115.

3. Zen'kovskiy, V. V. M. Yu. Lermontov (Mikhail Yu. Lermontov), in *M. Yu. Lermontov: Pro Et Contra: Antologiya*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute, 2002, pp. 874–844.

4. Ivanov, V. I. Lermontov, in *M. Yu. Lermontov: Pro Et Contra: Antologiya*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute, 2002, pp. 846–863.

5. Il'in, V. N. Pechal' dushi mladoy (M. Yu. Lermontov) (The Sorrow of the Young Soul (Mikhail Yu. Lermontov)), in *Fatalist. Zarubezhnaya Rossiya I Lermontov: Iz Naslediya Pervoy Emigratsii*. Moscow: Russkiy mir, 1999, pp. 20–30.

6. Mochul'skiy, K. Lermontov (Lermontov), in Fatalist. *Zarubezhnaya Rossiya i lermontov: iz naslediya pervoy emigratsii*. Moscow: Russkiy mir, 1999, pp. 90–108.

Ю. Г. Пастушенко¹

ЛЕРМОНТОВ, ПРОЧИТАННЫЙ ПЛАТОНОВЫМ

(ЛЕРМОНТОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА 1930-Х ГОДОВ)

В статье рассматриваются интертекстуальные связи рассказа А. Платонова «По небу полуночи» с произведениями М. Лермонтова: поэмой «Демон» и стихотворением «Ангел». Показывается, что лермонтовский текст дает Платонову возможность, используя неявные формы, высказать глубоко личные взгляды, идущие вразрез с официальной идеологией.

Ключевые слова: Платонов, Лермонтов, «По небу полуночи», «Ангел», «Демон», «К столетию со времени смерти Лермонтова», «Размышления читателя», амбивалентность, интертекст, интерпретация, интенция авторская, рассказ, статья.

*Светлой памяти Л. А. Степанова,
предложившего идею этой работы*

Комментируя роман А. Платонова «Чевенгур», В. Вьюгин справедливо отметил, что «творчество М. Лермонтова не часто упоминается среди «интертекстуальных источников», когда речь идет о Платонове» [2, с. 172]. Однако у Платонова есть один достаточно известный рассказ, напрямую связанный с лермонтовским текстом – это «По небу полуночи», над которым Платонов работал весной–летом 1939 года. Рассказ был напечатан в том же году в июльском номере журнала «Индустрия социализма». Современниками рассказ был воспринят как антифашистский, но в наше время исследователи, говоря о нем, склоняются к более сложным суждениям. Например, «ветхозаветным, глубоко метафизическим и очень личным» называет его в своей книге А. Н. Варламов [1, с. 130].

¹ ПАСТУШЕНКО Юрий Георгиевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: urastush@rambler.ru.

Приведем краткое его содержание.

Молодой немецкий военный летчик Эрих Зуммер осознает, что его глубинное неприятие господствующей идеологии, фашизма, противопоставляет его всему обществу. Даже его невеста Клара, в присутствии которой он высказывает неосторожные суждения, хочет донести на него в полицию.

Зуммер получает задание – лететь на своем самолете в Испанию, сражаться с республиканцами. Он вылетает ночью в составе небольшого отряда. Его штурман предлагает сбросить бомбы на французский пассажирский поезд, который они видят под собой. Зуммер понимает, что в штурмане уже нет ничего человеческого и убивает его выстрелами из своего пистолета. Затем Зуммер вступает в бой с самолетами из своего отряда, сбивает четверых, пятый спасается бегством.

Добравшись до испанской территории, Зуммер сажает свой самолет на поле. В полуразрушенном крестьянском доме он находит мальчика, лет семи-восьми. Ребенок явно пережил страшную трагедию, его сознание замутнено. Зуммер забирает ребенка и улетает с ним искать свободу и счастье.

Начнем с того, что название рассказа «По небу полуночи», данное по первой строке известного стихотворения М. Ю. Лермонтова «Ангел», являет, в некотором роде, исключение, поскольку для Платонова нехарактерно использование интертекста в качестве заголовка произведения. Зачем Платонов прибег столь открыто к несвойственному приему? Может он хотел быть более понятным читателю, прояснить значение некоторых своих аллегорий, или он, если можно так выразиться, искал защиты у классика? Попробуем проанализировать некоторые художественные особенности рассказа.

Лермонтовский текст заголовка нацеливает читателя на выявление, прежде всего, мотивных параллелей между рассказом и стихотворением. При этом метафорические образы, насколько возможно, трансформируются в реальные, и наоборот. У Лермонтова, летящий по ночному небу ангел, несет «младую душу» и оставляет ее жить и томиться на грустной земле. У Платонова военный летчик находит погибающего ребенка и улетает с ним от жестокой жизни – наблюдаем своего рода отрицательный (с точки зрения предикативности) параллелизм. Мотивные сближения неотделимы от образных:

представляется естественным соотнести летящего ангела с летчиком, а спасаемого им мальчика с «душой». Но трудно отделаться от чувства, что эти соотнесения выглядят довольно мелкими, если не вовсе приблизительными, не соответствующими ни уровню рассказа, ни масштабу такого художника, как А. Платонов, в целом. Автор словно бы чувствует возможное расхождение и напрямую подкрепляет параллели, причем, в весьма неоднозначном моменте: «Нет, мне пора быть ангелом, человеком надоело, ничего не выходит», – думает Зуммер, решаясь на убийство своего штурмана. Кроме как для усиления «ангельских» коннотаций эта фраза не нужна. Но эти слова еще больше запутывают картину: в такой момент более естественно представить героя демоном, а не ангелом...

Обращение к ближайшему временному контексту создания произведения помогает лучше понять некоторые неочевидные моменты авторской интенции.

Общеизвестно, что на 1937 год приходится пик террора в стране. В Европе набирает силу фашизм, дело неминуемо идет к войне. Для самого Платонова конец 1930-х годов становится очень трудным жизненным периодом. В мае 1938 года будет арестован его единственный сын, пятнадцатилетний Платон. Конечно, это был изощренный способ расправы над писателем, посмевающим иронизировать над «генеральной линией партии». Кажется, что зло всевластно и сопротивление ему невозможно. Все, что напишет Платонов в этот период, воспринимается как мучительная попытка высказаться при невозможности высказывания.

В это время Платонов не раз попадает под прицельный огонь идеологической критики, толстые журналы не хотят печатать его произведения. Отчасти вынужденно, чтобы иметь литературные заработки, писатель начинает сотрудничать с журналами «Литературный критик» и «Литературное обозрение»¹. Летом 1938 года он готовит книгу критических статей «Размышления читателя», которая так и не выйдет в свет при его жизни. В состав этой книги Платонов поместил работу о Лермонтове.

И здесь заголовок А. Платонова звучит несколько необычно: «К столетию со времени смерти Лермонтова», словно автор

¹ Об этом периоде творчества А. Платонова см., например, статью Н. М. Малыгина [3].

хотел показать, что в центре его внимания находится не столько личность великого поэта, сколько время, то есть сама эпоха. Еще одна «необычность» в том, что, как известно, столетие со дня его смерти Лермонтова наступало в 1941 году, а Платонов пишет работу за два года до этой даты, как бы загодя.

Начинает ее он так: «Уже целый век миновал с тех пор, как был убит М. Ю. Лермонтов.

Многое прошло с той поры безвозвратно и уже забыто или забывается <...> и ушли в забвение люди, некогда властные, имевшие силу убивать и господствовать, а теперь ничтожные в нашей памяти. Николай I, Бенкендорф, князь Васильчиков, майор Мартынов, убивший Лермонтова в упор, — все они до странности мертвы в нашей памяти: не только оттого мертвы, что лежат в могилах, но оттого, что даже усилием своего воображения мы не можем вызвать в своем чувстве, в своей фантазии их живого образа; для нас их имена только жесткие звуки — так чужды эти люди нашему сердцу, так мало заинтересована в них наша неотмщенная душа, успокоившаяся лишь в силу давности времени и бесполезности презрения. Ушедши в могилы, эти люди были еще раз похоронены в памяти народа — исчезновением из его памяти, равнодушием к их жизни и судьбе. Их самая страшная, самая мертвая смерть в том, что целые поколения русского народа, склонившись над книгами Лермонтова, читают его стихи <...> и будут его читать, когда уже нас никого не будет, ныне существующих». Нетрудно почувствовать, что пафос Платонова связан с ощущением возможности противостояния. Противостояния власти, силе, тирании, поскольку, как он верит, есть иная сила, побеждающая их всех — сила времени и памяти. Чувство Платонова охватывает не только лермонтовскую эпоху, но и не в меньшей степени — через выразительное умолчание — эпоху современную. Статья, повторимся, пишется наперед, как бы из прошлого и, тем самым, создает символическую реализацию намека на то, что и современные тираны и властители жизни рано или поздно станут также «до странности мертвы в нашей памяти» — то есть в памяти грядущих поколений. Своего рода метамотив статьи — смерть, но осознаваемая, как часто это бывает у Платонова, амбивалентно: есть смерть-забвение, смерть окончательная, назовем ее духовной, и есть

смерть лишь физическая, которая подразумевает символическое воскресение и продолжение жизни в других формах. «Только тот и достоин жизни, кто способен выходить живым даже из могилы», – скажет Платонов в своей другой статье «Размышления о Маяковском», написанной примерно в то же время, в 1940 году.

Отметим еще один момент, который также, на наш взгляд, больше говорит о настроении Платонова в то время, нежели о предмете его размышлений: «Почти все люди, родившиеся и жившие в России, любили родину. Многие в то время не имели оснований ее любить, но они все же любили ее», – предваряет Платонов свой разговор о стихотворении Лермонтова «Родина». В конце 1930-х годов эти слова Платонов мог применить к себе с полным основанием, он если и не разделял, то прекрасно осознавал ощущение, что ты чужой в своей стране, в этом мире.

Своеобразие статьи состоит и в том, что размышляя о Лермонтове, Платонов отдает свое внимание немногим произведениям великого поэта, сообразуясь при этом лишь с собственными предпочтениями. Больше всего он говорит о «Демоне». Интересно, что центральный образ этой поэмы, самого Демона, Платонов не хочет интерпретировать однозначно, в духе современной ему вульгарной критики: «Лермонтов изображает Демона с той энергией, которая не позволяет представить Демона как пустой, ничтожный или юмористический образ. Если он пуст и жалок в своем существе, то внешнее значение его не пусто». Платонов отказывает Демону в нравственной силе, но оставляет ему силу художественную.

Попробуем теперь проследить, как воплотилось в рассказе Платонова его целенаправленное обращение к творчеству Лермонтова.

Прежде всего, надо отметить, что «По небу полуночи» интертекстуально связан не только с «Ангелом», но и, не в меньшей степени, с «Демоном». Действительно, в рассказе находят отражение многие стороны лермонтовской поэмы. Прежде всего, это «испанский сюжет»: среди редакций поэмы, работа над которой с перерывами продолжалась более десяти лет, есть так называемые «испанские», в которых действие происходит в некой южной стране, угадываемой, как

Испания. В рассказе, как мы помним, финальная часть истории происходит в Испании, сходство еще более подчеркивается одним из первоначальных вариантов названия рассказа: «Над Пиренеями», – под таким заголовком он был напечатан в 5 июня 1939 года в «Литературной газете». Еще один аспект сближения – мотивное сходство поэмы и рассказа, повторяющее в своей структуре вышеупомянутое мотивное сходство со стихотворением «Ангел», столь заметное, что вряд ли нуждается в комментарии.

Образное сходство не столь очевидно, и для его понимания обратимся сначала к семантике художественного пространства рассказа. Первая часть его сюжета разворачивается в Германии. Характерно, с какой тщательностью выстраивается этот «немецкий» локус: южнобаварская деревня, казарма под Лейпцигом – мир, в который автор помещает своего героя, определен и практически замкнут. Полет в другую страну тоже не дает возможности побега, свободы, наоборот, зло распространяется все дальше, его против своей воли распространяет Зуммер вместе со своими сослуживцами и соотечественниками. Вырваться можно только в какое-то иное измерение, разорвав сам принцип построения этого мира. Отсюда, наверное, нелогичные слова Зуммера о том, что пора стать ангелом.

Однако в этой нелогичности есть своя обратная и устрашающая логика. Вспомним продолжение фразы героя: «Человеком не выходит». Иными словами, Зуммер не может быть частью этого мира, который населяют убежденные в своей правоте люди. С точки зрения законов этого бесчеловечного мира Клара, невеста Зуммера – чистая душа (недаром Платонов выбирает для своей героини такое имя, означающее на латыни «ясная», «светлая»). Она, не сомневаясь, отражает робкие попытки духовного соблазна, предпринятого Зуммером: «Видимо, чтобы доказать свой ум и оригинальность, Эрих сказал однажды Кларе о русских, испанцах и китайцах. “Они теперь самые лучшие, самые одухотворенные люди на всей земле”, – произнес он. Клара проникательно посмотрела на Эриха и затем ответила ему, что офицеру с такими мыслями неуместно служить в германской армии, и она сама позаботится, чтобы Эрих больше не работал в военной авиации». Образные параллели между текстом Лермонтова и Платонова,

испытав инверсию, создают неожиданное соответствие: Клара соотносится с Тamarой, а Зуммер с отверженным Демоном...

Может показаться, что такая интерпретация слишком уж произвольна, но, как представляется, сам Платонов дает намек на то, что художественная мысль в процессе творческого освоения исходного сюжета может пойти самым сложным и непредсказуемым путем: «Великая поэзия <...> обладает свойством неисчерпаемости. После того как мы знаем уже какое-либо стихотворение или прозу писателя наизусть, нам стоит только произнести его внимательно вновь, и мы почувствуем, что мы обнаружили в нем нечто новое, что-то ускользавшее от нас прежде. Это «что-то», что-то как бы небольшое, всегда остающееся за пределами нашего понимания и осваиваемое нами лишь повторным чтением, но никогда не дающееся нам целиком и без остатка, и есть признак произведения великой силы и глубокой прелести, признак неистощимости такого рода поэзии», – пишет он в своей статье о Лермонтове.

Представляется, что нашем случае – в рассказе – это свойство «неисчерпаемости», уже целенаправленно реализованное в художественной технике Платонова, ведет к созданию особой, объемной интертекстуальной художественной структуры, в которой элементы претекста и посттекста находятся не во взаимно однозначном, а гораздо более сложном соответствии. Претекст формируют стихотворение Лермонтова «Ангел» и поэма «Демон». Образы этих произведений, как в своих сочетаниях, так и обособленно, отражаются в образах посттекста, то есть рассказа Платонова: мы видим возможность соотнесения Зуммера не только с ангелом, летящим «по небу полуночи», но и с Демоном, противостоящим всему миру. Ребенок, спасаемый летчиком, может видеться не только как отражение идеи «младой души», томящейся в жестоком земном мире. Этой душой с не меньшим правом может быть назван и сам Эрих. И тогда уже не трудно будет увидеть в ребенке ангела, забирающего с собой в последний полет томящуюся душу Эриха.

Также непросто будет определить и связь автора со своими героями. Погибающий ребенок – один из сквозных платоновских образов, но с особым драматизмом он воплощается сейчас, когда сам Платонов мучительно думает о спасении

собственного сына. Ощущение отверженности, противостояния всему миру, попавшему под власть зла, могло быть очень понятным тогда Платонову, мы обращали уже на это внимание в нашем разговоре о Лермонтове.

Вернемся к вопросу о названии рассказа. Подводя итог нашему разговору, можно прийти к заключению, что открытые лермонтовские цитации как упрощают, так и усложняют интерпретацию. Авторская интенция здесь, скорее, амбивалентна: подчеркивание одних моментов произведения, их эксплицитность, ведет к имплицитности, затушевыванию других. А сам лермонтовский текст, своеобразно используемый Платоновым, открывает ему возможность высказывания в той предельно печальной обстановке, когда высказаться почти невозможно, но не высказаться нельзя...

Использованная литература:

1. Варламов А. Н. Андрей Платонов. М., 2011.
2. Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004.
3. Малыгин Н. М. «Прогресс человечности» (забытые рецензии Платонова в журналах «Литературный критик» и «Литературное обозрение» // Русская литература. 1989. № 1. С. 184–192.

LERMONTOV READ BY PLATONOV

(LERMONTOV'S INTERTEXT IN A. PLATONOV'S PROSE OF THE 1930S)

PASTUSHENKO, Yuri – Cand. Sc. (Theory of Literature, Textual Study), Assos. Prof., Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: ypastush@rambler.ru

The paper reviews the intertextual relations between A. Platonov's short story «Through the Midnight Sky» and M. Lermontov's poems «Demon» and «Angel». Lermontov's text is shown to provide Platonov with an opportunity to express implicitly his most private views being contrary to the official ideology.

Keywords: Platonov, Lermontov, «Through the Midnight Sky», «Angel», «Demon», «On the Centenary of the Death of Lermontov»,

«Reader's Reflections», ambivalence, intertext, interpretation, author's intention, short story, article.

References:

1. Varlamov, A. N. *Andrey Platonov* (Andrey Platonov). Moscow, 2011.
2. Vyugin, V. Yu. *Andrey Platonov: Poetika zagadki (Ocherk stanovleniya i evolyutsii stilya)* (Andrei Platonov: Poetics of the Enigma (Essay on the formation and evolution of style)). St. Petersburg, 2004.
3. Malygin, N. M. "Progress chelovechnosti" (*Zabytye retsenzii Platonova v zhurnalakh "Literaturnyy kritik" i "Literaturnoe obozrenie"* ("The progress of humanity" (Platonov's forgotten review in the magazines "Literary critic" and "Literary Review")), *Russkaya literatura*, 1989, no. 1, pp. 184–192.

В. Ю. Новикова¹

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПОЛЕМИКЕ Г. АДАМОВИЧА И В. НАБОКОВА

В статье сравниваются взгляды на творчество М. Ю. Лермонтова двух представителей литературы русского зарубежья: Георгия Адамовича и Владимира Набокова.

Ключевые слова: эмигрантская литературная критика, Парижская нота, «Герой нашего времени».

Фиксация ностальгии по русской литературе как части утраченного «золотого века» давно стала неким абстрактным общим местом в работах, изучающих деятельность русских эмигрантских культурных сообществ. Нередко создается впечатление, что даже для литературных кружков и групп, сосредоточившихся вокруг какого-либо периодического издания или издательства, не существует разницы между их литературными предшественниками, независимо от личностей этих предшественников, их взглядов и принадлежности к определенной художественной школе. Все утраченное восхваляется и оплакивается без разбора, при этом одинаково

¹ **НОВИКОВА Валерия Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и иностранного языков и литературы Краснодарского государственного университета культуры и искусств, Краснодар, Россия. Электронная почта: gandzi@yandex.ru.

слабо подвергаясь критическому осмыслению, – обычно таков взгляд профана на взаимоотношения любой эмигрантской творческой группы с русской литературной традицией. Однако этот подход совершенно неверен. Художественная среда русской эмиграции постоянно порождала споры о трактовке не только современного русского и советского литературного процесса, но и литературы прежних лет, и чем крупнее были фигуры, оставленные в прошлом, тем более неоднозначно они часто воспринимались [5].

Казалось бы, главная борьба, которую должны были вести литераторы-эмигранты, – это сражение за «правильную» интерпретацию творческого наследия представителей «золотого века русской литературы» с существовавшими параллельно трактовками советского литературоведения, где личность и творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя по возможности подавались под соусом классовой борьбы. Но для эмигрантской литературной галактики, представлявшей собой некое ответвление от некогда общего ствола русской культуры, чем дальше, тем больше были актуальны не внешние идеологические столкновения, а внутренние творческие разграничения. Ярким примером таких разногласий может, на наш взгляд, служить оценка творчества М. Ю. Лермонтова, с одной стороны, литераторами – представителями группы Парижской ноты (Б. Поплавским, Л. Червинской, А. Штейгером, И. Чинновым и, конечно, ее духовным лидером Г. Адамовичем), а с другой стороны – В. Набоковым.

Как пишет Вадим Крейд, «Парижская нота – одна из тех страниц поэзии, которую пропустить невозможно. Что же касается литературы эмиграции, то в ней “нота” – не просто страничка, а целая глава, притом из самых концептуальных» [3, с. 124]. Для лириков Парижской ноты Лермонтов был в какой-то степени эталоном образа русского поэта – классичен и в то же время «зелен» в своем творчестве, последователен в своей «странной естественности», но психологически правдоподобен, потому что всегда неожиданен. Эта двойственность и сумбурность лермонтовского творческого «я» воспринималась как нечто противоположное поэтическому миру Пушкина – миру эстетически выверенному и гармонически выстроенному. Г. Адамович, как многие другие и до, и после него, отмечал:

«В духовном облике Лермонтова есть черта, которую трудно объяснить, но и невозможно отрицать, – это его противостояние Пушкину. В детстве все мы спорили, кто из них “выше”, поумнев, спорить перестали. Возникли другие влечения или пристрастия, да и отпала охота измерять то, что неизмеримо. Замечательно, однако, что и до сих пор в каждом русском сознании Лермонтов остается вторым русским поэтом, – и не то чтобы такое решение было внушено величиной таланта, не то чтобы мы продолжали настаивать на каких-нибудь иерархических принципах в литературе, – дело и проще, и сложнее: Лермонтов что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами» [2, с. 17]. При этом Г. Адамович подчеркивает, что полагать, будто Лермонтов чаще бывает любим молодыми поклонниками поэзии, а к глубинному пониманию лирики Пушкина человек обычно приходит в зрелости, не всегда правильно, так же, как и сдвигать Лермонтова как самобытного и самоценного автора с высшего пьедестала русской классики на «почетное» второе место, сразу за Пушкиным. Лермонтов «сам себе господин, сам себе голова: он врывается в пушкинскую эпоху как варвар и как наследник, как разрушитель и как продолжатель, – ему в ней тесно и, может быть, не только в ней, в эпохе, тесно, а в самом том волшебном, ясном и хрупком мире, который Пушкиным был очерчен» [2, с. 17]. В статье «Поэзия в эмиграции» Адамович неизбежно вновь возвращается к двум самым известным русским поэтам, чье творчество сформировало сознание не одного поколения литераторов. «О Пушкине, кстати, – и вопреки досужим упрекам со стороны, – никогда, вероятно, так много не думали, как в тридцатых годах двадцатого века в Париже. Но не случайно в противовес ему было выдвинуто имя Лермонтова, не то чтобы с большим литературным пиететом или восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью, с большим трепетом, если воспользоваться этим неплохим, но испорченным словом... Пушкин и Лермонтов – вечная русская тема, с гимназической скамьи до гроба» [1, с. 216].

В отличие от зрелости, которая со второй половины 20-х годов XIX века начинает звучать в пушкинской лирике, даже поздний лермонтовский стих словно бы вопиет о своей

незрелости, неотшлифованности, и для поэтов Парижской ноты это не минус, а, наоборот, плюс к оценке лермонтовского творчества, повод вспомнить о том, что поэт погиб в неполные 27 лет, практически, еще мальчиком. Поэтому так нередки в критических заметках Г. Адамовича мысли о том, что Лермонтов мог свершить, но не успел, словно для поэта-эмигранта кажется более важным возможное, но не состоявшееся, то, что открыл пушкинский опыт, но что в стихах Лермонтова осталось лишь в намеках, скрытых за риторической велеречивостью и порывистостью юношеского максимализма. «У Лермонтова поразительна в стихах интонация, поразителен звук, а вовсе не тот тончайший подбор слов, которыми пленяют Пушкин и Тютчев. В лучшем случае Лермонтов бывает остер в выборе выражений, хотя и почти всегда склоняется к внешним эффектам. Но источник его вдохновения так глубок, сила напева так могуча, что после его стихов трудно вспомнить другие, которые не померкли бы рядом. Стихи эти, бесспорно, хуже пушкинских по качеству, но они не менее их значительны своим общим смыслом – вот что все чувствуют, как бы Лермонтова ни оценивали. В стихах этих есть какой-то яд, от которого пушкинский поэтический мир вянет, какой-то яд, от которого он распадается, и если не свершения, то стремления лермонтовской поэзии тянутся дальше пушкинской» [2, с. 19]. В лирике Лермонтова нет ничего похожего на легкость и игривость пушкинского стиха, нет беззлой иронической насмешки над несовершенным миром вокруг него, понятной во взглядах человека, жизнь повидавшего, и невозможной под пером угрюмого юноши, мало видевшего и презирающего все, уже увиденное. Не случайно, как отмечает Г. Адамович, Лермонтов-поэт «нас не забавляет, не прельщает – он с нами говорит серьезно, печально, будто глядя прямо в глаза, дружески без заискивания, сдержанно без высокомерия, искренне без слезливости, – и это-то и потрясает, это и потрясло когда-то всю Россию, никогда ничего такого до Лермонтова не слышавшую. Пушкин остался богом, Лермонтов сделался другом, наедине с которым каждый становился чище и свободнее» [2, с. 20].

Если стихи Лермонтова Г. Адамовичу кажутся нередко демонстрирующими «пустозвонство» и «донкихотство» мо-

лодого поэта, то его проза, подчеркивает он, говоря о «Герое нашего времени», необыкновенно ценна, она ему кажется просто невероятной: «Что это, кстати, за чудо, этот “Герой”! Что за гениальная вещь! Ища какую-то справку, я раскрыл “Княжну Мери” и перечел повесть, казавшуюся мне все-таки чуть-чуть одеревенелой, слегка поблекшей, – перечел с изумлением, росшим с каждой страницей. О “Тамани” нечего говорить. “Тамань” стала в русской прозе образцом поэтической прелести: это ведь первый русский рассказ, в котором каждое слово пахнет морем, влагой, ночью, чем-то зеленым, южным, прохладным. Вспомним тоже, что до Лермонтова никто всего этого у нас не уловил» [2, с. 21]. Для Г. Адамовича несомненно, что при всей наивности и шероховатом несовершенстве лермонтовской поэзии, его проза – а для Г. Адамовича понятие «проза М. Ю. Лермонтова» включает в себя прежде всего роман «Герой нашего времени» – удивительно зрела и интеллектуальна так же, как умен и душевно взросл сам главный персонаж – Григорий Печорин. И каким мистическим предвидением кажется поэтам «Парижской ноты» описание судьбы героя и его смерти в контексте биографии самого Лермонтова! Поэтому при всем обилии критических ремарок в адрес «невызревшей» лирики поэта красной нитью проходит через зарубежное лермонтоведение основная мысль, сформулированная в среде Парижской ноты Г. Адамовичем, после анализа прозы М. Ю. Лермонтова: «Какое несчастье смерть того, кто ее писал!» [2, с. 22].

На фоне аккуратной критики лермонтовской поэзии и откровенного воспеания прозы, свойственным Г. Адамовичу и авторам Парижской ноты, совершенно иначе воспринимается взгляд на наследие М. Ю. Лермонтова, отраженный в литературоведческих трудах Владимира Набокова. Еще в 40-е годы, переехав в США, Набоков публикует несколько собственных переводов стихов Лермонтова и других русских поэтов XIX века. Но самым большим достижением, по его собственным словам, становится работа над русской классической прозой, ранее переводимой слабо или обрывочно, а то и вовсе неизвестной англоязычному читателю. В течение 50-х и первой половины 60-х годов Набоков работает над собственным переводом пушкинского «Евгения Онегина» на английский

язык и пишет обширные комментарии к своей работе, необходимые для современного ему читателя, не знакомого с условиями русской действительности первой трети XIX века и тонкостями перевода отдельных конструкций пушкинского языка. В эти же годы он вместе с сыном Дмитрием переводит «Героя нашего времени», и в 1958 году выходит его перевод лермонтовского романа с предисловием к нему, написанным самим В. Набоковым.

Литературоведческие наблюдения В. Набокова и его лекции и заметки о русской литературе в течение многих десятилетий подвергались строгой критике как в культурной среде русской эмиграции, так и в советской и постсоветской России. Это неудивительно: Набоков весьма язвителен и желчен в отношении творчества тех авторов, которые ему по разным причинам неприятны, и оценки Набокова небезосновательно признавались субъективными. Однако в отличие от многих литературоведов, независимо от того, принадлежали ли они к эмигрантской ветви русской критики или нет, В. Набоков, несмотря на достаточное количество «аттической соли» в его предисловии, а по сути – рецензии, не тратит время на веле-речивые восхваления.

Стиль Набокова – внимательный анализ, точный и, пожалуй, беспощадный, но зацепляющий как отрицательные стороны лермонтовской прозы, так и несомненные ее достоинства. Для Набокова, как для переводчика-практика, были очевидны многие тонкости романа, которые прошли мимо литературоведов-теоретиков. При этом Набоков отнюдь не является сторонником известной традиции приукрашивания текста-исходника при его переводе, существующей в среде переводчиков-непрофессионалов. Напротив, в «Предисловии» он пишет, что «надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раз-

дражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее» [4, с. 191]. Набоков с пристрастностью, которую большинство лермонтоведов, склонных к выпяченной хвалебной патетике, назвали бы занудством, перечисляет все недостатки – с точки зрения переводчика – языка романа: повторяющиеся обозначения действия героев, которые при переводе на английский язык казались бы в нем чужеродными; модные в литературе начала XIX века галлицизмы; многочисленные варианты передачи оттенков цвета лица героев, показанные через глагольные формы и т. д.

Набокову удалось точно охарактеризовать не только особенности языка романа. Рассматривая «Герой нашего времени» с точки зрения его места в историко-литературном процессе (ибо «время», как полагает Набоков, в контексте самого романа намного важнее самого «героя»), он обнаруживает его несомненную связь не только с ближайшей к нему традицией романтической литературы, но и литературы сентиментализма и Просвещения вообще, которая отражается не в традиционной жанровой форме романа в письмах, но характерных для такой модели романа сюжетных особенностях. В частности, прием подслушивания для получения героями какой-то важной для них информации повторяется в лермонтовском произведении несколько раз. Этот способ заставить действие двигаться вперед неоднократно использовал просветительский эпистолярный роман. «Всем ясно, что автор, желающий сочетать традиционное описание романтических приключений (любовные интриги, ревность, мщение и тому подобное) с повествованием от первого лица и не имеющий при этом намерения изобретать новую форму, оказывается несколько стесненным в выборе приемов» [4, с. 192]. У Лермонтова же подобный сюжетный элемент обретает, как отмечает В. Набоков, иное значение. При всей своей повторяемости он используется Лермонтовым в определенные поворотные моменты, двигая сюжет роман вперед. «В самом деле, автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы» [4, с. 192].

Среди других сомнительных моментов лермонтовской прозы, которые могут быть истолкованы и как авторская удача, и наоборот, Набоков называет образы некоторых персонажей, вышедшие из-под пера писателя. По мнению Набокова, «женские образы не удавались Лермонтову. Мери – типичная барышня из романов, напрочь лишённая индивидуальных черт, если не считать ее “бархатных” глаз, которые, впрочем, к концу романа забываются. Вера совсем уже придуманная со столь же придуманной родинкой на щеке; Бэла – восточная красавица с коробки рахат-лукума» [4, с. 193]. Отрицательные персонажи, видится Набокову, тоже не блещут литературной новизной, напротив, представляют собой череду романтических штампов – образы экзотических разбойников-черкесов и контрабандистов отдают духом восточных поэм Байрона и населёемых индейцами лесов Фенимора Купера. А история, рассказанная в «Тамани», кажется В. Набокову и вовсе самой неудачной среди всех глав лермонтовского романа, несмотря на противоположное о ней мнение «некоторых русских критиков».

При этом парадоксально, что придерживаясь относительно многих деталей «Героя нашего времени» мнения, противоположного Парижской ноте и точке зрения Г. Адамовича, В. Набоков так же, как и его литературные оппоненты, отмечает невероятную естественность, жизненность в описании некоторых человеческих характеров. «Самый трогательный среди них, несомненно, пожилой штабс-капитан Максим Максимыч, недалекий, грубоватый, чувствительный, земной, бесхитростный и совершенный неврастеник. Эпизод, когда обманувшая его ожидания встреча со старым другом Печориным заставляет его совершенно потерять голову, трогает сердце читателя как одно из самых психологически тонких описаний в литературе» [4, с. 194].

Образ же самого главного героя, по мнению В. Набокова, высказанному в противовес любителям превозносить уникальность Печорина в литературе и видеть в нем порождение чисто русской действительности, не имеет национально-исторической привязки. «Этот скучающий чудак – продукт нескольких поколений, в том числе нерусских; очередное порождение вымысла, восходящего к целой галерее вымышленных героев, склонных к рефлексии» [4, с. 194]. Но при этом для В. Набокова, как и для многих других

литературоведов, не поддается сомнению тот факт, что «молодому Лермонтову удалось создать вымышленный образ человека, чей романтический порыв и цинизм, тигриная гибкость и орлиный взор, горячая кровь и холодная голова, ласковость и мрачность, мягкость и жестокость, душевная тонкость и властная потребность повелевать, безжалостность и осознание своей безжалостности остаются неизменно привлекательными для читателей самых разных стран и эпох, в особенности же для молодежи» [4, с. 193]. Впрочем, Набоков с характерным для него сарказмом отмечает и то, что «восхищение “Героем нашего времени” со стороны критиков старшего поколения, по-видимому, есть не что иное, как окружаемые ореолом воспоминания о собственном отрочестве, когда они зачитывались романом в летних сумерках, с жаром отождествляя себя с его героем, нежели объективная оценка с позиций зрелого понимания искусства» [4, с. 193].

Но за этой подколкой Набоков скрывает собственные сомнения в том, что же представляет собой загадка увлеченности читателя «Героем нашего времени». Если нельзя, по словам Набокова, увлечься «неуклюжим», вполне «заурядным» стилем автора, выдав его за «нечто бесхитростное», то вызывает удивление, если не восхищение, энергия повествования о жизни Печорина, тот четкий ритм, который сплетает сюжет всей истории. На первый взгляд странная композиция чем дальше, тем больше проясняет замысел автора: роман «Герой нашего времени» есть история жизни человека с первого взгляда «интересничающего», «байроненка», производящего неприятное впечатление на вроде бы совершенно разных сторонних наблюдателей. Но когда угол зрения меняется, читатель, открывая «Журнал Печорина», видит, насколько многогранен оказывается этот персонаж, и при всем презрении Печорина к окружающим его людям мы осознаем, что он имеет на это полное право, а весь цинизм Печорина обусловлен его ненужностью тому миру, в котором он существует и которому он мог бы дать так много. И это уже не образ романтического изгнанника, беглеца от действительности, от общества, «которое его не понимает», это объективная реальность, которая, увы, слишком хорошо знакома многим из нас. И это знание значительно перевешивает для нас все недостатки лермонтовской прозы. Подобная чудовищная ситуация, описанная Лермонтовым, которому

было в то время не больше двадцати пяти лет, поражает Набокова так же, как и лириков Парижской ноты. И становится очевидным, почему при всех разногласиях этих несхожих литераторов, ими одинаково точно подмечается горький факт: «для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина» [4, с. 195].

Таким образом, даже такие разные точки зрения на творчество Михаила Лермонтова, как запечатленные в аналитических статьях мнения Георгия Адамовича и Владимира Набокова, можно привести к общему знаменателю. В конце концов «в литературе, как и в жизни, умещаются всякие противоречия, и никакие принципы, школы или методы – а всего менее “ноты”, – не исключают в ней одни других» [2, с. 224].

Использованная литература:

1. Адамович Г. В. Комментарии / сост., послесл., примеч. О. А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2000.
2. Адамович Г. В. Одиночество и свобода / сост., авт. предисл. и прим. В. Крейд. М.: Республика, 1996.
3. Крейд В. Что такое «Парижская нота» // Слово\Word. 2004. № 43–44. С. 117–125.
4. Набоков В. В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4. С. 189–195.
5. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж; М.: УМСА-Press; Русский путь, 1996.

LERMONTOV'S WORKS IN THE DISPUTES OF G. ADAMOVICH AND V. NABOKOV

NOVIKOVA, Valeria – Cand. Sc. (The Theory of Language), Assoc. Prof., Department of the Russian and Foreign Languages and Literature, Krasnodar State University of Culture and Arts, Krasnodar, Russia.

E-mail: gandzi@yandex.ru

The article compares the opinions on M. Lermontov's works expressed by two representatives of Russian emigrant literature: Georgi Adamovich and Vladimir Nabokov.

Keywords: *emigrant literary critique, Paris Note, «Hero of Our Time».*

References:

1. Adamovich, G. *Kommentarii* (Comments), Korostelev, O. A., Ed., St. Petersburg: Aleteyya, 2000.
2. Adamovich, G. *Odinochestvo i svoboda* (Loneliness and Freedom), Kreyd, V., Ed., Moscow: Respublika, 1996.
3. Kreyd, V. Chto takoe "Parizhskaya nota" (What is a "Parisian Note"), *Slovo|Word*, 2004, no. 43–44, pp. 117–125.
4. Nabokov, V. V. Predislovie k "Geroyu nashogo vremeni" (Foreword to "Hero of our Time"), *Novyy mir*, 1988, no. 4, pp. 189–195.
5. Struve, G. P. *Russkaya literatura v izgnanii. Parizh* (Russian Literature in Exile. Paris). Moscow: YMCA-Press; Russkiy put', 1996.

М. В. Битокова¹

К ВОПРОСУ О САМОПОВТОРАХ: САМОПЛАГИАТ ИЛИ АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ?

В статье рассматриваются самоповторы в поэтическом и прозаическом тексте М. Ю. Лермонтова. Автор делает вывод, что повторяющиеся сюжеты и даже фрагменты текста следует рассматривать как проявление автоинтертекстуальности, а не самоплагиата. Имеющая место переработка повторяющегося фрагмента вызвана прагматическими задачами, которые ставит перед собой автор.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, поэтический текст, самоповторы, автоинтертекстуальность, самоплагиат, сегменты текста, метатекст.

Вопрос о самоповторах, автоинтертекстуальности в поэтическом тексте поднимается в работах по текстологии часто. Наиболее богатый материал для изучения данной проблемы представлен в творчестве М. Ю. Лермонтова, в частности, на наш взгляд, в произведениях, которые повторяют друг друга

¹ БИТОКОВА Марина Владимировна – ассистент кафедры русского языка и общего языкознания Кабардино-Балкарского государственного университета имени Х. М. Бербекова, г. Нальчик, Россия. Электронная почта: mariebitok@gmail.com.

фрагментами текста, мы можем наблюдать случаи изменения конкретного сегмента текста для решения автором различных прагматических задач. Например, в поэмах «Исповедь» (1831), «Боярин Орша» (1836) и «Мцыри» (1840) мы находим практически идентичные фрагменты текста (с незначительными изменениями). В частности, показателен следующий отрывок:

«Исповедь»: «Ты слушать исповедь мою / Сюда пришел – благодарю, / *Не понимаю: что была / У них за мысль? мои дела / И без меня ты должен знать – / А душу ль можно рассказать?»*.

«Боярин Орша»: «Ты слушать исповедь мою / Сюда пришел! – благодарю./ *Не понимаю, что была / У вас за мысль? – мои дела / И без меня ты должен знать, / А душу ль можно рассказать?»*.

«Мцыри»: «Ты слушать исповедь мою / Сюда пришел, благодарю. / *Все лучше перед кем-нибудь / Словами облегчить мне грудь, / Но людям я не делал зла, / И потому мои дела / Немного пользы вам узнать, / А душу ль можно рассказать?»*.

Курсивом выделены строки, которые в разных редакциях не совпадают. Мы видим, как меняется от версии к версии текст – не значительно, но согласно авторскому замыслу. Во всех трех вариантах, однако, концептуально главной строкой, на которую падает логическое ударение, остается последняя: «А душу ль можно рассказать?». Такие же особенности проработки текста мы найдем в разных вариантах поэмы «Демон». Интересно отметить, что в случае с обоими этими сюжетами имеют место некоторые сюжетные изменения, самые значительные касаются хронотопа.

Вопрос о самоповторениях у М. Ю. Лермонтова периодически встает перед исследователями. Б. Т. Удодов, в частности, исследуя этот вопрос, склоняется к мнению, что природа этих повторов основана на сосредоточенности творческого процесса, на перфекционизме по отношению к своему тексту, на «выношенности его основных мыслей чувств и образов» [3, с. 44]. Кроме того, психологи, изучающие творческий процесс как ментальную деятельность, говорили о том, что М. Ю. Лермонтов использует технику живописцев: перед созданием законченного произведения делается множество набросков, пишутся различные версии одного и того же сюжета.

По этому поводу исследователь замечает: «Это наблюдение тем более интересно, что Лермонтов был не только гениальный писатель, но и одаренный живописец» [3, с. 36]. Возможно, именно это корреляция творческих методов в сознании повлияла на своеобразие идиостиля поэта.

Филолог Альфред Бем считает, что самоповторы – это, главным образом, результат сосредоточенности М. Ю. Лермонтова на своем внутреннем мире, его субъективное восприятие действительности: «Как поэт субъективный, Лермонтов побуждаем к творчеству не столько извне, сколько изнутри» [3, с. 37]. Из этой субъективности, постоянной обращенности к самому себе, вероятно, и вытекают попытки разобраться в собственных чувствах, в отношении к событиям и явлениям. В тексте же это выражается в частых обращениях к одной и той же теме, к доминированию некоторых мотивов лирики, а зачастую и в прямых текстовых повторах, т. е. в желании «рассказать душу».

«Лермонтовская энциклопедия» также обращает пристальное внимание на самоповторения в текстах: «Многоступенчатость процесса воплощения худож. замыслов проявляется у Л. по-разному. Своего рода “парность” мн. юношеских и зрелых произв. Л. нередко отражается в повторяемости или близости их названий (см. стих. “Поэт”, 1828 и 1838; “Мой демон”, 1829 и 1831; “Стансы”, 1830 и 1831; “Завещание”, 1831 и 1840; “Поле Бородина”, 1830—31 и “Бородино”, 1837). Порой поэт меняет названия, но единая основа стих. остается (“Желанье”, 1832, и “Узник”, 1837; “Прелестнице”, 1832, и “Договор”, 1841). Нередки у Л. случаи трехступенчатого развития единого в своей основе худож. замысла (“Исповедь”, 1830; “Боярин Орша”, 1835—36; “Мцыри”, 1839). В других случаях ступени реализации творческого замысла, не обретая идейно-художественной самостоятельности, выступают в качестве последовательных редакций одного произв., разделенных иногда годами. Таковы 8 ред. “Демона”, 5 ред. “Маскарада”, 3 ред. “Героя...”» [2, с. 566]. Эти «заготовки», повторяющиеся мотивы, названы здесь образными константами, которые действуют уже не только на текстовом уровне, но выходят за его пределы; именно они позволяют нам делать выводы о ментальных процессах, о концептуально значимых категориях, формировавших картину мира русского поэта.

Особым случаем такого самоповтора, который в полной мере может называться интертекстуальным, является монолог Печорина в романе «Герой нашего времени». Можно заметить, что в различных вариантах поэт изменяет не только стилистику, но каждый раз наделяет отрывок разной интонацией. Впервые он появляется в юношеской драме «Два брата», и позже с некоторыми изменениями, стилистическими правками перенесен автором в главу «Княжна Мэри» «Журнала Печорина».

«Два брата»: «Да!.. такова была моя участь со дня рождения... все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было... но их предполагали – и они родились. Я был скромн, меня бранили за лукавство – я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло – никто меня не ласкал – все оскорбляли – я стал злопамятен. Я был угрюм – брат весел и открыт – я чувствовал себя выше его – меня ставили ниже – я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир – меня никто не любил – и я выучился ненавидеть... Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с судьбой и светом. Лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубину сердца ... они там и умерли; я стал честолюбив, служил долго... меня обходили; я пустился в большой свет, сделался искусен в науке жизни – а видел, как другие без искусства счастливы: в груди моей возникло отчаянье, – не то, которое лечат дулом пистолета, но то отчаянье, которому нет лекарства ни в здешней, ни в будущей жизни; наконец, я сделал последнее усилие, – я решился узнать хоть раз, что значит быть любимым... и для этого избрал тебя!..».

«Герой нашего времени»: «Да, такова была моя участь с самого детства. Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали – и они родились. 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 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. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине

сердца: они там и умерли. Я говорил правду – мне не верили: я начал обманывать; узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние – не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины; но вы теперь во мне разбудили воспоминание о ней, и я вам прочел ее эпитафию».

На наш взгляд, основное и очень существенное различие двух редакций этого монолога заключается не в стилистических особенностях или текстовых расхождениях, а в интонации и в прагматическом назначении данного монолога на уровне текста всего произведения (в первом случае драмы, во втором – романа). Если в пьесе «Два брата» монолог имеет своей основной целью вызвать жалость, продемонстрировать уникальность судьбы героя, ее драматичность, то во втором, он введен в текст как часть игры обольщения Печориным Мэри. Этот заведомо ложный монолог читатель имеет возможность воспринимать как бы с трех позиций: с точки зрения Печорина (поскольку он приведен в его дневнике), с точки зрения княжны Мэри (поскольку описана реакция Мэри на эти слова) и с точки зрения читателя (поскольку он имеет возможность знать об отношении к нему обоих действующих лиц и формирует субъективное видение). Исходя из прагматических задач, совершенно по-разному воспринимается и основная тональность монолога: пафосность и трагическая интонация в «Двух братьях» и ироничность в «Герое нашего времени». Помимо прочего, на наш взгляд, имеет место и самоирония: автор сознательно использует фрагмент из своей ранней драмы и, полностью меняя ее интонацию, выражает свое отношение к пьесе.

В. И. Левин в своей статье «Об истинном смысле монолога Печорина» акцентирует свое внимание на его особенностях:

«Как холодны и расчетливы фразы, окаймляющие монолог, как противоречат они в тоне своего звучания выпренок и пылкой “исповеди” Печорина!.. Интересно взглянуть на монолог и с точки зрения его стилистики. Эта прочувственная речь была бы, безусловно, на месте в устах героя романтического произведения в духе Бестужева-Марлинского и даже раннего Лермонтова, но из общего строя языка Печорина, героя глубоко реалистического романа, она явно выпадает» [1, с. 278–279]. То есть, не совпадая ни стилистически, ни интонационно с основным текстом дневника Печорина, этот монолог должен привлечь внимание читателя и подчеркнуть свое основное назначение словесной игры героя, которую он ведет с княжной Мэри.

Считать ли такие самоповторения в метатексте М. Ю. Лермонтова интертекстуальными компонентами, вопрос сложный. Исследователь Н. А. Фатеева назвала это автоинтертекстуальностью [4], пытаюсь разобраться, являются ли подобные отношения разновидностью интертекста, она приходит к выводу, что возможно говорить об автоинтертекстуальности и что связь текстов одного и того же автора имеет право называться интертекстом: «Назовем... отношение, которое возникает между ними [текстами], интертекстуальным, а точнее автоинтертекстуальным. Обычно среди разных в дискурсивном отношении текстов находится один, который выступает в роли метатекста... или автоинтертекста – по отношению к остальным, или же эти тексты составляют текстово-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя смысл друг друга и эксплицируя поверхностные семантические преобразования каждого из них...» [4, с. 9].

На наш взгляд, между повторяющимися текстами М. Ю. Лермонтова присутствует именно такая текстово-метатекстовая цепочка – они дополняют друг друга и разворачивают перед читателем, исследователем процесс создания окончательного произведения. И поскольку в данном случае мы имеем дело не с набросками или черновыми и дневниковыми записями, а каждый раз автор писал очередной вариант как окончательный, то стоит говорить именно об интертекстуальной связи между ними. Переноса отдельные отрывки из поэмы в поэму, из романа в роман («Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени») с изменениями, дополнениями, автор тем самым подчеркивает связь текстов, произведений

между собой, но вряд ли здесь имеет место «самоплагиат» [2, с. 567].

Итак, мы можем сделать вывод о том, что автоинтертекстуальность как особый вопрос лермонтоведения заслуживает отдельного внимания, поскольку повторяющиеся сюжеты и даже фрагменты текстов встречаются у него достаточно часто. На наш взгляд, здесь следует говорить именно об автоинтертекстуальности, а не о «самоплагиате», поскольку имеет место переработка повторяющегося фрагмента, что вызвано, прежде всего, прагматическими задачами, которые автор ставит перед собой: каждый раз повторяющийся фрагмент приобретает в данном тексте значение, отличающееся от предыдущего.

Использованная литература:

1. Левин В. И. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. М.: Наука, 1964. С. 276–282.
2. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981.
3. Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1973.
4. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007.

**ON THE PROBLEM OF SAPOPOVTOROV:
SAMOPLAGIAT OR AVTOINTERTEKSTUALNOST?**

BITOKOVA, Marina – Assistant, Department of Russian Language and General Linguistics, Kabardino-Balkar State University, Nal'chik, Russia.

E-mail: mariebitok@gmail.com

This article is devoted to the self-recurring in poetic and prose texts of Lermontov. The author concludes that the recurring themes and even snippets of text should be seen as a manifestation of autointertextuality, but not as a self-plagiarism. The conversion of the recurring fragment is called by pragmatic objectives set by the author.

Keywords: *M. Yu. Lermontov, poetic text, self-recurring, autointertextuality, self-plagiarism, segments of text, metatekst.*

References:

1. Levin, V. I. Ob istinnom smysle monologa Pechorina (On the True Sense of the Monologue of Pechorin), in *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova: 150 let so dnya rozhdeniya, 1814–1964*. Moscow: Nauka, 1964, pp. 276–282.
2. *Lermontovskaya entsiklopediya* (Lermontov Encyclopedia), Manuylov, V. A., Ed., Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981.
3. Udodov, B. T. M. Yu. Lermontov. *Khudozhestvennaya individual'nost' i tvorcheskie protsessy* (Mikhail Lermontov. Artistic individuality and creative processes). Voronezh: Izdatil'stvo Voronezhskogo gosudarstvennogo univ., 1973.
4. Fateeva, N. A. *Intertekst v mire tekstov: kontrapunkt intertekstual'nosti* (Intertext in the World of Texts: Counterpoint of Intertextuality). Moscow: KomKniga, 2007.

О. М. Гочияева¹

ОБРАЗ АКАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И М. Х. ЕМКУЖЕВА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В статье анализируется один из константных образов творчества М. Ю. Лермонтова – акация. Этот вегетативный образ имеет глубокое символическое значение и в романе М. Х. Емкужева «Ночь Кадар, или Который справа». В работе определяются общие мотивы и символика образа акации в произведениях двух авторов.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, М. Х. Емкужев, древо, образ акации, архетип, литературные универсалии, символика.

Современные гуманитарные дисциплины ориентированы на картину «полицультурного мира», что актуализирует исследования сравнительного характера. «Сравнительное литературоведение особенно актуально на современном этапе, в условиях активно развивающегося взаимодействия различных культурных парадигм, когда формируются новые модели сосуществования народов с разной ментальностью, разным историческим опытом» [6, с. 3].

¹ ГОЧИЯЕВА Оксана Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Кабардино-Балкарского государственного университета имени Х. М. Бербекова, г. Нальчик, Россия. Электронная почта: kruslit@mail.ru.

Исследование межлитературного процесса, помимо определения и изучения специфических, самобытных черт национального художественного развития, предполагает выявление универсалий, характерных для разных национальных литератур, для мировой литературы в целом. Дерево – один из древнейших универсальных мифологических, фольклорных, литературных образов. Древесные (растительные) образы, символы, мотивы перманентно присутствуют в разных культурных парадигмах, их художественная семантика отражает особенности ментальности и национального образа мира разных народов: «традиции, нашедшие отражение в религиозно-философских системах, фольклорно-мифологических источниках, классическом искусстве и литературе... народов, оказали влияние на процесс художественного осмысления образов, мотивов и символов дерева как художественной универсалии...» [6, с. 4].

Древесные образы присутствуют в творчестве А. С. Пушкина, С. А. Есенина, Л. Н. Толстого, Дж. Байрона, И. Гете... Есть растения, ставшие визитными карточками авторов: если Сергей Есенин – то береза, если Лев Толстой – то дуб, если Марина Цветаева – то рябина, если Лорка – то маслина, если Уайльд – то подсолнух. Продолжать можно бесконечно.

Какое растение ассоциируется с М. Ю. Лермонтовым? Спорный вопрос. Достаточно изучить содержание любого поэтического сборника, и мы встретимся с самыми разными наименованиями растений. Особенности отношения поэта с природой, порой натурфилософские взгляды, а подчас и революционные, опередившие время, – о единстве всего сущего на земле, взгляды, подтвержденные современной наукой, вооружившейся нанотехнологиями, – все это может стать темой для отдельного исследования. Мы же хотим остановиться на образе акации. При внимательном изучении жизни и творчества М. Ю. Лермонтова выясняется, что это дерево сопровождало его от самого рождения до смерти.

Особое внимание этому дереву уделено и в романе кабардинского автора Мухамеда Емкужева «Ночь Кадар, или Который справа». При внимательном прочтении текста параллели с творчеством М. Ю. Лермонтова становятся очевидными.

М. Емкужев описывает жизнь адыгского селения, в котором отмечают мусульманские праздники, но также чтут традиции,

доставшиеся от предков – язычников. Факт, что абхазо-адыги были приверженцами друидизма, находит подтверждение как в письменных источниках многочисленных европейских и российских путешественников, так и в фольклорном материале. Тема эта нашла отражение в научных трудах многих ученых. В частности, историк Самир Хотко посвятил ей двухтомник «Старые черкесские сады». В статье «Друидизм у адыгов» автор пишет: «Разнообразие лесов, обилие пород деревьев, важная роль, которую выполнял лес в системе жизнеобеспечения населения, – все это предопределило появление и широкое распространение особого вида религии, сформировавшегося на основе мифо-религиозного восприятия леса как цельного и самостоятельного ответвления адыгского язычества. Друидические культы сохранялись на Кавказе вплоть до XIX в., а элементы друидической культуры проявляются и по сей день... Очень бережное отношение к деревьям, ко всему живому, к почве и водным ресурсам было как источником друидизма, так и следствием друидического воспитания...» [5].

Подтверждение этому мы находим в романе М. Емкужева. В его интерпретации акация – дерево, без которого жизнь адыга немыслима: «Каждый более или менее практичный селянин считает своим долгом, едва ли не наряду с обязанностью продолжения рода, высадить за свою жизнь пару-другую акаций. Причем если на сына он надеется опереться в старости, то услугами акаций пользуется в течение всей жизни» [2, с. 23]. Кроме сугубо практической, связанной с хозяйственными нуждами, акации выполняют и более важную функцию: «С акациями, помимо прочего, у людей на селе связаны надежды на продолжение рода человеческого. Едва весной зацветают разом акации по селу, как у местной молодежи пробуждается повальное томление по противоположному полу, которое у многих по весне заканчивается свадьбой» [2, с. 23].

Вспомним в связи с этим, что М. Ю. Лермонтов в романе «Герой нашего времени» также отмечает эту особенность акации как афродизиака: «Здесь жители утверждают, что воздух Кисловодска располагает к любви, что здесь бывают развязки всех романов, которые когда-либо начинались у подошвы Машука. И в самом деле, здесь все дышит уединением; здесь все таинственно – и густые сени липовых аллей, склоняющихся над

потоком, который с шумом и пеною, падая с плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами, и ущелья, полные мглою и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны, и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации, и постоянный, сладостно-усыпительный шум студеных ручьев, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно взапуски и наконец кидаются в Подкумок» [3, т. 4, с. 298].

М. Ю. Лермонтов – один из тех поэтов, кого можно назвать литературным парфюмером. Его тексты словно испаряют ароматы. Любое обстоятельство, эмоцию автор насыщает определенным обонятельным оттенком. И часто любовные переживания связаны с запахом именно акации.

Роман М. Емжуева также насыщен описанием всевозможных запахов, помогающих проникнуться атмосферой адыгской жизни того времени. Но один аромат, невидимый, неуловимый для многих, для главного героя Мурата становится едва ли не самым важным ощущением и воспоминанием в жизни. Акация как ассоциация с младенчеством, как пусковой крючок для самых сладостных воспоминаний из детства: «В детстве они объедались кистями душистых цветков. Потом бродили по улочкам, как потерянные, закатывая глаза от дурмана...» [2, с. 23].

При изучении биографических исследований и воспоминаний современников о М. Ю. Лермонтове в том или ином контексте то и дело возникает акация. Вот описание усадьбы семьи Лермонтовых в Тарханах: «Барский дом, одноэтажный, с мезонином, окружен был службами и строениями. По другую сторону господского дома раскинулся роскошный сад, расположенный на полугоре. Кусты сирени, жасмина и розанов клумбами окаймляли цветник, от которого вглубь сада шли тенистые аллеи. Одна из них, обсаженная акациями, сросшимися наверху настоящим сводом, вела под гору к пруду. С полугорья открывался вид в село с церковью, а дальше тянулись поля, уходя в синюю глубь тумана» [1].

П. Суздальев, автор монографии «Врубель и Лермонтов», упоминает беседку с акациями в саду, в которой любил уединяться Лермонтов [4]. Не эту ли беседку воспевает Лермонтов в стихотворении 1828 года:

*На склоне гор, близ вод, прохожий, зрел ли ты
Беседку тайную, где грустные мечты
Сидят задумавшись? Над ними свод акаций:
Там некогда стоял алтарь и муз, и граций,
И куст прелестных роз, взлелеянных весной.
Там некогда, кругом черемухи млечной
Струя свой аромат, шумя, с прибрежной ивой
Шутил подчас зефир и резвый, и изривый.
Там некогда моя последняя любовь
Питала сердце мне и волновала кровь!.. [3, т. 1, с. 116].*

Дерево – прибежище, дерево – убежище, дерево – шалаш, тайная комната, где юная душа чувствует себя неуязвимой, где рождаются самые сокровенные мечты и желания. Не потому ли и герой М. Емкужева Мурат, и героини произведений М. Ю. Лермонтова, прототипом которых часто являлся сам поэт, находясь в разлуке с родиной, грезят дурманом акации. «А спустя годы, уже бывая в долгих отлучках вдали от села, он вспоминал омытые дождем тяжелые гроздья и их дурманящий запах, и тогда он торопил коня домой. Да и понятие того, много времени он отсутствовал или мало, было у него связано с тем, как рано грезился ему этот запах» [2, с. 23].

Не потому ли это дерево вырастает и перед М. Ю. Лермонтовым на протяжении всего его жизненного и творческого пути. Писатель, журналист Елизавета Яковкина в своей монографии «Последний приют поэта. Домик М. Ю. Лермонтова» приводит воспоминания декабриста Н. И. Лорера о жизни в пятигорском «Домике» в течение двух месяцев в 1841 году: «Квартира у него со Столыпинам была общая, стол держали они дома и жили дружно... После обеда пили кофе, курили и балагурили на балкончике, а некоторые спускались в сад полежать на траве в тени акаций и сирени...» [цит. по: 7].

В романе М. Емкужева главный герой вспоминает об акации, как о чем-то одушевленном. Дерево оказывается для него чем-то более важным и нужным, чем люди. Неудивительно, ведь акации сопровождают Мурата и его друга Пагуо от рождения до смерти и в прямом, и в переносном смысле. Мальчишки, родившиеся в одно время, молочные братья, растут с высаженными в их честь двумя акациями. «Пусть будут крепки

и стойки духом наши дети, так же, как эти акации!» [2, с. 32] – такое благопожелание изрекает мать Мурата. И в этом – проявление влияния друидизма и анимизма, восприятие адыгами мира как неразрывного, в котором все находится в бесконечной связи со всем, и где однажды, после смерти, человек может стать частью дерева, дать жизнь новым побегам.

Семантика образа дерева в романе М. Емкужева вбирает несколько смысловых пластов. Дерево как прощение от грехов, как некая сущность, способная омыть своей чистотой и силой самое страшное преступление, – составляющая данного полисемантического образа. Мурат, желая завладеть женой друга и молочного брата, убивает его. И от мук совести он ищет спасение не в религии, не в близком человеке, а в дереве. Для чего на могиле убитого высаживает акацию: «...Вокруг тебя, вплоть до кладбищенской ограды, а годы спустя и за ее пределами, воздух будет напоен знакомым ароматом, вызывая в ком-то воспоминания далекого детства, а в ком-то – недавние тревоги и волнения. Возможно, кто-то из них замедлит шаг и в награду вознесет молитву за упокой души. Благоуханна будь твоя душа – акацией на том свете! Кто знает, быть может, опьяненная ароматом цветущего дерева, душа твоя простит и отмолит и мою. Я же по истечении времени, проходя мимо акаций, не буду мучиться этой осезаемой памятью» [2, с. 106].

Смерть актуализирует образ акации и в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри». Неприкаянная душа героя, не находящая покоя ни в чем, даже в религии, рвется на волю, на родину. Хотя, казалось бы, в «стенах спасительных» монастыря, где все дышит всепрощением, умиротворением и смирением, подросток мог успокоиться. Но рай, который обещает ему христианская религия, не может заменить Мцыри рай, имя которому свобода и родина:

*Увы! – за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял... [3, т. 2, с. 106].*

У каждого свое возвращение в Эдем. И у каждого в райском саду свое дерево. У кого-то – береза, у кого-то – груша,

дуб, инжир... У героев М. Ю. Лермонтова, равно как и у него самого, и у героя М. Емкужева это дерево – акация. Находясь на чужбине, Мурат вынужден со многим смириться: «Но вот с чем трудно было смириться, так это с тем, что на той земле, обойденной милостью Создателя, не росла... акация» [2, с. 51].

Последнее предсмертное желание измученного Мцыри также связано с акацией:

*Когда я стану умирать,
И, верь, тебе не долго ждать,
Ты перенеси меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста...
Трава меж ними так густа,
И свежий воздух так душист,
И так прозрачно-золотист
Играющий на солнце лист!
Там положить вели меня.
Сияньем голубого дня
Упьюся я в последний раз.
Оттуда виден и Кавказ! [3, т. 2, с. 106].*

Акация – последнее пристанище и одновременно возможность прорыва, выхода из гнетущих жизненных обстоятельств. Удивительно, но убитого М. Ю. Лермонтова, принесенного после дуэли в Домик, и после смерти не покинул аромат любимого дерева. Предчувствуя свою смерть (о чем свидетельствуют многие его современники), Лермонтов словно сам выбрал место своей кончины. Недаром описание квартиры Печорина практически идентично описанию Домика. В книге Яковкиной находим отрывок из газеты «Кавказ», издававшейся в Тифлисе. В 1856 году командир Кавказского второго линейного батальона Н. Монаенко, свидетель похорон М. Ю. Лермонтова, писал: «Недавно я посетил “Домик”, где в последнее время жил и где умер Лермонтов. Эта квартира верна описанию Печорина. Она обращена к подошве Машука. Густые ветви акации и липы заслоняют ее от солнца. Все так мирно, так хорошо в этих маленьких комнатах. Как будто еще чувствуешь в них присутствие самого поэта, так рано по-

хищенною смертью. Вот здесь, в этом углу, стояла кровать, на которой после роковой дуэли лежал окровавленный поэт» [цит. по: 7]. Круг замкнулся. Акации, бывшие свидетелями начала жизни поэта, провожали его в последний путь.

В романе «Ночь Кадар, или Который справа» М. Емкужев наделяет акацию ролью – не больше не меньше – распятия. Канву основного повествования прерывает курсив крестных страданий. Долгое время читателю непонятно, чьи муки описаны автором. Узнается ситуация распятия Христа. Но видится она через сознание распятого слева от Спасителя. Через сознание того, кому Иисус сказал: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» [Лк. 23:43]. Но при чем здесь герой романа – отвергнутый всеми убийца, отшельник? Это становится ясно только в финале, когда его, смертельно раненого, по приказу князя вешают на акацию медленно умирать. Всякий раз, теряя сознание от страшных физических мук, грешник оказывается на Голгофе, а его измученная душа – на месте другой измученной души, видящей справа от себя распятого сына Божия. Мурат испытывает невероятные страдания, физические и моральные. Но что они по сравнению с тем, что он испытает после того, как услышит: «Нынче же попадешь в царство отца моего!»: «Он, как и тот, который висел справа, был преступником – ощутил себя таковым, ему повезло не сказано, что оказался с Ним рядом, пусть и бессознательно, пусть и на мгновения! Когда он пришел в себя на акации, взору его открылся уже другой мир... Нет свидетелей тех физических страданий, уже не будет и свидетелей духовных перемен, он один им свидетель, но она, смерть, не напрасна, потому он готов согласиться со стариком шогеном: жизнь есть боль, боль же есть прощение, и страдания тебе во благо!» [2, с. 180]. И недаром последние строки романа, когда прощенная душа Мурата уже воспарила, благоухают акацией: «Неприкаянно-синяя глубь неба. Неизбывный аромат цветущих акаций. Еще не свернувшиеся в клубок перекасти-поле (здесь – свидетель преступления Мурата)» [2, с. 180].

Это желание слиться с природой, стать частью чего-то необъятного, неосознаваемого, угадывается во всем творчестве М. Ю. Лермонтова. То, что англичане называют *return to innocence* – возвращение в невинность. Когда тебе еще или

уже неведом грех, когда камни, деревья, звери, птицы, люди – есть одно. Это имеет в виду Самир Хотко, когда характеризует друидический принцип – «жизнь дерева равнялась жизни человека» [5].

Это чувство возникает у автора «Героя нашего времени», когда он оказывается в горах Кавказа: «Снег хрустел под ногами нашими; воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно прилиwała в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром, – чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» [3, т. 4, с. 218].

Образ акации стал одним из знаковых образов творчества столь далеких и одновременно столь близких авторов – М. Ю. Лермонтова и М. Х. Емкужева. Архетипический символ – дерево – стал универсальным кодом, точкой схождения разных национальных образов мира.

Использованная литература:

1. Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. [Электронный ресурс] // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/lermont/viskovatiy_lerm.html#perv. (дата обращения: 11.09.14).

2. Емкужев М. Ночь Кадар, или Который справа. М.: Пик, 2009.

3. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 4-х т. М.: Правда, 1986.

4. Суздальев П. К. Врубель и Лермонтов. М.: Изобразительное искусство, 1991.

5. Хотко С. Х. Друидизм у адыгов [Электронный ресурс]. URL: <http://adygi.ru/index.php?newsid=1052>. (дата обращения: 11.09.14).

6. Ши Хан. Флористические образы в русской и китайской поэзии первой трети XX века: автор. дис. ... канд. филолог. наук. Волгоград, 2012.

7. Яковкина Е. И. Последний приют поэта. Домик М. Ю. Лермонтова. Ставрополь: Книжное изд-во, 1965.

ACACIA IMAGE IN M. YU. LERMONTOV'S AND M. KH. EMKUZHEV'S CREATIVE WORK: ART PARALLELS

GOCHIYAEVA, Oksana – Cand. Sc. (Literature of the Russian Federation), Assos. Prof., Department of the Russian and Foreign Literature, Kabardino-Balkar State University, Nał'chik, Russia.

E-mail: kruslit@mail.ru

This article analyzes acacia as one of the constant images of M. Y Lermontov's creative work. This vegetative image has deep symbolic meaning in M. Kh. Emkuzhev's novel «Night of Kadar, or Who is to the Right». The author defines the common motives and symbols acacia image in the works of these two authors.

Keywords: *M. Y. Lermontov, M. Kh. Emkuzhev, tree, acacia image, archetype, universal literary, symbolism.*

References:

1. Viskovatyy, P. A. Mikhail Yur'evich Lermontov: zhizn' i tvorchestvo (Mikhail Lermontov: Life and Work), Literatura i zhizn'. http://dugward.ru/library/lermontov/viskovatyy_lem.html#perv. Accessed September 11, 2014.
2. Emkuzhev, M. *Noch' Kadar, ili Kotoryy sprava* (Night of Kadar, or the One Who is on the Right). Moscow: Pík, 2009.
3. Lermontov, M. Yu. *Sochineniya v 4 tomakh* (Works in 4 Volumes), 4 vols., Moscow: Pravda, 1986.
4. Suzdalev, P. K. *Vrubel' i Lermontov* (Vrubel and Lermontov). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1991.
5. Khotko, S. Kh. *Druidizm u adygov* (The Druidry among the Adyghe People). <http://adygi.ru/index.php?newsid=1052>. Accessed September 11, 2014.
6. Shi Khan, *Floristicheskie obrazy v russkoy i kitayskoy poezii pervoy treti XX veka* (Floral Images in Russian and Chinese poetry of the first third of the 20th century), *Extended Abstract of Cand Sc. (Philology) Dissertation*. Volgograd, 2012.
7. Yakovkina, E. I. *Posledniy priyut poeta. Domik M. Yu. Lermontova* (The Last Asylum of the poet. The Cabin of Mikhail Lermontov). Stavropol': Knizhnoe izdatel'stvo, 1965.

РАЗДЕЛ 4.

**ГЕРОИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПРОСТРАНСТВЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

С. А. Колесникова¹

**ЕВГЕНИЙ АРБЕНИН – ОТ УМА К БЕЗУМИЮ.
ГЕНЕАЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗА**

В статье рассматривается проблема генеалогии образа Евгения Арбенина, главного героя драмы Михаила Лермонтова «Маскарад». Автор приходит к выводу о преемственности этого литературного образа с героями пьесы Александра Грибоедова «Горе от ума» и романа Александра Пушкина «Евгений Онегин». Данный аспект помогает более адекватно интерпретировать классическое сочинение.

Ключевые слова: русская литература, русский театр, поэтический текст, драматургия.

Подходя к анализу центрального героя романтической драмы Михаила Лермонтова «Маскарад» Евгения Арбенина, мы встречаем удивительное единодушие разных поколений исследователей и научных школ. При исключительном своеобразии Арбенина в русской литературе XIX века, он, как показывают многие авторы, возник не на пустом месте, а наоборот, является эволюционным звеном литературной типологии. Генеалогию Арбенина точно сформулировал Белинский. По словам критика, произведения Грибоедова и Пушкина «положили собой основание последующей литературе, были школою, из которой вышли Лермонтов и Гоголь» [3, с. 442]. В первой биографии поэта, созданной П. А. Висковатым в

¹ КОЛЕСНИКОВА Светлана Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин и спорта Кубанского государственного технологического университета, Краснодар, Россия. Электронная почта: sk16@mail.ru.

1891 году, совершенно определенно отмечается: «Кажется, на него подействовало чтение грибоедовской комедии “Горе от ума”, ходившей по рукам в рукописи, так как цензура не дозволяла ее печатания, не говоря уже о запрещении постановки на сцене» [4, с. 230–231]. Исследователи нового времени также указывают: «Лермонтов продолжал в “Маскараде” дело Грибоедова, начатое в “Горе от ума”. Лермонтов явился прямым драматическим преемником – наследником Грибоедова» [9, с. 30–31], «политическая и сатирическая пьеса Лермонтова, продолжавшая традиции “Горя от ума”, воспринималась как дерзкий вызов придворной аристократии» [1, с. 541]. Авторы основываются на воспоминании А. Н. Муравьева, современника Лермонтова, хорошо знавшего поэта и ситуацию вокруг «Маскарада»: «Пришло ему на мысль написать комедию, вроде “Горя от ума”, резкую критику на современные нравы...» [14, с. 195–196].

Общим в рассуждениях о драме является и то обстоятельство, что уникальность ее целиком и полностью определена сложной личностью центрального героя; при этом многозначное понятие, вынесенное в заголовок, – «Маскарад», определяет собой активный фон, на нем и разворачивается трагическая история одного из участников этого маскарада. Мысль о слитности двух тем, их сложном переплетении доказывалась разными путями. Основные из них два: через жанровую природу лермонтовского сочинения и через анализ характера, шире литературного образа Арбенина. Нередко, и в то же время закономерно, эти две стороны анализа выступали в неразрывном единстве. Здесь можно сослаться на мнения Б. Эйхенбаума [18, с. 214], Т. Головановой [6, с. 436–437], А. Федорова [17, с. 179].

Убедительно аргументировал А. Федоров также разность эстетических систем: «Если “Горе от ума” находится у истоков реализма, то в “Маскараде”, как и в предыдущих драмах Лермонтова, заявляет о себе романтическая стихия – и в идейном замысле, и в сюжете, и в композиции, и в слове...» [17, с. 398]. Действительно, комедия Грибоедова и стихотворный роман Пушкина «Евгений Онегин» – в целом объективно-реалистические сочинения, где изображение социальной реальности и авторский взгляд на нее вполне адекватны. В «Маскараде»

же очевидно заметное смещение взгляда с социальной реальности в глубины психологии и соответственно известная доля романтизации сюжета и героев. «Каждая его драма – как и его поэмы – больше или меньше, полнее или короче является его личностью и споведью», – пишет С. Дурылин (разрядка автора. – С. К.) [9, с. 20]. Эту же мысль, даже усиливая ее, отстаивает К. Григорьян: «Драма, трагедия наряду с лирикой, быть может, больше, чем другие жанры, соответствовали природе его дарования» [7, с. 370].

Вопрос о жанровой специфике «Маскарада» не случаен. Авторы стремятся не только через типологию героя, но и через литературную форму разгадать сочинение. Б. Эйхенбаум определяет «Маскарад» как социально-философскую трагедию. К. Ломунов – как социальную [13, с. 60–77]. Театровед Ю. Дмитриев отмечает сугубо театральную специфику пьесы: «По форме “Маскарад” близок к мелодраме, в нем есть мотив ревности, острая интрига, случайное и неверное узнавание, трагическая случайность, преступное отравление, невинная жертва, жестокие муки убийцы и его сумасшествие» [10, с. 53].

Сосредоточимся на двух главных направлениях анализа: личность героя и драматические обстоятельства, в которых он представлен. Тем самым пойдем еще раз, как его самостоятельное художественное и драматургическое значение, так и его литературное происхождение. Оно вроде бы устанавливается легко, если вспомнить прямого предшественника: героя романтической драмы Лермонтова «Станный человек» Владимира Арбенина. В его странности много от Чацкого, это так называемый «байронический» тип, описанный довольно подробно в главных, определяющих чертах, и Евгений Арбенин из «Маскарада» их унаследовал в полной мере. «Арбенин как тип не одинок, – пишет К. Григорьян, – по своей “мятежной” натуре он близок к героям Шиллера и Байрона. Арбенин имеет свою родословную и в русской литературе в лице так называемых “странных людей”. Подобно Печорину он как социально-психологический тип, как явление национального бытия некоторыми своими чертами (хандра, тоска, “охлажденный ум”) в какой-то степени представляет продолжение онегинского типа. В еще большей степени Арбенин – продолжение и развитие образа Чацкого, с его гордой независимо-

стью, “озлобленным умом”, готового “на весь мир излить всю желчь и всю досаду”, с его ненавистью к светскому обществу, страстным обличением московского барства» [7, с. 388].

Между Грибоедовым, его детищем – Чацким, и Лермонтовым с его мрачными романтическими героями прошло не более десяти лет. В масштабах истории – совсем мало. Но в плане сущностных, социально-психологических изменений «дистанция огромного размера» (по выражению Фамусова). И на этой дистанции выстраивается ряд имен, в чем-то, безусловно, родственных по чертам характера и отношению к окружающей их реальности, но несущих на себе отпечаток некоего нового психологического опыта. В. Белинский дает коллективный абрис поколения этих героев, они «вечно находятся в борьбе с внешним миром и самими собою, всегда недовольны, всегда огорчены и желчны» [2, с. 240]. Это все те же скорбные натуры с «озлобленным умом». Но какой разительный контраст между ними! Если, как пишет Н. Пиксанов, «в патетике речей Чацкого, в противостоянии сильной личности косному обществу ощущается еще живое веяние байронического романтизма» [16, с. 260], то Онегин практически умолкает для критики света, не считает ее из-за собственного равнодушия достойным делом. А вслед за ними Арбенин, такой же по природе «байронический» тип, полностью замыкается в себе, с глубоким презрением озирает мир вокруг и посылает ему саркастические пророчества в своих внутренних монологах – «про себя».

Странность Чацкого («я странен, а не странен кто ж?») приобретает у лермонтовского персонажа сущностные черты. Он поистине необыкновенен – своей биографией, речами, поступками. Его прошлое скрыто в намеках, и в нем напрасно искать позитивных полос; оно темнó, теряется в анналах петербургских игорных домов. Предшествующая жизнь пунктирно возникает в тумане недоговоренностей. Выражаясь более определенно, он человек с опасным прошлым, возможно уголовным, добившийся твердого положения в свете путем неправедным. Подробности опущены, налицо афористичность автора, тем большая загадочность и мера обобщения. Исследователи усматривают здесь доминирующую черту поэтики: «В первых драматургических опытах уже сказалась характерная

для поэтики Лермонтова афористичность речи, которая в “Маскараде” (1835–1836) становится тенденцией стиля» [7, с. 378]¹.

Но особенность Арбенина как литературного образа, на наш взгляд, и в некоторых композиционно-содержательных принципах, к которым стоит присмотреться. Герой взят в той стадии собственного развития, когда им пройден определенный путь. В отличие от Чацкого, который лишь начинает некое восходящее движение характера, и история в доме Фамусова, с ним приключившаяся, возможно – одно из первых душевных испытаний. И в отличие от Онегина, который раскрывается в ступенчатом процессе познания – с ним сегодня и сейчас, в настоящем времени случаются драматические повороты, в них он оформляется как характер. У Арбенина же словно завершены все жизненные циклы, он является в собственную драму самим ее героем, с грузом пережитого и перечувствованного. Никакой новизны для него не предвидится – ни в сфере человековедения, ни в социальной реальности, она тоже давно им познана и не в такой сильной мере отражается на финальном отрезке его судьбы. И мы бы не решились уверенно утверждать, что арбенинская драма коренится исключительно во внешней среде, агрессивно воздействующей на него и, в конце концов, его сгубившей. Скорее, нет. Арбенин замкнут на самом себе и попадает в плен собственных маний, и петербургский свет играет в этом процессе вовсе не первостепенную роль; во всяком случае, роль обычную, какую бы сыграл в отношении любого другого.

Мы также не стали бы безоговорочно на сторону тех исследователей, которые усматривают в нем одно типическое, ибо такое утверждение снимает исключительность положения этого образа в драматургии. Он типичен по комплексу черт современной ему культуры, в том спору нет. Но он и выделен из нее напряженной субъективностью драмы, психологической остротой переживания ее. Он как раз в этом смысле не типичен, а единичен. Иначе все герои пушкинского и лермонтовского времени оказывались бы отравителями собственных жен и затем уж и пациентами дома сумасшедших. Тут уместно говорить о чертах демонизма в характере земного человека, о

¹ См. также [15, с. 112].

том, что этот человек взял на себя непосильный мировоззренческий груз и взирает на свет, как Демон на грешную землю. Он пытался сравняться в своей гордости с взнезменными силами и за это поплатился: «И этот гордый ум сегодня изнемог!». Именно эти черты Арбенина породили концепцию «высокого зла» у Б. Эйхенбаума: «герой драмы должен пройти путь Демона, но в бытовом воплощении» [18, с. 213]. Тема демонизма, так органичная Лермонтову, закономерно имеет много откликов в научной литературе; в том числе, автору этих строк приходилось высказываться на данную тему [11, с. 157–161].

Эта тема своеобразно преломлялась на русской драматической сцене. Герой претерпел там ряд принципиальных эволюций: от мелодрамы, через символистские и мистические постановки (в начале XX столетия, в период Серебряного века в русской литературе и в период символизма в русском театре) – к вульгарно-социологическим трактовкам в период социалистического реализма¹. Разность подходов закономерна и указывает на многомерность содержания «Маскарада» как пьесы мирового репертуара, и поэтому любая односторонность губительна для ее понимания. Наша позиция – в соблюдении разумных балансов; не отрицая ни одно из приведенных утверждений, мы стремимся быть более гибкими в оценке героя «Маскарада» и более объективными, причем, исходя из текста пьесы, ее фактической картины взаимоотношений. И такое пристальное чтение, возможно, в какой-то мере прагматичное и жесткое, открывает для обсуждения ряд новых вопросов.

Первый возникает с появлением героя в игорном доме (действие I, сцена 1). Он является туда не в силу необходимости (выиграть, встретиться по делу), а без всякой видимой цели. Он также не запланировано помогает отыгаться князю Звездичу, которого до той минуты не знал. Он произносит разочарованно слова об окружении, оно ему ненавистно – но тогда, зачем пришел, иди в оперу, в храм, сиротские дома и больницы, департамент социального обустройства. Далее Арбенин из игорного дома является на маскарад к Энгельгардту и проводит там часть времени. В поступке вроде нет никакой

¹ Сценическая история «Маскарада» подробно изложена в работах [13, 8].

странности, кабы не то обстоятельство, что приезжает он сюда без любимой жены Нины, о которой мы узнаем вскоре, что он жить без нее не может, она воскресила его «для жизни и добра» и пр. И, наконец, позже откроется нечто совсем неожиданное: и Нина его – под маской, также находится здесь в бальных залах; где-то рядом, но они не видятся. Мало того, что он пошел один к Энгельгардту, так и она не отстала. Что за отношения, позволительно спросить? Так ли они гармоничны и не пытается ли Арбенин в том убедить самого себя и нас, зрителей? От этих вопросов никуда не деться, если мы хотим проникнуть в мотивы неверия Арбенина, его скорого суда над Ниной, и что-либо понять в истинных мотивах поступков.

Мы задаем подобные вопросы даже не из желания непременно найти ответы, а чтобы поставить «Маскарад» в контекст традиции истолкования драматургии как таковой. Пьесы Шекспира полны логическими несоответствиями, анахронизмами и иными нарушениями жизненной достоверности. Это не мешает прочувствовать их как величайшие по глубине и гуманистическому содержанию тексты, воспринимать их, как советовал А. Пушкин, «по законам, им самим над собой поставленными». Иными словами, «Маскарад» как содержательная структура движется не столько логикой жизненных побуждений, или говоря более конкретно, житейской логикой, а поэтическим воображением автора, силой лирических импульсов. Учтем и сложную историю текста, имевшего несколько вариантов из-за того, что автор переписывал пьесу под давлением цензуры; в результате конечный вариант «Маскарада» не авторизован и известен по копиям. В некоторых местах пьесы это чувствуешь по тем самым несоответствиям или странностям чисто технического и даже логического порядка. Погрешности дали основания некоторым современникам не причислять вовсе «Маскарад» к поэтическим победам Лермонтова. П. Висковатый, например, считал пьесу просто слабой [4, с. 230–231]. Историческая дистанция позволила оценить «Маскарад» в контексте той огромной роли Лермонтова в русской литературе и понять его замысел более масштабно.

Независимо от сказанного положение Арбенина не становится проще и понятнее, оно – чрезвычайно сложно и спорно, приемлет различные версии его личной трагедии. В

дуэтной сцене, завершающей первое действие, открывается следующее: и Нина, и он ведут тайную друг от друга жизнь. Она имеет относительную свободу, о чем прямо говорит; он снисходительно смотрит на это положение вещей и объясняет его в своих пространственных монологах, полных патетики и театральной напыщенности, будто актер на ампула трагика. Вскоре в его речах зазвучат семантически предельные выражения, когда он, не обнаружив на руке Нины браслета, вспомнив разговор со Звездичем на маскараде, сразу поверит в ее измену: «Обманут... если на груди моей змея / Так много дней была согрета....», «Прочь от меня, гиена!», «Мести!», «О, час придет...». Он страшен или смешон в этот момент? Нине сначала смешны подозрения. Но завершается сцена ее неподдельным страхом, она в слезах покидает комнату, и это уже не театральные слезы.

Основная стилистическая тенденция «Маскарада» в первом действии – интонационный контраст. Он говорит высоким штилем, можно сказать изъясняется, это поэтико-философская речь высокой степени абстракции и обобщения: «Изломанный челнок, я снова брошен в море: / Вернусь ли к пристани я вновь?» Речь Нины, как и других персонажей, не то, чтобы снижена до бытового уровня, но очеловечена, она гуманистична в настоящем смысле, поскольку построена на естественных человеческих реакциях. Таким образом, в драму заложен на уровне слова, поэтического строя роковой конфликт абсолютного чувства и чувства житейски мотивированного, даже земного. Нина ведь желает немногого: гармоничной жизни в уединении от света («В деревне молодость свою я схороню, / Оставлю балы, пышность, моду / И эту скучную свободу. / Скажи лишь просто мне, как другу...»). А счет максималиста выставляет человек, возомнивший себя сверхчеловеком.

Во втором действии драмы интрига против Нины оформляется, и в нее вовлекаются новые участники. Они также в разной мере станут ее жертвами: баронесса Штраль с легкостью пускает клевету против подруги, в надежде самой остаться респектабельной и вне подозрений; князь Звездич, с искусным вероломством преследующий своими домогательствами Нину; Казарин и Шприх – маленькие, но точные механизмы, приводящие в действие трагедию. И, главное, сам Арбенин,

обманутый наветами против жены и не способный понять истинные мотивы всеобщей игры. Его фигура укрепляется в демоническом величии и в своем замысле мести, и этот замысел ширится, распространяется, захватывает не только несчастную Нину, но всех, к нему причастных. Арбенин с перехваченным письмом к Нине от Звездича. Арбенин у самого Звездича – приходит с сознательным планом его убийства:

*Удобный миг настал!.. теперь или никогда.
Теперь я все свершу, без страха и труда.
(Растворяет дверь)
Он спит!... что видит он во сне в последний раз?
(Страшно улыбаясь)
Я думаю, что он умрет ударом –
Он свесил голову... я крови помогу...
И все на счет благой природы!
(Входит в комнату)*

Шекспировская сцена, шекспировский убийца, переместившийся на машине времени из средневековья на триста лет вперед, в Петербург и, презрев новые правила цивилизации, поступающий в какой-то классической, или, лучше сказать, классицистской манере. «Маскарад» – первая и единственная пьеса Лермонтова, предназначавшаяся для сцены, а не только для чтения. Возможно, в ней сознательно усилен театральный элемент, ее «нормативные» составляющие: занимательность, интрига, нагнетание страха, затем снятие напряжения до следующего острого поворота сюжета, а затем – ужас содеянного и пр. Выше мы привели комментарий по этому поводу историка театра Ю. Дмитриева. Известно, что первый русский актер Павел Мочалов в Москве боролся за пьесу, хотел в ней непременно играть.

Арбенин не решается на убийство Звездича, размышляет, медлит – возникает шекспировский мотив отложенной мести, как в «Гамлете». Он вспоминает все же о факторе образования и общей культуры, не позволяющей свершать убийство из ревности, а прибегнуть к иным способам возмездия: «Язык и золото... вот наш кинжал и яд!». Сцена Арбенина с вошедшей было инкогнито баронессой Штраль. Вновь душераздирающие

картины разоблачений, обличений, вновь крайние ремарки Лермонтова: «в бешенстве», «решительно», «опомнившись», «упадая в кресла» и пр. Арбенин окончательно ступил на «тропу войны», и первый ее аккорд вот-вот прозвучит – в заключительной сцене второго действия, в комнате для игроков, в одном из петербургских домов, специально предназначенных для сублимации общественных и личных пороков.

Но прежде вспомним один из важных в драматургической линии поведения Арбенина эпизодов: его разговор с Казариным, старым другом, тоже картежником, который, в отличие от Арбенина, никогда не отходил от игрального стола и не порывал с данным образом жизни. Задача Казарина прагматична: вернуть Арбенина в лоно их былой жизни, он ему нужен как весомая поддержка, как опытный специалист в их общем деле и как партнер. Жертва приходит удачно. Арбенин впадает в кризис неверия и расстается с былым благородством, он произносит нечто вроде отречения от светлых настроений и сворачивает на прежний путь. Это короткое мгновение почему-то уходит из разборов пьесы, а нам оно кажется очень значимым в плане духовной эволюции героя и в плане развития его духовного кризиса:

*Прочь, добродетель: я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой.
И краткий наш союз отныне разрываю –
Прощай – прощай!..
(Падает на стул и закрывает лицо)*

И далее реплика Казарина, будто победная фраза Мефистофеля из гетевского «Фауста»: «Теперь он мой!..». Кто такой Казарин? – сплетник и шулер. Арбенин – его добыча. От этого горечь драмы, еще далеко не разрешенной в сюжетном отношении, уже на этом этапе становится особенно видимой и сильной. Она, драма, получает в этот момент дополнительную краску, и ее поступь отныне абсолютно фатальна. Во внутреннем мире героя совершился главный поворот. Во внешнем (сюжетном) плане он вот-вот совершится стремительно и резко.

В следующей сцене за игральным столом, где Арбенин провоцирует скандал с картами и оскорбляет Звездича, бросая

ему колоду в лицо, и где подавленный князь в ужасе вопрошает: «Вы человек иль демон?». А Арбенин отвечает: «Я? – игрок!». Здесь мы опять-таки опускаем встающие вопросы относительно правды ситуации: почему подлог Арбенина, явная провокация, очевидная для окружающих, тем не менее поражает до глубины души Звездича, и он становится «жертвой случая» (как пушкинский игрок Герман в «Пиковой даме») – мечется виноватым. А истинный виновник, как ни в чем не бывало, выходит торжествующим победителем из залы. Иными словами, почему очевидное шулерство Арбенина ударило по Звездичу, и тот не в состоянии оправдаться, ответить, на него нашел столбняк, он не может справиться с волнением, будто заговорен демонической силой? А может в том и есть прием – демонстрация демонического превосходства Арбенина. Он возвратил себе после, так сказать, периода благородства свой истинный облик и начинает безжалостный поход против всех.

Один уже повержен. Другая, Штраль – в полном испуге спасается бегством в деревню (о чем мы узнаем в следующем действии). Он будто с очистительной миссией вырастает на пороге каждого, подвергает их собственному суду и подчиняет ход событий максималистским требованиям. Это как бы позитивное авторское начало драмы, утверждающее себя «от противного», через отрицание. Его раздражение, демонстрируемое в начале пьесы, теперь вполне объясняется: он отлично знает свет, видит каждого насквозь, и его состояние вражды с большинством имеет под собой основания, пусть и субъективные. (На иных, так называемых, светских мероприятиях сегодняшнего дня, презентациях, приемах и пр. сплошь и рядом наталкиваешься на людей пустых, бесцеремонных, самовлюбленных и вспоминаешь Евгения Александровича, и гнев его чрезмерным не кажется.)

Итак, драма прошла ровно половину пути и подобралась к третьему действию: бал, хозяйка ждет баронессу Штраль, скрывающуюся утром из виду после роковой для нее встречи с Арбениным. Гости обсуждают скандал со Звездичем, разумеется, полностью извращая действительный смысл событий. Входит он, от него отворачивается общество, что прямо подчеркнуто ремаркой. Здесь и Нина. Князь возвращает ей браслет и предупреждает о грозящей опасности в лице ее мужа:

«Будьте осторожны: / Ваш муж злодей, бездушный и безбожный, / и я предчувствую, что вам грозит беда». Он хочет казаться добрым. Прощается с Ниной, сообщает, что уезжает, разумеется, на Кавказ, к месту традиционной политической, а для многих и добровольной ссылки.

В подтверждение слов Звездича показывается Арбенин с очередным монологом, из которого ясно о принятом роковом решении убить Нину. Мания превосходства на почве гордости вырастает до предела. Если он мнит себя не богом, то демоном-мстителем, сверхчеловеком, который вправе вершить суд над другими: «Я казнь ей отыщу...». Монолог характеризует пограничное состояние между нормой и сумасшествием, это преддверие его собственного конца, и в нем характерно обращение героя к Всевидящему:

*Но бог всевидящий, – возьми ее, возьми;
Как свой залог тебе ее вручаю –
Прости ее, благослови –
Но я не бог, и не прощаю!..*

Фанатичность замысла усиливается вспомнившейся вдруг историей десятилетней давности: некогда, проигравшись, он решился на отчаянный поступок – самоубийство. Купил яду и уже держал в руке отравленный лимонад. С последним рублем в кармане и четверкой пик в руке. Его карта выиграла. Порошок не понадобился, но остался с ним как «талисман таинственный и чудный». Теперь яд востребован – как ружье, висевшее на стене и дожидавшееся, когда спустят курок.

Далее сюжет Лермонтова удивительно близок, можно сказать, программно близок, развязке трагедии Шекспира «Отелло». Дездемона поет песню об иве – Нина поет печальный романс. Арбенин приводит в исполнение собственный приговор, подавая ей отравленное мороженое, свидетелем чему становится единственная фигура – Неизвестный. Предсмертная сцена, происходящая уже в доме, в спальне, при которой присутствует служанка, также напоминает финал шекспировской трагедии, там Эмилия, жена Яго соперничает последние мгновения жизни героини. Арбенин ведет себя как Отелло, беседующий со звездами. Но Отелло впал в безумие

от любви – Арбенин мучается уязвленной гордостью, хотя и повторяет часто слова любви к Нине¹. Вина Нины кажется в глазах Арбенина не в самом факте измены, а в том, что выставила мужа на посмешище общества. Арбенин удивительно хладнокровен, можно сказать, контролирует себя и свои слова, в тот момент он действительно повелевает жизнью и смертью, при этом философствует: «Жизнь – вечность, смерть – лишь миг!». Уточним, философствует перед умирающей женщиной, молящей о пощаде. Его по-прежнему занимает то, что он обманут, возмечтал, его волнует собственный внутренний мир и переживания. «Все действия демонического героя Лермонтова, – пишет Е. Волжина, – являются результатом его единоличного суда над миром; <...> Изначальная движущая сила поступков демонического героя, повод для их совершения – личная месть, которая имеет в виду и более дальнюю цель, выступая как месть судьбе, творцу» [5]. Действительно так: постоянные отсылки к небу, попытка спора с небесами, самоидентификация с Провидением.

Четвертое, последнее действие «Маскарада», появившееся как вынужденная уступка цензуре, тем не менее ставит логическую точку в замысле Лермонтова и показывает нам, несмотря на молодость поэта, некий путь преодоления демонизма через освобождение из плена «любимой мысли». Мы имеем в виду, что в поисках нравоучительной развязки автор испробовал ряд вариантов, например, примирение мужа и жены. А знаменитый актер Александринского театра Алексей Каратыгин играл заключительную сцену смерти Арбенина, осознавшего содеянное зло, произнося придуманную фразу: «Умри ж и ты, злодей!». Окончательный финал драмы – лермонтовский по сути: ряд нравоописательных сцен, раскрывающих мораль высшего столичного света, приводят к гибели

¹ О сюжетной близости «Маскарада» и «Отелло» не раз писалось, см. [12, с. 244–245], [19, с. 228–229], [4, с. 230–231]; этот автор дает более широкую и сложную картину заимствований: «Оттого у него является желание бичевать современное общество, как это сделал Грибоедов, и изобразить страсть, глубокую, как у Шекспира. Оттого в его Арбенине проскальзывают черты, с коими он ознакомился в “Фаусте” Гете, в “Манфреде” Байрона, в “Рене” Шатобриана, в “Коварстве и любви” Шиллера и др. драмах» [4, с. 232].

невинного человека, и это не просто театральная интрига, но и следствие мировоззренческого заблуждения героя.

Развитие четвертого действия есть, по сути, клиническая картина сползания героя в пучину безумия. Действие открывается монологом Арбенина, в котором он, ловя собственные ощущения после преступления, констатирует «какой-то тягостный, обманчивый покой» и неумолимый приход воспоминаний. Продолжим аналогии с шекспировскими трагедиями. Прежде всего, упоминается «Макбет», хорошо известный Лермонтову и захвативший с молодости надолго его воображение. Здесь на Арбенина мы смотрим также глазами скорбящих посетителей: тихо скользнувшего Казарина, родственниц покойницы, занятых меркантильными соображениями, какого-то старика и, наконец, вошедших сюда Неизвестного и князя Звездича. В сюжетном плане они оба заодно, их цель общая – поразить врага последним разоблачением. В символическом (метафорическом) плане в этот момент судья и подсудимый меняются местами. Арбенин, вырвавшийся в пьесе грозным возмездием всем, теперь сам предстает перед ним.

Явление Арбенина со свечой, поглощенного мыслями об убиенной: «Смотрел я целый час на труп ее немой», – и роковая встреча с двумя посетителями. Из монолога Неизвестного отчасти становится ясным, почему он так настойчиво преследует Арбенина и окончательно обращает его в жертву. Предыстория их отношений весьма туманна и имеет все то же значение встречи героя с неумолимым роком. В Арбенине вскипает было протестное чувство, он бросается, чтобы сразится с судьбой, но схватка кратковременна, за ней упадок сил, как у Макбета после известия о смерти Леди Макбет; шотландец произносит символическую фразу: «Дотлевой огарок» (V, 5). Пришельцы открывают Арбенину истину о мнимой измене Нины, и эта правда окончательно поражает убийцу: дикий взгляд, хохот, падение на колени, «дикий стон»... Путь от гордого ума к безумию завершен.

Последний раз перед тем, как упадет занавес, в разговоре троих заявлена мысль-вопрос о персональной вине в убийстве Нины – он или они? Гордый герой или злобное большинство, мстящее ему таким образом? В этих вопросах по-прежнему заключен смысл романтической драмы, и каждое время, по-

коление читателей, артистов и ученых будет отвечать на него по-своему. В этом тонком смещении акцентов – с индивидуума на общество – огромный нравственный смысл и дальнейшее движение нашего художественного сознания при встрече с Лермонтовым-драматургом.

В сюжетной основе трех произведений «Горя от ума», «Евгения Онегина» и «Маскарада» центральное место занимает интрига общества против личности. Местом центральных событий становится бал или публичное мероприятие. Во всех трех случаях центральное событие спровоцировано с участием женщины и является таким образом, по определению, любовной интригой. Собственно в чисто сюжетном отношении все трое принуждены участвовать и преодолевать обстоятельства личной драмы. Так, общественный конфликт, выступающий во всех трех сочинениях как активный фон, переходит в сферу личностно-психологическую. Все три сочинения в этом смысле близки к социально-психологической драме времени, и эта их особенность невольно сопоставима с трагическими судьбами их авторов.

Использованная литература:

1. Андроников И. Л. Примечания // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. М., 1975–1976.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 1954–1955. Т. IV.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 1954–1955. Т. VII.
4. Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Репринт, 1891. М., 1989.
5. Волжина Е. Д. Демонизм [Электронный ресурс] // Электронная библиотека по русской литературе XIX века. URL: <http://ruslibrary.ru/default.asp?trID=310>. (дата обращения: 12.06.14).
6. Голованова Т. П. М. Ю. Лермонтов // История русской литературы в четырех томах. Л., 1981–1983. Т. 2.
7. Григорьян К. Н. Драматургия М. Ю. Лермонтова // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.
8. Державин К. Театр Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. 1814–1939. Л. 1939.

9. Дурылин С. Н. Лермонтов и романтический театр // «Маскарад» Лермонтова: сб. статей. М.; Л., 1941.
10. История русского драматического театра: в 7-ми т. М., 1977–1980. Т. 3.
11. Колесникова С. А. Семантические модуляции демонического в русской литературе // Вестник студенческого научного общества: Кубанский гос. ун-т. Вып. 9. Краснодар, 2007.
12. Левин Ю. Д. Русский романтизм // Шекспир и русская культура. Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 244–245.
13. Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова: сб. статей. М.; Л., 1941. С. 60–77.
14. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972.
15. Нейман Б. В. Язык пьес Лермонтова // «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей. М.; Л., 1941.
16. Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969.
17. Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.
18. Эйхенбаум Б. М. М. Ю. Лермонтов // Русские драматурги XVIII–XIX вв. Л.; М., 1961.
19. Яковлев М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург. Л.; М., 1924.

EUGENE ARBENIN – FROM WIT TO INSANITY (GENEALOGY OF THE LITERARY CHARACTER)

KOLESNIKOVA, Svetlana – Cand. Sc. (National Literature), Senior Lecturer, Department of Humanities and Sports, Kuban State Technological University, Krasnodar, Russia.

E-mail: ck16@mail.ru

The article reviews the literary genealogy of the image of Eugene Arbenin, the protagonist of Mikhail Lermontov's drama «The Masquerade». The author supports the idea of the succession of this literary character with the personages of Alexander Griboedov's play «Woe from Wit» and Alexander Pushkin's novel «Eugene Onegin». The given aspect allows to interpret more adequately the classical piece.

Keywords: *Russian literature, Russian theatre, poetic text, drama.*

References:

1. Andronikov, I. Primechaniya (Notes) in *Lermontov M. Yu. Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh. 4 vols.*, Moscow, 1975–1976.
2. Belinskiy, V. G. *Polnoye sobranie sochineniy*, 13 vols., Vol. 4. Moscow, 1954–1955.
3. Belinskiy, V. G. *Polnoye sobranie sochineniy*, 13 vols., Vol. 7. Moscow, 1954–1955.
4. Viskovatyy, P. A. *Mikhail Yur'evich Lermontov. Zhizn' i tvorchestvo* (Mikhail Lermontov. Life and Works). Moscow, 1989.
5. Volzhina, E. D. Demonizm (Demonism), *Elektronnaya Biblioteka po Russkoy Literature XIX Veka*. <http://ruslibrary.ru/default.asp?trID=310>. Accessed June 12, 2014.
6. Golovanova, T. P. M. Yu. Lermontov, in *Istoriya russkoy literatury v chetyrekh tomakh (The History of Russian Literature in 4 Volumes)*, 4 vols., Vol. 2. Leningrad, 1981–1983.
7. Grigor'yan, K. N. *Dramaturngiya M. Yu. Lermontova* (The Dramaturgy of Mikhail Lermontov), in *Istoriya russkoy dramaturgii. XVII – Pervaya Polovina XIX Veka*. Leningrad, 1982.
8. Derzhavin, K. *Teatr Lermontova (The Theatre of Mikhail Lermontov)*, in *M. Yu. Lermontov. 1814–1939*. Leningrad, 1939.
9. Durylin, S. N. *Lermontov i romanticheskiy teatr (Lermontov and the Romantic Theatre)*, in “*Maskarad*” *Lermontova: Collection of Articles*, Moscow; Leningrad, 1941.
10. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra v semi tomakh (The History of Russian Dramatic Theatre in 7 Volumes)*, 7 vols., Vol. 3. Moscow, 1977–1980.
11. Kolesnikova, S. A. *Semanticheskie modulyatsii demonicheskogo v russkoy literature (Semantic Modulations of Demonic in Russian Literature)*, *Vestnik studencheskogo nauchnogo obshchestva: Kubanskiy gosudarstvennyy universitet*, 2007, no. 9.
12. Levin, Yu. D. *Russkiy romantizm (Russian Romanticism)*, in *Shekspir i russkaya kultura*, Alekseev, M. P., Ed., Moscow; Leningrad, 1965, pp. 244–245.
13. Lomunov, K. “*Maskarad*” *Lermontova kak sotsial'naya tragediya (“Masquerade” by Mikhail Lermontov as the Social Tragedy)*, in “*Maskarad*” *Lermontova: Collection of Articles*. Moscow; Leningrad, 1941. pp. 60–77.
14. *Mikhail Yur'evich Lermontov v vospominaniyakh sovremnikov* (Mikhail Lermontov in the Memoirs of Contemporaries). Moscow, 1972.
15. Neyman, B. V. *Yazyk p'es Lermontova (The Language of Lermontov's Plays)*, «*Maskarad*» *Lermontova: Collection of Articles*. Moscow; Leningrad, 1941.

16. Piksyanov, N. K. Komediya A. S. Griboedova «Gore ot uma» (The Comedy of Alexander Griboedov “Woe from Wit”), in *Griboedov, A. S., Gore ot uma*. Moscow, 1969.

17. Fedorov, A. V. *Lermontov i literatura ego vremeni* (Lermontov and the Literature of His Time). Leningrad, 1967.

18. Eykhenbaum, B. M. M. Yu. Lermontov (Mikhail Lermontov), in *Russkie dramaturgi XVIII–XIX vekov*. Leningrad; Moscow, 1961.

19. Yakovlev, M. A. M. Yu. *Lermontov kak dramaturg* (Mikhail Yu. Lermontov as a Playwrite). Leningrad; Moscow, 1924.

Е. А. Куянцева¹

БЭЛА. ЭТНОГЕНДЕРНЫЙ ПОРТРЕТ

Автор рассматривает известный литературный образ лермонтовской героини через теорию этногендера. Такой подход позволяет проникнуть в «глубинные слои» художественного текста.

Ключевые слова: этногендерная характеристика, модель поведения, горянка, мировидение, архетип реки, культурные традиции, фольклор, этнокультурные стереотипы.

Гендероведение в последние десятилетия становится одним из ведущих направлений гуманитарных наук. И если лингвисты уже достаточно хорошо освоили категорию «гендер», то литературоведы (особенно российские) лишь вырабатывают принципы гендерного литературоведческого анализа, исходя из достижений западной науки о литературе. Появились работы И. Савкиной, И. Жеребкиной, Е. Здравомысловой, А. Темкиной, в которых, в основном, обобщается западный опыт. Вот несколько положений, которые, на наш взгляд, позволяют анализировать художественный текст с позиции гендера, то есть могут сформировать новые стратегии прочтения и истолкования текста.

Э. Сиксу считает, что «женский стиль» письма не зависит от биологического пола автора. А. Колодны формирует свою

¹ КУЯНЦЕВА Елена Александровна – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии Кабардино-Балкарского государственного университета имени Х. М. Бербекова, г. Нальчик, Россия. Электронная почта: ekuyantseva@mail.ru.

концепцию «чтения как пересмотра-перечитывания», когда читателю-мужчине чрезвычайно сложно понять и принять все, что написано женщинами: так как опыт женщин-авторов, отраженный в художественном произведении, специфичен, то и расшифровать, и принять его довольно затруднительно.

Н. Миллер полагает, для того, чтобы понять гендерную природу текста, читателю необходимо целенаправленно «вчитывать» гендер в текст. Она же утверждает, что не существует никаких достоверных методов, с помощью которых возможно определение гендера автора по одному тексту.

Что дает гендерное прочтение и истолкование текста? Такая стратегия дает возможность по-иному взглянуть на уже известные произведения, расширить возможности интерпретации художественного текста.

В последнее время все чаще вектор исследования перемещается в сторону этнической составляющей: «этноментальный», «этнопоэтика». Эти понятия прочно вошли в арсенал многих гуманитарных наук, в том числе и литературоведения. Осознание себя носителем определенной этнокультуры, с одной стороны, а с другой – как части всемирной культуры, – это два русла одного процесса глобализации и желание сохранить свою национальную идентификацию.

Таким образом, по верному замечанию З. А. Кучуковой, идет поиск «альтернативных способов вписаться в новую социокультурную действительность» [2, с. 4]. Отсюда и стремление встроить известные произведения в этнокультурную парадигму. Тем более, что вслед за Г. Д. Гачевым многие ученые признают в каждом этносе определенное нерастворяющееся «ядро», которое придает самобытность и «обеспечивает жизнеспособность» каждому народу.

Если же говорить о гендере, на наш взгляд, следует рассматривать его сквозь призму этнокультурных составляющих.

Итак, читатель знакомится с Бэлой во время свадьбы старшей дочери князя. Лермонтовым, хорошо знакомым с местными обычаями, детально, емко описана кавказская свадьба, особенно эпизод, когда к Печорину «подошла меньшая дочь хозяина, девушка лет шестнадцати, пропела ему... вроде комплемента» [3, с. 205]. Все это вполне соответствует моделям поведения женщины-горянки. Хвалебную песню в свой адрес

мечтали услышать и князя, и простые горцы. Еще в начале XIX века А. С. Грибоедов в письме к В. К. Кюхельбекеру писал о гибели молодого князя Джамбулата Джанхотова: «...храбрый из всех молодых князей, первый стрелок и наездник на все готовый, лишь бы кабардинские девушки воспевали его подвиги по аулам» [4, с. 11].

Лермонтов дает читателю лишь общую портретную характеристику Бэлы: «...она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу» [3, с. 206]. Не стремясь детализировать портрет, автор добивается типизации: под такое описание может подойти любая горянка.

Вообще, полоролевая ориентация детей на Кавказе началась с первых дней их жизни. Мальчик призван был стать опорой семьи, защитником. Девочка воспринималась как временный член семьи, но «достоинство девушки всячески оберегалось семьей и обществом» [1, с. 26], что проявлялось в поведении, этикетных нормах. Так, этнокультурными стереотипами женского поведения горянки считалось почетное отношение к старшим, мужчинам любого возраста. «Исходной посылкой для этого служило конструированное “старшинство” мужчины над женщиной» [1, с. 26].

Часто горцы были более строги к дочери, чем к сыну. В то же время, вся тяжесть забот о семье ложилась на плечи женщины, а молодые девушки, по словам наблюдателя середины XIX века, «...ничего не делают. Их не посылают ни на поле, ни в лес, не заставляют дома делать что бы то ни было тяжелое; они только шьют и вышивают, и в этом доходят до большого совершенства» [1, с. 27]. Причем, это касалось и девушек из знатных семей. Девочкам, девушкам не разрешалось одним выходить из дома, оставаться наедине с посторонними подростками, юношами, мужчинами. Модель женского поведения горянки была жестко определена, вся жизнь девочки-девушки-женщины была подчинена правилам. Максим Максимыч в «Герое нашего времени» замечает: «они иначе воспитаны» [3, с. 216]. Несколько раз Бэла предстает перед читателем «окутанной чадрой», «закутавшись в покрывало», что так же соответствует этикету горянки. Мы не знаем ничего о жизни Бэлы в семье отца, однако известно, что семейное вос-

питание девушки на Кавказе строилось таким образом, чтобы приблизить ее к идеалу, к совершенству. Каков же женский горский идеал? Женщина должна уметь «пленять красотой, манерами, любовью в движениях. Кроме того, княжеская дочь должна уметь шить, вязать и вышивать. Необходимую часть воспитания составляет обучение игре на инструментах, умению изысканно и цветисто говорить» [1, с. 29].

Как видно из данной характеристики, Бэла вполне соответствовала требованиям, предъявляемым к горянке. В то же время, несмотря на строгое семейное воспитание, девушку-горянку, начиная с 14 лет, приглашали на свадьбы к соседям, родственникам, с этой поры меняется ее статус – она признавалась взрослой. Вот почему Бэла так открыто вела себя на свадьбе старшей сестры. Но это вовсе не означало, что даже когда ее украл родной брат и привез к Печорину, она молча подчинилась воле последнего: «Дьявол, а не женщина», – говорит о ней в сердцах Печорин. Что так непонятно в Бэле Печорину, откуда это дважды повторенное «дикарка», «дикая черкешенка»? Привыкшему к обожанию со стороны женщин, к тому, что можно ими манипулировать, Печорину невдомек, почему так сдержанна Бэла. Вспомним пушкинскую Татьяну. «Дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязлива...». Бэла предстает перед героем как «пугливая горная серна». И параллели здесь не случайные. То, что для русской девушки выбивается из привычных этикетных канонов, для горянки – норма. Бэла, в отличие от Татьяны, «в семье своей родной» не стала «девочкой чужой». Она – такая как все. Так что дикость Бэлы и дикость Татьяны – явления разнопорядковые. Бэла сдержанна, как того требует горский этикет от женщины. Она не может публично проявить своих чувств. Это осуждается, да и воспитание не позволяет: «Этикет предписывал невесте хранить упорное молчание, и невеста не говорит с женихом, пока он не пообещает какого-нибудь подарка» [1, с. 108]. Печорин нанимает духанщицу: «она будет ходить за нею и приучит к мысли, что она моя» [3, с. 214]. Постепенно Бэла как будто начинала привыкать к Печорину, но тот ошибался, полагая: «...чего не сделает женщина за цветную тряпичку!» [3, с. 214]. Бэла «в первые дни... молча и гордо отталкивала подарки, которые доставались духанщице» [3, с. 214].

Сцена, подсмотренная Максимом Максимычем, еще больше убеждает читателя, что «дикость» Бэлы – это норма женского поведения. В горском этикете все строго регламентировано: норма воспитания мальчика (мужчины) – девочки (женщины), нормы поведения в семье, во время свадьбы, после нее, рождение ребенка и т. д., вплоть до смерти. Попад в незнакомую обстановку, которая явно выходит за регламентируемые рамки, Бэла еще больше замыкается, потом «постепенно начинает привыкать». Но даже простой вопрос Печорина – «Скажи, ты будешь веселей?» – ставит ее в тупик: «она призадумалась, не спуская с него черных глаз своих, потом улыбнулась ласково и кивнула головой в знак согласия» [3, с. 215].

На просьбу Печорина его поцеловать «...она задрожала и заплакала» [3, с. 215]. Опять параллель Татьяна – Бэла: «Она ласкаться не умела к отцу ни к матери своей». Отношения родителей-детей в горской семье не предполагали публичного проявления чувств. А дальше обратим внимание на построение Лермонтовым фразы: «я твоя пленница... твоя раба, конечно, ты можешь меня принудить», – и опять слезы» [3, с. 216]. Почему в уста Бэлы автор вкладывает два слова: «пленница» и «раба», усиленные личными местоимениями? Здесь и покорность женщины воле мужчины как норма поведения, и осознание степени своей несвободы в незнакомой, чужой для нее обстановке. Даже подарки, присылаемые Печориным, «подействовали только вполовину» [3, с. 16]. Объясняя этот феномен, Максим Максимыч говорит о черкешенках: «у них свои правила». А дальше, когда Печорин решает ее оставить и объявляет ей о своем решении уехать, «она вскочила, зарыдала и бросилась ему на шею» [3, с. 216]. «Гордая горянка говорить не смела о своей любви» – эти слова из народной песни как нельзя лучше иллюстрируют поведенческий стереотип горской женщины. Даже Максим Максимыч, подсмотревший эту сцену, ощутил досаду, «что никогда ни одна женщина меня так не любила» [3, с. 216].

Лермонтов не говорит в подробностях о счастье Бэлы и Печорина. Читатель лишь знает, что продолжалось это счастье четыре месяца. Кем стала Бэла для Печорина? Любимой игрушкой. Один из исследователей Кавказа Дубровин замечает: «у черкесов... женщина... пользовалась ролью прихотливо

оберегаемой игрушки» [1, с. 216]. Искренность, преданность Бэлы снискали ей и любовь Максима Максимыча: «Я к ней привык, как к дочери, – признается он, – она нам поет песни иль пляшет, уж какая, бывало, веселая...» [3, с. 217]. Но Печорин не был рожден для счастья с одной женщиной, скучающий эгоист, он искал себе развлечений в охоте, стал тяготиться такой семейной жизнью.

Хан-Гирей отмечал: «У черкесов жены в совершенной зависимости от воли мужей, но из этого не следует заключать, что они у них рабыни. Напротив того, обхождение мужа с женой также основывается на строгих правилах приличия... Жена-красавица всегда владеет сердцем мужа и, несмотря на обыкновение, которое предписывает жене безусловное повиновение мужу, она часто повелевает им... Словом, женщины у черкесов пользуются свободой» [5, с. 206]. Если исходить из этого высказывания Хан-Гирея, то вполне объяснимы слова Бэлы, обращенные к Максиму Максимычу: «Если он меня не любит, то кто ему мешает отослать меня домой? А если это так будет продолжаться, то я сама уйду: я не раба его – я княжеская дочь!» [3, с. 233]. Возражение здесь может вызвать глагол «любит». Как известно, у горцев не принято было в открытую говорить о любви. Однако в Коране есть такой отрывок: «...он создал вас из вас самих же, чтобы вы жили с ними, устроил между вами любовь и милость» [1, с. 215]. Печорин же горько заключает: «Любовь дикарки не многим лучше любви знатной барыни» [3, с. 226]. Хотелось бы обратить внимание, как отреагировала героиня на смерть отца: «Два дня поплакала, а потом забыла» [3, с. 222]. И это не равнодушие, не черствость. Дочь, по кавказской традиции, была лишь временным членом семьи, гостьей, которая, выйдя замуж, уйдет в другую семью.

Определенную смысловую нагрузку имеет в романе архетип воды: Бэла «вышла из крепости к речке» [3, с. 229]. Река у кавказских народов – это разграничение пространства на свое и чужое применительно к женщине. Так, в ситуации, связанной с похоронами, река – рубеж «освоенной» территории, земли «живых», а выход за ее пределы грозит женщине опасностями. Во многих эпизодах нартского эпоса река разъединяет женщину и мужчину, мужское и женское начала (башня, в которой живет героиня адыгского эпоса Адиух, отделена

рекой от земель, куда отправляется на охоту ее муж). Ю. Карпов делает предположение, что «...размещение мужского и женского начал по разные стороны реки есть отзвук древней мифологемы, зафиксированной в легендах об амазонках» [1, с. 126]. Таким образом, смерть Бэлы была как будто предопределена через архетип реки.

В адыгской традиции чрезвычайно важна культура смерти, когда традиции подавляют страх перед смертью. М. М. Хацукова утверждает, что покойник у адыгов – «это не тело, которое мы оплакиваем, а душа» [6, с. 32]. Образ смерти присутствует и в адыгском фольклоре: «Быть замужем за нелюбимым и смерть – одно и то же» и т. д. Бэла приняла идею смерти и не боялась умирать, заявив Печорину: «я умру». И как ни пытались разубедить ее Печорин и Максим Максимыч, «она покачала головкой и отвернулась к стене» [3, с. 230]. Лермонтов довольно подробно описывает муки Бэлы перед смертью, таким образом психологически обосновывая уход героини.

Итак, этногендерный портрет Бэлы выписан Лермонтовым вполне убедительно. Иногда социальная модель поведения Бэлы выходит за рамки этногендерного стереотипа (последняя сцена прощания Бэлы с Печориным), в остальном же женское мировидение Бэлы вполне традиционно для кавказского менталитета.

Использованная литература:

1. Карпов Ю. Ю. Женское пространство в культуре народов Кавказа. Нальчик. ООО Полиграфсервис и Т., 2013.
2. Кучукова З. А. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики. Нальчик: Изд-во М.и В. Котляровых, 2005.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Правда, 1986. Т. 4.
4. Песни народов Северного Кавказа. Л.: Сов. писатель, 1976.
5. Хан-Гирей. Записки о Черкессии. Нальчик: Эльбрус, 1978.
6. Хацукова М. М. Духовная вселенная адыгов. Нальчик: Полиграфсервис, 2004.

BELA. ETNOGENDER PORTRAIT

KUYANTSEVA, Elena – Dr. Sc. (Literature of the Russian Federation), Prof., Head, Institute of Philology, Kabardino-Balkar State University, Nał'chik, Russia.

E-mail: ekuyantseva@mail.ru

The author makes an attempt to look at the well-known literary image of Lermontov's heroine through etnogender theory. Such approach allows to penetrate into «deep layers» of literary text.

Keywords: *etnogender characteristic, pattern of behavior, highlander woman, world view, the archetype of the river, cultural traditions, folklore, ethno-cultural stereotypes.*

References:

1. Karpov, Yu. Yu. *Zhenskoe prostranstvo v kul'ture narodov Kavkaza* (Women's Space in the Culture of the Peoples of the Caucasus). Nał'chik: OOO Poligrafservis i T., 2013.

2. Kuchukova, Z. A. *Ontologicheskii metakod kak yadro etnopoetiki* (Ontological Metacode as the Core of the Ethnopoetics). Nał'chik: Izdatel'stvo M. i V. Kotlyarovykh, 2005.

3. Lermontov, M. Yu. *Sobranie sochineniy v 4 tomakh* (Collected Works in 4 Volumes), 4 vols., Vol. 4. Moscow: Pravda, 1986.

4. *Pesni narodov Severnogo Kavkaza* (Songs of the Peoples of the North Caucasus). Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1976.

5. Khan-Girey. *Zapiski o Cherkessii* (Notes on Cherkessia). Nał'chik: El'brus, 1978.

6. Khatsukova, M. M. *Dukhovnaya vseleinnaya adygov* (Spiritual Universe of Adyghe People). Nał'chik: Poligrafservis, 2004.

Г. Г. Губерт¹

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И ЕГО ГЕРОИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье в хронологическом порядке рассматриваются все имеющиеся экранизации произведений поэта, анализируются

¹ *ГИБЕРТ Григорий Григорьевич* – профессор кафедры режиссуры кино и телевидения Краснодарского государственного университета культуры и искусств, Заслуженный работник культуры РФ, Заслуженный работник культуры Республики Адыгея, Заслуженный деятель искусств Республики Южная Осетия. Электронная почта: kguki@list.ru.

фильмы, в которых создается образ Лермонтова как личности и художника, а также документальные ленты, связанные с жизнью, творчеством поэта.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, кинематограф, экранизация, режиссеры, исполнители.

Приближающийся юбилей М. Ю. Лермонтова заставляет нас еще и еще раз понять и оценить вклад поэта не только в литературу, но и в другие виды искусств. Сколько замечательных музыкальных произведений создано на стихи Лермонтова композиторами М. И. Глинкой, А. Е. Варламовым, А. С. Даргомыжским, А. Г. Рубинштейном. Ведь о музыкальности его стихов писал Н. П. Огарев: «Они так изящно выражены, что их можно петь, да еще на совсем своеобразный лад. Из них каждое, смотря по объему, или песня, или симфония». Поэтому живут его «Молитва», «Горные вершины» (из Гете), «Казачья колыбельная песня», «Желание», «Утес» и другие романсы и песни на его стихи.

Михаил Юрьевич сам был выдающимся живописцем, и своими произведениями он вдохновил художников на создание полотен и иллюстраций к его произведениям. Вспомним иллюстрации М. А. Врубеля к поэме «Демон» и его же знаменитые полотна «Демон сидящий», «Демон летящий» и «Демон поверженный», иллюстрации Е. Е. Лансаре, Н. А. Тырсы, В. А. Серова, И. Е. Репина, К. А. Савицкого, В. М. Васнецова, М. В. Добужинского и других.

Строками из его стихотворений назвали книги В. П. Катаев («Белеет парус одинокий») и А. И. Приставкин («Ночевала тучка золотая»). Впечатление, которое произвели произведения Лермонтова на самых простых слушателей, прекрасно передал во второй части своей трилогии «В людях» М. Горький, когда юный Пешков читает «Демона» в иконописной мастерской, и здесь перемешалось все: удивление, прозрение, восхищение, страх.

Не могло обойти своим вниманием творчество поэта и искусство XX века – кинематограф. Причем он пытается прикоснуться и освоить наследие великого поэта тремя путями: перенос литературных произведений на экран, создание образа поэта в художественных фильмах и отражение в доку-

ментальных лентах жизни Лермонтова, его современников, мест, связанных с биографией и творчеством классика отечественной литературы.

Первая встреча молодого искусства с творчеством поэта состоялась в далеком 1909 году, когда первый русский продюсер А. А. Ханжонков решил перенести на экран «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Снял фильм первый русский кинорежиссер В. Гончаров. В роли Калашникова – будущий выдающийся режиссер и актер отечественного кино П. Чардынин, а в роли Алены Дмитриевны – А. Гончарова. Вот как вспоминал об этом в 1926 году Петр Чардынин: «Я уговорил участвовать всю нашу труппу и добился разрешения сделать съемки в театре, так как, конечно, никаких павильонов не было... я сомневался, выйдет ли у нас что-нибудь в совершенно темном театре. Но у Ханжонкова было несколько юпитеров, и мы приступили к работе. Никто из нас не имел ни малейшего понятия о съемках, шли, что называется «на ура», но зато все горели искренним желанием сделать все возможное. Все павильонные сцены были отсняты в один день, а на следующий была заснята натура... Интерес к русским картинам был настолько велик, что когда появились объявления о выпуске – заказы буквально посыпались как из рога изобилия». Что же увидели зрители на экране? Одночастный фильм «Песня про купца Калашникова» состоял из четырех эпизодов, соединенных пояснительными титрами. Оператор В. Сиверсен снимал все с одного ракурса, но съемки велись как в павильоне, так и на натуре. Оператор и художник В. Фестер пытались реконструировать книжные иллюстрации к этому произведению художников В. М. Васнецова и К. Е. Маковского. Композитором М. М. Ипполитовым-Ивановым была написана к «фильму» специальная музыка, а ноты и граммофонная пластинка прикладывались к каждой копии ленты. Лента, рожденная на заре нового искусства, представляла собой движущиеся картинки. Успех «Песни» был огромен, после демонстрации в Москве она показывалась в Манеже, вмещающем десять тысяч зрителей.

Александр Дранков – оператор, режиссер, человек авантюрный, решил сорвать постановку А. Ханжонкова и приступил к съемкам фильма «Купец Калашников» («Бой купца

Калашникова»), но не закончил. Судя по названию, бой купца и опричника должен был наблюдать Иван Грозный.

Интересно то, что в 1970 году режиссер Э. Климов в фильме «Спорт, спорт, спорт», посвященном месту спорта в жизни человека и общества, чередуя игровые и хроникальные эпизоды, вводит эпизод «Песнь про купца Калашникова». Старый массажист дядя Володя (Г. Светлани) в жанре легкой пародии рассказывает о поединке между героями произведения. В этом эпизоде снимались Б. Романов (Калашников), Н. Михалков (Кирибеевич), И. Класс (Иван Грозный).

На гребне успеха экранизации П. Чардынин, уже как режиссер, в том же 1909 году снимает «Боярин Орша», в главных ролях А. Громов (Арсений), П. Чардынин (Орша), А. Гончарова (дочь Орши). Действие поэмы и «фильмы» переносят зрителя во времена Ивана Грозного, когда слуга царя боярин Орша удаляется от двора в свою усадьбу на берегу Днепра. Но не уберег старик единственное свое сокровище, красавицу дочку, она влюбилась в приемыша Арсения. Отец, застав влюбленных, запирает дочь в тереме, а ключ выбрасывает в Днепр. Арсений сбегает из тюрьмы, уходит к литовцам и с их отрядом возвращается на родину. В бою гибнет старик, а Арсений находит истлевший труп возлюбленной. Как писала тогдашняя пресса: «Поэма дышит жестокостью старины, но в этой жестокости есть своего рода красота». Лента снималась как в павильоне, так и на натуре. Сложны были павильонные съемки, но художник В. Фестер изготовил нарисованные на полотне декорации, так в комнате дочери были нарисованы две бревенчатые стены, на одной маленькой – оконце, а на другой – дубовая дверь с железными скобами. На стене была полка с утварью, а в углу – иконостас с горящей лампадой. Все впадины и выпуклости изображались графически, ориентируясь на ракурс установленной камеры. Интересно, что на съемках картины появилась новая кинематографическая профессия – помощник режиссера, который должен был вести запись внешнего вида тех артистов, которые должны были сниматься дальше.

Петр Чардынин и оператор Владимир Сиверсон продолжают осваивать творческое наследие Лермонтова. В 1910 году они обращаются к юношескому незавершенному роману поэта

«Вадим». Главная тема романа и экранизации – месть сына за поруганную честь и убийство отца, и где время пугачевщины – всего лишь фон для мелодраматических ситуаций. При чтении романа чувствуется влияние шиллеровских разбойников. Декораций почти нет, все действие разыгрывается на натуре. Пресса того времени писала: «Почти целиком разыгранная на природе картина изобилует красивейшими видами. Великолепно разыгранная, прекрасно исполненная технически, эта картина далеко оставляет за собой все, созданное нами до сего времени». Отмечались актерские работы – Н. Сперанский в роли обиженного природой горбуна Вадима, одержимого идеей мщения, А. Гончарова – Ольга, которая мечется между долгом перед братом и убитым отцом и любовью к сыну убийцы отца. Эта лента – уже не набор движущихся картинок, а это переход от театральной игры на сцене к съемкам на натуре и стремление к целостному построению сюжета.

Русское кино с первых дней своего существования ориентировалось, в отличие от западного кино, на литературный первоисточник. Причем обращались кинематографисты как к произведениям классиков, так и к творениям писателей второго и третьего ряда. Чаще всего брался какой-то эпизод из литературного произведения или сюжетная линия. Например, из романа Л. Н. Толстого «Война и мир» был взят лишь эпизод первого бала Наташи Ростовой.

Так, в 1910 году П. Чардынин снова обращается к творчеству Лермонтова и снимает «Маскарад». Но из драмы были выбраны наиболее выигрышные сцены, причем постановщики не заботились о смысловой связи между сценами, надеясь на то, что зрители не могут не знать сюжет такого известного произведения. Лента снималась в Крылатском, на натуре, без всяких досъемок в павильоне, т. к. здесь было все для съемок: лес, река, луг, а так же строения всех видов и стилей от крестьянской лачуги до барского дома. Фильм был тепло принят зрителями, которые читали драму поэта, и для них лента была иллюстрацией к ней.

В 1913 году дело дошло и до главного произведения поэта – «Герой нашего времени», правда, опять экранизируется не весь роман, а только «Бэла». И это понятно, ведь для зрителей Кавказ и его обитатели, столкновение естественных людей с

представителями цивилизации, был эпизодом экзотическим, позволяющим создателям ленты показать неземные страсти, столкновение древних обычаев и лишнего предрассудков «лишнего человека». «Картина была разыграна, – как писал рецензент, – на фоне кавказской природы артистами петербургских и тифлисских театров – довольно недурно». Ленту поставил А. Громов, он и сыграл Печорина. Несмотря на мелодраматичность сюжета, фильм выгодно отличается от лубочных киноиллюстраций начального периода.

Зрителей первых экранизаций произведений поэта привлекали, прежде всего, мелодраматические сюжеты, извечная борьба добра со злом, страсти, приводящие героев к гибели. И поэтому фильмы по произведениям поэта переснимались несколько раз. Так дважды снимали «Демона»: в 1913, а затем в 1917 году, но оба были только иллюстрациями к одноименной опере А. Рубинштейна, а так как кино еще было «великим немым», поэтому каждая копия сопровождалась граммофонной пластинкой с записью музыки оперы.

Так же дважды, в 1914 и в 1919 году, выходил «Маскарад», первый в постановке А. Долинова, второй в постановке В. Вишневского.

К столетию со дня рождения поэта, в 1914 году, был выпущен фильм «Беглец» («Гарун бежал быстрее лани») в постановке А. Волкова, он же снимает и «Измаил-Бей». В обоих фильмах главную роль играет А. Шахатуни.

На сюжет поэмы «Аул Бастунджи» фирма «Дранков и Талдыкин» выпускает ленту «Поруганная честь Акбулата». В 1916 году отец русской мультипликации В. Старевич по заказу Скобелевского комитета переносит на экран еще одну часть «Героя нашего времени» – «Тамань». В роковом 1917 выходит лента «На паперти божьего храма» по мотивам произведения «Нищий».

В период русского дореволюционного кино на экраны вышло более пятнадцати лент на сюжеты лермонтовских произведений. Несмотря на все их недостатки и примитивность, свойственные молодому искусству, они выполняли роль популяризации наследия поэта.

В советском кино к творчеству поэта обратились лишь в 1926 году, когда на студии «Госкинопром Грузии» режиссером

В. Барским по его сценарию были поставлены фильмы «Княжна Мери», «Бэла», «Максим Максимович». В произведениях писателя постановщика привлекла лишь любовная линия и показ Кавказа, как некой экзотической страны, населенной романтическими персонажами, занятыми любовью и ревностью, вином и лезгинкой, скачками, похищениями и драками. Но критики отмечали умение остро строить сюжет, динамично монтировать кадры. Интересно снята операторами А. Поликевичем и Ф. Гегелле сцена дуэли в «Княжне Мери» и свадьба в черкесском ауле в «Бэле». Особенно отмечали актерские работы Н. Прозоровского в роли Печорина, В. Оболенского в роли Максима Максимовича и В. Белецкую в роли княжны Веры.

Пройдет четырнадцать лет, когда кинематограф снова обратится к творчеству поэта, а конкретно, к драме «Маскарад». Приближалось столетие со дня гибели М. Ю. Лермонтова, и экранизацию решил осуществить выдающийся советский кинорежиссер Сергей Аполлинариевич Герасимов, прославившийся показом современности в фильмах «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель». Для многих обращение Герасимова к классике было неожиданным, но только не для него самого. Для него классическая литература была учителем, великой школой художественного анализа человеческих отношений. В 30-е годы в советском искусстве обострился интерес к классике, причем классике романтической, обращенной к глубоким человеческим переживаниям. Если искусство 20-х годов было переполнено пафосом коллективизма, то постепенно искусство начало обращаться к отдельному человеку, личности, к его внутреннему миру. Об этом и рассказывали предыдущие фильмы режиссера. Наступила эпоха героизации отдельной личности, показ исключительности и сложности внутренней жизни индивидуума во всей его многогранности. И обращение к «Маскараду» – это продолжение исканий режиссера. Ведь Арбенин – это человек, бросивший вызов окружению, стоящий над суетой этих «маскерадов», где царствуют деньги, вранье и подлость. Именно таким создал Арбенина выдающийся актер Николай Мордвинов. Его герой осанкой, голосом, жестом показывает свою обособленность, несовместимость с окружающей его жизнью. Он нашел свой идеал чистоты в лице Нины (Т. Макарова). Героиня актрисы

через поэтическое слово Лермонтова, пластику языка, с необычными музыкальными интонациями, обозначает границы душевного мира Нины. Главным для постановщика была драма уязвленного человеческого достоинства. Как во всяком романтическом произведении взят исключительный случай в экстремальных ситуациях. Эти ситуации позволяют подняться герою на высокую нравственную высоту, с которой он не должен спуститься несмотря ни на что. Для съемок художник С. Мейкин построил анфиладу дома Арбенина, а рядом – игровой зал, где начинается действие. Несколько эпизодов снималось на натуре, и лента была закончена в невероятно короткий срок – в три с половиной месяца. Огромную помощь во время съемок оказал знаток лермонтовского творчества Борис Эйхенбаум. По ряду причин отказался от роли Неизвестного актер Олег Жаков, и сыграть ее пришлось самому режиссеру. Используя все средства кинематографической выразительности, Герасимов смог дать новое прочтение лермонтовского текста. Режиссер прочел драму Лермонтова как философско-романтическое творение. И поэтому в интонациях, в актерской игре возникает и передается горение страстей, открывается трагическая и реальная судьба, «сила божьего суда».

Закончены съемки были в субботу, 21 июня 1941 года, а на воскресенье в 12 часов была назначена официальная сдача. Но она не состоялась – началась война. Позже в Москве состоялся просмотр. В зале были двое: Сергей Герасимов и Михаил Ромм. Позже Герасимов вспоминал: «Мы сидим с ним вдвоем в просмотровом зале, и обоим нам было необыкновенно странно смотреть на экран, где протекала жизнь словно бы в каком-то совсем ином измерении».

Кстати, стоит вспомнить, что лучшим после Мордвинова Арбениным являлся главный режиссер Краснодарского краевого академического театра драмы им. Горького М. А. Куликовский. Поставленный им спектакль и дуэт Арбенин-Нина (В. Смирнова) вошел в сокровищницу русского театрального искусства.

Дальнейшее обращение кинематографистов к творчеству Лермонтова нельзя назвать удачей. Четырежды, в разные годы, были поставлены фильмы по «Герою нашего времени». Но они не смогли передать многослойности лермонтовской прозы.

В 1955 году вышел цветной фильм «Княжна Мери» в постановке И. Анненского. Если Лермонтов рассказывал истории души Печорина, то лента передала фабулу повести, воспроизвела внешние приметы времени. Первый в русской классической литературе социально-психологический роман утратил на экране социальное значение и глубину психологического исследования. Печорин (А. Вербицкий) превратился в копию Грушницкого (Л. Губанов), и вместо трагедии поколения перед зрителями мелодрама заурядного романа «на водах».

Режиссер С. Ростоцкий в фильме «Герой нашего времени» (1967 год) соединил три новеллы по повестям «Бэла», «Тамань» и «Максим Максимович», связав их единым героем – Печориным (В. Ивашов). Но лента грешит иллюстративностью, ложной романтичностью. Постановщики увлеклись зрелищностью, экзотикой Кавказа – похищение черкешенки, прекрасная контрабандистка (С. Светличная). Печорин предстает здесь эгоистом, светским фатом. Нравственно-философское содержание романа заслонила экзотика и ложный романтизм.

Одно из самых поэтических обращений к творчеству поэта произошло в 1988 году, когда выдающийся режиссер Сергей Параджанов вместе с известным грузинским актером Давидом Абашидзе на студии «Грузия-фильм» перенес на экран восточную сказку «Ашик-Кериб». «Ашик» по-тюрски означает «влюбленный», но можно перевести и как «певец, поэт». Кериб – это имя, означающее «странник, бедняк, скиталец». У Лермонтова это история влюбленных Ашика-Кериба и Магуль-Мехер. Чтобы заработать деньги на свадьбу, герой отправляется за тридцать земель. Невеста может ждать его семь лет. Время проходит, а Ашик-Кериба нет. Девушка дает согласие на брак с другим. Но святой помогает влюбленному стремительно перенестись на белом коне в Тифлис. Никто не поверил, что прибывший – Ашик-Кериб. И снова с помощью святого герой возвращает зрение ослепшей матери, которая и узнает сына. И уже ничто не может помешать влюбленным обрести счастье.

Для поэта главным становится классический одиссеевский сюжет «возвращение мужа». Лермонтов не рассказывает, что было с Ашик-Керибом в путешествии. У Параджанова главная тема – странствия героя, которому высшие силы дали

только талант певца и музыкальный инструмент саз. У него был трудный путь возвращения домой – он пел на свадьбах глухонемых и слепых, был на пирах при царских дворах. Но он не может петь по приказу: «в железной кольчуге, со связанными руками не удержать саз». И не к богатству приводит режиссер своего героя, а к стенам поруганного храма, а затем и к счастливому финалу.

Фильм – доказательство того, что при использовании всех выразительных средств кинематографа, фантазии художника, опирающейся на высокую литературу, при обращении к другим видам искусства можно создать шедевр. Перед зрителями предстало незабываемое, завораживающее зрелище. Словно ожили старинные восточные миниатюры, зритель вошел в зачарованное пространство, где осязается благоухание розы, слышится звон родника, трепет ресниц прекрасной девушки, бряцание мечей и рыдающие мелодии песнопений – мугамов. Слово Лермонтова переведено на язык кинематографический.

Свою работу Параджанов посвятил кинематографу и памяти А. Тарковского. Лента была с восторгом принята на Венецианском и Каннском фестивалях. В Венеции «Ашик-Кериб» был показан вместе с «Маленькой Верой» В. Пичула. Это был контраст в духе Параджанова. Газета «Монд» писала, что лучшей витрины «перестройки» невозможно было придумать. В 1989-ом лента была удостоена премии «Ника» за лучший игровой фильм и Специального приза международного кинофестиваля в Стамбуле.

В 2005 году был объявлено о подготовке к съемкам сериала «Герой нашего времени», в который должен был войти весь роман. Сценарий написал сценарист и режиссер И. Квирикадзе, который в интервью газете «Комсомольская правда» заявил, что «...многое пришлось доснять в стиле Лермонтова, я позволил себе эту наглость. Лермонтов писал замечательную прозу, и в своей краткости она гениальна, но недостаточна для того, чтобы сделать сериал». Первоначально сериал должен был снимать А. Муратов, но снимал А. Котт. Фильм начинается с судьбы княжны Мери, а заканчивается историей Бэлы, а в романе же все наоборот. На роль Печорина первоначально был утвержден С. Безруков, но он отказался, так как не сошелся с режиссером в видении образа своего героя. Затем была кандидатура Евгения Миронова, но роль

досталась Игорю Петренко. В сериале собрался звездный состав: Э. Болгова (княжна Вера), С. Никоненко (Максим Максимович), Ю. Колокольников (Грушницкий), И. Алферова (княжна Лиговская), Е. Лоза (Мери), А. Соколов (Рокотов), Н. Горovenko (Бэла). А в роли ее брата Азамата снялся студент Майкопского колледжа искусств Адам Хакуринов. Большая часть съемок прошла на Кубани – на Тамани, на вершине Лысой горы. Но несмотря на участие звезд и значительные финансовые траты, большую рекламу, фильм скромно прошел на телевидении, так же как и фильм «Печорин» (2011 год) в постановке Р. Хруща. Видно, прав был И. Андроников, однажды заметивший: «Поставить “Героя нашего времени”, “Бэлу” в кино невозможно, так как при экранизации исчезает богатство авторских мыслей – передается только событийная часть. А главное – для чего эта проза написана, страницы, где автор высказывает свое отношение к словам и поступкам героев, – все это в сценарий не входит» [2, с. 190].

Но попадание в лермонтовское прочтение «Героя нашего времени» все-таки есть, хотя и в другом, но очень близком к кинематографу виде искусства, – телевидении. В 1975 году на Центральном телевидении был снят телеспектакль «Страницы журнала Печорина» в постановке А. Эфроса, в основе которого «Княжна Мери». Но уже название спектакля говорит о перестановке акцентов – любовная интрига здесь практически отсутствует, сокращены описанные события. Но название «Журнал» подчеркивает, что в центре исповедь, самораскрытие героя. Главное, как он рассказывает о себе. Рефреном в телеспектакле проходят лермонтовские строки «и скучно, и грустно, и некому руку подать...». В этом рефрене родство автора с героем, ведь Печорин в блистательном исполнении О. Даля одинок в этом суетном мире, но, с другой стороны, это и признание героем своих слабостей. Он ссорит Грушницкого (А. Миронов) с Мери (И. Печерникова), унижая однополчанина, не стесняясь при этом подслушивать, обдумывать козни. В этой предложенной Эфросом трактовке текст, сочиненный Лермонтовым для журнала Печорина, выглядит как тонкое и злое издевательство над демоническим романтизмом героев времени.

А теперь о появлении образа поэта на экране. В 1913 году выходит историческая картина в 3 отделениях режиссеров А. Уральского и Н. Ларина, фильм называется «Трехсотлетие

царствования дома Романовых» (1613–1913), выпущенная товариществом «А. Дранков и А. Талдыкин», и в 40-м эпизоде «Современники императора Александра I» среди портретов А. Грибоедова, Н. Гоголя, А. Пушкина, И. Крылова, В. Корнилова, П. Нахимова появляется и М. Ю. Лермонтов.

В 1930-м году А. Ивановский снимает на «Ленфильме» ленту «Кавказский пленник» («Гибель Лермонтова»). Известный историк П. Щеголев и сценарист В. Мануилов написали сценарий, в котором, наряду с реальными фактами, были использованы и легенды о жизни поэта. Авторы обратились к воспоминаниям Адель Омер де Гелль о ее романе с Лермонтовым. Существует версия, что эти мемуары – ловкая мистификация, сделанная сыном поэта Вяземского. Но во время съемок об этом не знали и поэтому решили использовать факт любви Адель к Лермонтову. В фильме героиню звали Жанна Омер де Гелль и играла ее известная в те годы киноактриса Галина Кравченко. В своих мемуарах актриса интересно рассказывает о съемках, часть из которых проходила в Сочи. Вспоминает, что в сцене похищения ее героини горцами один из участников массовки похитил актрису. Но той удалось убежать, вскочив на лошадь. Кравченко высоко отзывается о работе Бориса Тамарина, исполнителя роли Лермонтова. По ее мнению, выбор актера был очень точен: «Тамарин создал удивительно интересный и сложный образ Лермонтова: я утверждаю, со всей решительностью, что лучшего исполнителя роли Лермонтова у нас в кино еще не было. Лермонтов Тамарина поражал глубиной раздумий, интеллектуальностью, схожестью мировоззрения. Тамарин показывал гениального поэта и мыслителя... к тому же он был один из тех театральных актеров, которые не грешили театральностью на экране» [6, с. 96].

Сам режиссер фильмом остался не очень доволен, и в своих мемуарах, говоря об этой работе, обошелся несколькими предложениями. Авторы в духе времени декларировали, что история кавказского периода жизни Лермонтова должна вскрыть процесс разложения классовой идеологии и его сознания. Но зрителя в фильме привлекало не это, а остросюжетная форма, толкование образа Лермонтова, противостояние его свету, связь с декабристами. «Кавказский пленник» пользовался успехом у зрителей, но, к сожалению, в годы Великой Отечественной войны фильм погиб. Интересно и то, что в ленте

«Княжна Мэри» режиссера И. Анненского главную женскую роль сыграла Карина Шмаринова – дочь Галины Кравченко.

В военном 43-м году студия «Союздетфильм» в Сталинобаде снимает фильм «Лермонтов». Фильм начинается с предсмертных дней Пушкина и заканчивается гибелью Лермонтова. Через несколько дней после смерти Александра Сергеевича Бенкендорф читает Николаю I стихи «На смерть поэта». Узнав, что сочинителю 23 года, царь желает стихотворцу счастливого пути. И на недоумение Бенкендорфа, замечает ему: «Ты столько лет занимаешься поэзией, а поэтические предсказания тебе невдомек». Лермонтова отправляют на Кавказ.

Через несколько лет вернувшемуся из ссылки поэту, на балу, Великая княжна в маске советует сблизиться со двором, происходит диалог, многозначный для фильма. Лермонтов отвечает на данный совет, что он как лань, спешит покинуть дворцовые парки. «Но убегающих ланей настигают пули охотников», – возражает ему собеседница. «К свисту пуль я привык». «Мой отец говорит, – замечает дама, – что свистят лишь те пули, которые пролетают мимо». И, действительно, в фильме А. Гендельштейна по сценарию К. Паустовского, поэт – жертва, загнанная и затравленная, для которого «весь мир – пустыня». Прекрасный писатель К. Паустовский отказался от версии представить поэта бойцом с самодержавием. Алексей Концовский, памятный нам по роли принца в «Золушке», играл искренне человека с тонкой духовной организацией. Он защищался от враждебного мира, существуя над ним. Эта ситуация несовпадения с окружающим миром таила в себе трагедию, гибель, но поэт, чувствуя это, сознательно шел своей дорогой. Критика встретила фильм холодно, ставя создателям в упрек, что Лермонтов вызывает унижительное чувство жалости. А это в те годы не приветствовалось, ведь жалость унижает человека. Справедливо ответил на эти нападки Виктор Шкловский, сказав: «Лермонтов был представлен несколько Марлинским», вспомнив писателя декабриста А. А. Бестужева (Марлинского), сосланного после событий 1825 года рядовым на Кавказ и ставшего популярным после выхода его «кавказских повестей».

Лермонтов появился в 51-м году в фильме Г. Козинцева «Белинский». Для актера Н. Афанасьева эпизодическая роль стала удачей, хотя актер не смог полностью преодолеть декларативность, свойственную жанру биографического фильма этого периода.

С известия о гибели поэта начинается и другой автобиографический фильм «Тарас Шевченко» (1951) режиссера И. Савченко. Николаю I докладывают о происшествии в Пятигорске, о том, что Лермонтова убил майор Мартынов, но в столице спокойно. Царь встревожен: «На улицах должны быть солдаты. Много! Чтобы не повторилось то, что было когда... Пушкина».

Очень неоднозначно был принят фильм «Лермонтов» (1986) Николая Бурляева, который выступил в нем в качестве сценариста, режиссера, исполнителя главной роли. К этой работе Бурляев шел давно. Вот что он говорил в одном из интервью: «С детства я слышал от окружающих о некотором своем внешнем сходстве с поэтом. Затем мне дали почитать сценарий с предложением сыграть Лермонтова. Тогда фильм не состоялся. Затем вновь предложили сценарий, но уже как режиссеру. Я не мог одобрить концепцию, предложенную автором, мы разошлись. Но мысль о поэте, идея самому написать сценарий и поставить фильм об одном из величайших умов и подвижников России, ее гениальном сыне Михаиле Юрьевиче Лермонтове, чей духовный и гражданский подвиг почти не имеет аналогов в мировой литературе, уже не покидала меня... Мы не претендуем на исчерпывающий портрет М. Ю. Лермонтова, многоплановость и духовная глубина которого поистине неисчерпаема. Мы пытаемся воссоздать основные этапы пути поэта, проследить за тем, как формировалась его любящая неистовая душа» [4].

Споры, возникшие после выхода фильма, понятны – история поэта, его судьба привлекают зрителей и читателей. У каждого из нас свой Лермонтов, который чаще всего не совпадает с восприятием поэта другими. Одни писали, что Бурляев «...сумел отряхнуть пыль с расхожего профессионализма, рассчитанного на похвалы киношной среды. Он думал не о среде, а о самом широком зрителе. Он обращается к лермонтовской поэзии сильно, пламенно и нежно» [5]. Другие сетовали: «Мы долго ждали умного фильма о Лермонтове, о человеке сложного и трагического внутреннего мира. И взамен этих ожиданий получили беглый пересказ биографии, красоту интерьера вместо красоты души... Костюмированные люди, принаряженные пейзажи, надломы вкуса и наивные толкования реалий... Фильм наивен... Наивно цитатничество. Так хотелось побыть наедине с Лермонтовым. Не сладилось» [3]. Третьи цитировали режиссера: «...мы,

словно икону, расчищали от записей позднейших подмалевщиков чистый и ясный, добрый и нежный облик великого русского поэта». Сами писали: «...зачем понадобилось авторам картины сознательно приукрашивать образ поэта, оставляя ему только то, что было и чего не было из области “света”. Ведь уважение, любовь к прошлому вовсе не равнозначны его идеализации, скорее, наоборот, излишняя “гармонизация” минувшего лишь принижает его» [1].

Приводим эти обширные цитаты для понимания того, какие страсти кипели вокруг фильма. Обвинения, часто достаточно резкие, в адрес режиссера, на наш взгляд, еще раз подтвердили, что каждый защищал «своего» Лермонтова. Фильм стал образцом воинствующего славянофильства, которое в это время захлестнуло отечественную литературу и разделила ее на два враждующих лагеря.

В следующий раз образ поэта воплотил актер Е. Стычкин в фильме Н. Бондарчук «Пушкин. Последняя дуэль» (2006), где Лермонтову отводилась эпизодическая роль наследника великого поэта.

Почти незамеченным прошел сериал «Из пламя и света» (2008) режиссеров Н. Джорджадзе, И. Квирикадзе. В главной роли снялся один из интереснейших молодых актеров отечественного кино Юрий Чурсин. В аннотации к фильму авторы писали, что трагическая дуэль оборвала жизнь неоднозначного, но до сих пор не понятого и недооцененного современниками поэта. Авторы попытались воссоздать последние дни поэта, взглянуть на него не совсем с «канонической» стороны. Но, на наш взгляд, Михаил Юрьевич ускользнул в очередной раз от создателей ленты.

Необычный ракурс на историю предлагает последнее по времени обращение к личности Лермонтова – фильм 2014 года «Дуэль. Лермонтов – Пушкин» режиссера Д. Банникова, в котором 27 января 1837 года 2 пули меняют траекторию, после чего реальные персонажи русской истории оказываются в 1857 году. Фильм должен вскоре выйти, так что есть возможность обсудить результаты.

А теперь о третьем пласте лермонтонианы. В 1959 году на «Ленфильме» режиссером М. Шапиро поставлена картина «Загадка Н. Ф. И.», представляющая экранизацию трех устных рассказов И. Андронникова: «Н. Ф. И.», «Подпись под рисунком», «Земляк Лермонтова», снятых оператором В. Фа-

стовичем в условных декорациях. В фильме использовались натурные съемки Кавказа, о которых рассказывает Андроников, им же озвучены все персонажи.

К 150-летию со дня рождения Лермонтова вышла документальная лента «Лермонтов в Грузии», по сценарию И. Андроникова в постановке Ш. Чагунава, – рассказ о первой ссылке поэта в Грузию, о его пребывании в Тифлисе и Кахетии, о путешествиях по военной грузинской дороге. Студия «Леннаучфильм» выпускает картину «Глазами поэта» по сценарию Н. Дунаевой и Г. Шабельской режиссера Г. Бруссе, по рисункам Лермонтова. Те же сценаристы создали фильм «Последняя дорога», режиссер Б. Шрейбер, построенный как воспоминание поэта, отправляющего в 1841 году на Кавказ.

В 1970-м году в Грузии выходит научно-популярный фильм «Демон» режиссера и сценариста Р. Чиаурели, рассказывающий о поэме Лермонтова и иллюстрации к ней М. Врубеля.

В популярном киножурнале «Альманах путешествий» № 101 (1975) в одном из сюжетов «Я теперь живу в Тарханах» речь идет о музее-усадебке Тарханы в Пензенской области, где поэт провел детство и юность.

О Кавказе, не только о месте ссылки, но и о источнике вдохновения поэта, поведал фильм авторов В. Никиткина, Д. Гасюка, Б. Головни: «...тайник богатых откровений» (1976).

К сожалению, документалисты долгие годы не пытались рассказать о жизни и творчестве поэта. В 80-е годы прошлого столетия появились лишь три небольшие работы. В 1983 году Куйбышевская студия кинохроники представила ленту «Тарханы», в которой ее создатели – сценарист В. Викторов, режиссер Б. Свойский и оператор А. Назаров – рассказали о государственном лермонтовском музее и заповеднике в Пензенской области. В 1984 в киножурнале «Центрнаучфильма» «Альманах кинопутешествий» № 193 сценарист и режиссер А. Миронов, оператор М. Комоликов в сюжете «На Молчановке у Симеона» поведали о доме в Москве на Малой Молчановке, рядом с церковью Симеона Столпника, где около двух лет жил М. Ю. Лермонтов и где им было написано десять поэм, более двухсот стихотворений, в том числе прославленный «Демон».

Последний сюжет о поэте вышел в киножурнале «Наука и техника» № 19 в 1985 году. Режиссер Л. Бабаян по сценарию А. Маруляна рассказали в «Экспертизе по “Делу Лермонто-

ва» об удивительной находке историков Ю. П. Клушаковой и И. Н. Бочарова, которые, приведя искусствоведческий, исторический анализы, используя методы идентификации личности, применяемые в криминалистике, доказали, что на обнаруженной ими акварели изображен М. Ю. Лермонтов.

Более никаких фильмов или сюжетов, посвященных поэту, обнаружить не удалось.

Михаилу Юрьевичу не очень повезло с кинематографом. По сравнению с Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, Ф. М. Достоевским кинематографисты не очень балуют его своим вниманием. Так в зарубежном кинематографе нет ни одной экранизации произведений великого русского поэта.

Но хочется верить, что кинематограф обратится и к творчеству, и к личности поэта и создаст фильмы, достойные этого гения отечественной словесности.

Использованная литература:

1. Агишева Н. Что в имени тебе моем...? // Правда. 1987. 21 января.
2. Андроников И. Л. То, что сегодня кажется невозможным, завтра станет привычным // Характеры в кино. М.: Искусство, 1974.
3. Графов Э. Знакомьтесь – не Лермонтов // Советская культура. 1987. 28 февраля.
4. Караколева Е. Судьба поэта // Советская культура. 1985. 31 октября.
5. Кожин В. Правота и воля режиссера // Советская культура. 1987. 28 февраля.
6. Кравченко Г. С. Мозаика прошлого. М.: Искусство, 1971.

MIKHAIL LERMONTOV AND HIS HEROES IN THE CINEMA

GIBERT, Grigory – Professor, Department of Film and Television Directing Krasnodar State University of Culture and Arts, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Honored Worker of Culture of the Republic of Adygea, Honored Artist of the Republic of South Ossetia.
E-mail: kguki@list.ru

The article chronologically deals with all available screen versions of Lermontov's works. It analyzes the films that represent Lermontov

both as a personality and an artist, and the documentary films related to his life and creative work.

Keywords: M. Lermontov, cinematograph, screen version, film directors, performers.

References:

1. Agisheva, N. Chto v imeni tebe moyem...? (What means my name to you...?). *Pravda*, January 21, 1987.
2. Andronikov, I. L. To chto segodnya kazhetsya nevozmozhnym, zavtra stanet privychnym (What seems impossible today, tomorrow will be the usual), in *Kharaktery v kino*. Moscow: Iskusstvo, 1974.
3. Grafov, E. Znakomtes' – Ne Lermontov (Meet not Lermontov). *Sovetskaya kultura*, February 28, 1987.
4. Karakoleva, E. Sudba poeta (The Destiny of the Poet). *Sovetskaya kultura*, October 31, 1985.
5. Kozhinov, V. Pravota i volya rezhissyera (The Rightness and the Will of the Director). *Sovetskaya kultura*, February 28, 1987.
6. Kravchenko, G. S. *Mozaika proshlogo* (Mosaic of the Past). Moscow: Iskusstvo, 1971.

Н. В. Свитенко¹

ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В литературоведении в рамках культурологического подхода возникают новые технологии содержательного, структурно-художественного, образно-поэтического анализа литературного произведения. Данная статья посвящена проблематизации статуса литературной классики в современном российском театре и рассматривает постановочные алгоритмы, действующие сегодня применительно к классическим текстам. Предлагается культурологический подход к пониманию современных механизмов рецепции творчества М. Ю. Лермонтова. Параллельно выясняется специфика процессов культурного текстопорождения, раскрывающих рецептивную жизнь творения.

Ключевые слова: художественная рецепция, интерпретация, постановка, театральные коммуникации, сценическая интерпретация, режиссура.

¹ СВИТЕНКО Наталья Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета, г. Краснодар, Россия. Электронная почта: svitenko@list.ru.

Печорины XXI века, трагикомедия Арбенина в современном медиа-пространстве, Мцъри, в шаманско-экстатическом действе пластически представляющий муки идентификации под звукоряд дудука, Демон, «провалившийся» в память детства и взирающий на землю сквозь «внутреннего» Ангела, – в театрах России представляют современный взгляд на шедевры М. Ю. Лермонтова, 200-летие которого отмечается в октябре 2014 года.

Каждое поколение театральных режиссеров изобретает своего Лермонтова и, открывая новые смыслы в классических текстах, через них повествует о себе. Режиссер, опираясь на «скелет» произведения, наполняет его образную систему предметным, «вещным» содержанием. По Ингардену, опредмечивание, конкретизация художественных образов воспринимающим сознанием состоит в заполнении «участков неопределенности», стимулирующих художественное воображение реципиента. В терминах рецептивной эстетики можно рассмотреть и театральный спектакль как результат актуализации литературного текста, открывающей новые горизонты смысла [3, с. 85]. Классика становится универсальным языком, на котором российский театр сегодня говорит о современности. Общим местом в размышлениях российских режиссеров о классике и современности оказывается противопоставление плоскостности, прямолинейности современных текстов и объемности классики, где за текстом тянется шлейф многочисленных интерпретаций. Осознание настоящего через ту или иную связь с классикой – одна из самых продуктивных стратегий современного искусства.

Встраиваясь в интерпретационную парадигму современной культуры, театральные постановки классики выходят за рамки своей институциональной принадлежности и становятся частью истории культуры, оказываясь объектом внимания специалистов, занимающихся рецептивной проблематикой, а также вопросами формирования и трансляции культурных мифов.

Диапазон интерпретации центральных текстов Лермонтова, созданных в отечественном театре 2000–2010 годов, значительно варьируется: от исполнения, всецело предусмотренного традиционным прочтением текста, до собственного самостоятельного переложения, полного «пересоздания» произведения режиссером.

В первом случае интерпретация тяготеет к «самоустранению» с целью максимального выявления намерений автора. Режиссеры-традиционалисты выбирают «филологический подход», в котором режиссура ограничивается поиском сценических знаков, иллюстрирующих текст или дающих зрителю иллюзию иллюстрации текста¹. При таком подходе интерпретатор исходит из того, что текст уже содержит в себе «хорошую» постановку, ее надо только обнаружить, что представление и предшествующая ему сценическая работа не находятся в конфликте со смыслом текста, а напротив, состоят у него на службе. В таком, казалось бы, однозначно «уважительном» подходе к классическим текстам есть свои «риски»: противопоставляя свой метод бесконтрольным манипуляциям с классическим произведением, «традиционалисты» рискуют затормозить театральный поиск путем увековечения логоцентризма.

В интерпретациях второго типа театр идет на конфликт с текстом, критикует его, демонстрирует его относительность. В таком случае визуальная образность не совпадает со словесной. Многие спектакли сегодня вступают в нарочито антагонистичные отношения с текстом, а также с традиционными методами его постановки и восприятия. Современный театр все больше полагается не на верность первоисточнику, а на невербальное воздействие (важны не слова, а сама материя зрелища), поэтому к авторскому тексту он относится творчески. Режиссер занимает место автора, стремясь пробиться к реальности, из которой когда-то возникла пьеса. Таким образом, классический текст пишется заново. Созданный в новое время и другим «автором», новый театральный текст рождается из сложной игры с оригиналом и обогащает первоисточник новыми смыслами, которые привносит личность режиссера/интерпретатора – современного человека с его пристрастиями и вкусами, культурной памятью и творческим опытом.

Традиция постановки классики в режиссерском театре обогатилась и усложнилась за счет актуализации интертекстуальных связей. Это повлекло за собой радикальные режиссерские трансформации собственно литературной основы. Стали появляться спектакли, в основе которых лежит причудливая смесь текстов, ассоциативно привязанных к главному тексту. Метафорическое

¹ Примером такой постановки может служить «Маскарад» режиссера Кирилла Панченко (Московский драматический театр на Перовской, 2010).

мышление режиссера дополнилось метонимическим видением. Так, например, построены спектакли «Предчувствие Лермонтова» Дениса Хусниязова¹ (где карнавально перемешаны и сложены в лирический сюжет фрагменты разных лермонтовских произведений), «Демон. Вид сверху» Дмитрия Крымова² (контаминация «текстов» Лермонтова, Шагала, Пиросмани, Норштейна), «Демон» Эльвиры Фадеровой³ (все пластические решения героев взяты из цикла графических иллюстраций Михаила Врубеля), «Маскарад Маскарад» Михаила Угарова⁴ (основной сюжетно-смысловой каркас драмы Лермонтова «пропущен» сквозь реалии современной культурной парадигмы) или «Маскарад» Римаса Туминаса⁵ (основной текст лермонтовской драмы представлен в стилистике «фантомного» реализма, «смешивающего» разнородные культурные контексты, в свободном скольжении по шкале времени).

В конце XX века в театральных знаках произошли существенные сдвиги и изменения, которые позволяют называть современный театр «постдраматическим»⁶. Текст драмы теперь

¹ «Предчувствие Лермонтова», режиссер Денис Хусниязов («Пятый театр», 2014).

² «Демон. Вид сверху», режиссер Дмитрий Крымов (театр «Школа драматического искусства», 2006).

³ «Демон», режиссер Эльвира Фадерова (театр «Дилижанс», 2013).

⁴ «Маскарад Маскарад», режиссер Михаил Угаров (Центр им. Вс. Мейерхольда, 2014).

⁵ «Маскарад», режиссер Римас Тунимас (театр им. Е. Вахтангова, 2010).

⁶ Термин «постдраматический театр» появился в лексике театрального мира с выходом в 1999 году одноименной книги немецкого театроведа Х.-Т. Лемана. Автор полагает, что еще во времена Брехта, театр воспринимался исключительно как «театр драмы», в основе которого лежал драматический текст, который иллюстрировала сценическая постановка. В том театре, несомненно, тоже были и музыка, и танец, и «театр в театре», и интермедии, но все они не имели самостоятельного статуса и подчинялись тексту. Драма являлась основой, центром, той самой точкой, из которой появлялся весь мир, существующий на сцене. Объясняя логику развития основных тенденций современного театра, Леман замечает, что теперь текст – всего лишь одно, далеко не главное, средство, при помощи которого на театральной сцене создается высказывание. Наличие и считывание главной мысли спектакля становится проблемой: теперь это ничему практически неподвластный и ничем не ограниченный процесс [4].

не выступает в роли первоосновы – он лишь элемент, определенный уровень партитуры спектакля; стираются жанровые границы – сложно найти чистый вариант, без примесей – разговорный театр сливается с концертом, выставкой, танцем. Более того, теряется и необходимость фабулы – наличие конфликта, интриги, завязки, кульминации вовсе не обязательно: происходит абсолютизация отказа от драматичной формы. В связи с ослаблением внутрисценической оси и усилением зрелищности, актуализируются и гиперболизируются визуальные средства – так очевидно просматривается влияние видеовставок, посредством которых пространство реального спектакля фрагментируется и умножается. Поскольку из театра исчезла обязательность логики и цельности сюжетного месседжа, то одним из немногих возможных способов коммуникации остается стимуляция зрительского воображения. Зритель вряд ли может вывести законченное высказывание из логики происходящего, поэтому он сам включается в процесс, начинает думать, фантазировать и, в первую очередь, вспоминать, ибо часто спектакли строятся на аллюзиях и ассоциациях.

На «территории» современного театрального искусства, в рамках одного из «постдраматических» направлений – «театр художника» – родился пронзительный спектакль-инсталляция «Демон. Вид сверху». Чтобы понять название, надо знать, что «Глобус» – это небольшая восьмиугольная сцена, окруженная тремя кольцевыми ярусами зрительских мест, один над другим, и публика, сидящая у парапетов, действительно видит действие только сверху. Иронически осмысляя свое сценическое высказывание, режиссер предварил необычное действие четырьмя эпиграфами. Первый – «Мы с Тамарой ходим парой» (из русской лирики) высказывается об отношении спектакля с поэмой «Демон» Лермонтова, по мотивам которого он поставлен. Второй – «Мальчик жестами показал, что его зовут Хуан» (из испанской лирики) саркастически обозначает способ актерской игры. Третий – «Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень» (И. Ильф и Е. Петров) намекает на способ работы художников, подобный тому, который разработал «великий комбинатор». Четвертый – «Караул!!!» (К. С. Станиславский) обозначает режиссерское отношение к театру в целом. Судя по эпиграфам, можно было бы предположить, что на сцене развернется

радикально-хулиганское высказывание по поводу и в контексте «Демона». Но художник и режиссер Дмитрий Крымов сквозь лермонтовскую поэму создает свою поэзию: фантазии на темы классического произведения преломляются через трогательный «вещный» арсенал: предметная среда, которой оперирует театр Крымова, с трудом поддается инвентаризации – веревки, ткани, краски, рулоны бумаги, старые пластинки. «Точка зрения» становится пластической идеей спектакля: Демон Крымова, тихо пролетая над землей, «вспомнил» себя ангелом-ребенком (Так, название одного из спектаклей режиссера – «Донкий Хот» сэра Вантеса – сообщает, что точка зрения ребенка будет определять оптику сценического высказывания.) и увидел землю не свысока холодной презрительной отчужденности, а с высоты полета души, тоскующей по теплу, любви и красоте. «Внутренними» эпиграфами к спектаклю, поясняющими мироощущение «фокализатора» сценического действия, могут быть строчки «По небу полуночи Ангел летел, / И тихую песню он пел» и «О Боге великом он пел, и хвала / Его непритворна была».

Сознание художника стремится упорядочить современные образы мира в огромном лабиринте культуры, он призван объединять, сопоставлять и понимать. Для того, чтобы произошло искомое «соединение начала и конца», чтобы возникла история, к классическому произведению должна быть «подключена» память культуры. Только зритель/читатель может объединить (унифицировать) текст в своей культурной памяти, поскольку текст – это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает в точке пересечения автора и читателя. При этом тексту принадлежит не только то, что сознательно внес в него автор, но и то, что вносит в него в диалоге интерпретатор: «Читая книгу или глядя фильм, мы считаем, что дешифруем авторские намерения, получаем авторское сообщение. В действительности же мы производим работу по пониманию текста (конечно, детерминированного его структурами), используя при этом весь объем нашего жизненного опыта и культурного багажа. Другой формы контакта с текстом попросту не существует» [5, с. 14]. Смешивая образы-аллюзии, образы-реминисценции, режиссер спектакля «Демон. Вид сверху» формирует коллективную идентичность, соединяющую автора-исполнителя со зрителем. Идентичность автора-художника

и его зрителей оказывается родственной на «прустовском» уровне: запахов, тактильных, телесных, фактурных ощущений, на уровне интонаций, а не слов.

В русле постдраматических интерпретаций отметим пластико-хореографические версии поэм «Мцыри»¹ и «Демон»², в основе прочтения которых лежит, как правило, режиссерская метафора, определяющая решение сценического пространства, музыкальное сопровождение и собственно тип актерского взаимодействия. Этот тип театрального высказывания ориентирован на литературоцентричного зрителя, для которого главными являются фундированные отношения режиссера с текстом. Принципиальной оказывается и установка на выражение вневременных, универсальных смыслов и на выработку катарсических, очищающих эмоций, освобождающих зрителя от «шелухи» повседневности. Преодолеть историзм в данном случае помогает ведущая метафора – она диктует систему основных визуальных и музыкальных образов спектакля – танцы, спецэффекты (киношные флешбеки смело инкорпорируются в классический сюжет), экстравагантные решения сценического пространства, эксцентрику актерской игры.

Пластическую постановку по мотивам поэмы «Мцыри» режиссер Константин Мишин выполнил в стиле «physicaltheatre» – современного театрального направления, сочетающего красоту и мощь боевых искусств, пластику танца и контактную импровизацию. Образ Мцыри представлен в пространстве спектакля в трех ипостасях: Мцыри Поверженный, Мцыри Окрыленный надеждой и Мцыри Борьбы. «Переводя» слова поэмы на язык иного, динамичного искусства, три актера как три иноформы одного героя философично жонглируют текстом, сталкиваясь в пластических рефлексиях. Вязь пластических композиций, в которых прочитываются экзистенциальные размышления на тему человеческого поиска свободы, – главное содержание действия, где потесненное слово идет вслед за движением.

Новая театральная практика смело «убирает» слова из поэмы «Демон», поскольку, по мнению режиссеров, поэзия Лер-

¹ «Мцыри», режиссер Константин Мишин (театр «Школа драматического искусства», 2011).

² «Демон», режиссер Сергей Землянский (театр имени М. Н. Ермоловой, 2014).

монтова давно обрела бытие вне вербального уровня, где-то в другом измерении – мыслительном, визуальном и чувственном. Ее можно не только слушать и «думать», но и видеть, чувствовать и воспринимать. Пластическое решение спектакля дает возможность зрителю самому прочувствовать вневременные ценности, ощутив через язык тела семантический архетип образа, заложенный в поэму автором. Режиссер спектакля хочет поговорить, а вернее помолчать об истинных ценностях человеческой жизни, возносясь над ежедневной суетой. Главный лейтмотив спектакля – «архетипические» потеря и обретение себя.

«Предчувствие Лермонтова» – проект-импровизация на лермонтовскую тему, сценический коллаж из отрывков наиболее известных произведений поэта. Пластика и танец – связующее звено всех мизансцен, экспериментальное сценическое пространство должно «затянуть» зрителя в первобытный хаос из песка, камней и воды, населенный манекенами, одетыми, как музейные экспонаты, в костюмы эпохи Лермонтова. Режиссерская концепция раскрывает экспрессию лермонтовских образов через движение и жест актерских импровизаций, в произвольном порядке смешивает пространство, время и даже самих персонажей: сцены «Героя нашего времени» сменяются «Демоном» и «Маскарадом»; Печорин вдруг становится Грушницким, убивая из дуэльного пистолета чайку, Бэла превращается в Нину, Нина – в Мери, а князь Звездич рассказывает Арбенину хармсовский анекдот про Пушкина.

Современный театр не ограничивается рамками жанра и включает в свое поле «физический» театр, танец, инсталляцию, визуальное искусство с целью создать синтетическое пространство. Здесь интерпретатор утверждает свое право не только истолковать, но и изменить, а иногда и прямо переписать авторский текст. Подобные адаптации функционируют в контексте современной культуры, вступая в сложные взаимоотношения с традицией и с массовой культурой. Множество интерпретаций, появляющихся на основе одного текста, позволяют глубже исследовать вопросы о природе театрального представления и о функционировании канона.

Постмодернистская игра идеями, с неизменным вовлечением в текст мифов и литературных архетипов, игра в пустоту, в недетерминированную реальность, в отсутствие смысла,

развенчание стереотипов, выворачивание наизнанку устоявшегося порядка вещей вошли в пьесы, поставленные наиболее яркими режиссерами «новой драмы», ее «авангардом», в который входят московские режиссеры Кирилл Серебренников, Владимир Агеев, Михаил Угаров.

Сценическое действие пьесы «Маскарад»¹ в интерпретации Владимира Агеева – «перевод» действия драмы в ирреальный план, попытка разглядеть за сюжетом метасюжет, обнаружить за сиюминутным вечное, попасть в «нерв» архетипа. Согласно режиссерской концепции текст Лермонтова то скандируется, то проборматывается, то иронически повторяется до предельной бессмыслицы. Символический костяк спектакля прописан в программке: «Пьеса – Апокалипсис... Свет и Тьма... Арбенин и Нина – единственные хранители любви. От них должен возродиться человеческий род. Поэтому дьявол тут как тут. Союз должен быть разрушен... Завет Арбенина с Богом осуществляется через Нину... «Измена» Нины – «насмешка» Бога. Бунт Арбенина – разрушение Завета... Выход – вернуть ее Богу, потому что Мир грязен и порочен для Нее, а самому остаться в Вечном Страдании между Богом и Дьяволом...».

Один из способов обновления восприятия конкретного текста и всей художественной системы – пародийная интерпретация, основанная на превращении персонажа в обладателя габитуса современного человека через аудиовизуальные маркеры. Часто трансформируется и сама драматургическая основа: классический текст переписывается (частично или полностью) современным языком. При этом апелляция к современности в подобных случаях скорее свидетельствует о намерении режиссера приблизить классический текст к современному зрителю, сделать его более доступным и понятным.

В спектакле «Маскарад Маскарад» по собственной пьесе на основе драмы Лермонтова режиссер и руководитель «Театра. doc» Михаил Угаров, сохранив в самых общих чертах фабулу и характеры, переместил героев «Маскарада» в наше время. Режиссер не задается целью повторить сюжет известной драмы и его переосмыслить, главное для него – реконструкция современности посредством изощренной стилистической игры

¹ «Маскарад», режиссер Владимир Агеев («Сатирикон», 2004).

и новых театральных форм. Реалии XIX века микшируются с современной лексикой и отзвуками из советского прошлого (так, сменивший Неизвестного Джон Доу расскажет, как в дом Энгельгардта, где проходили маскарады, в блокаду попала бомба). Режиссер обманывает «читательские ожидания», иронично обыгрывая хрестоматийно известные сюжетные повороты и театральные штампы: Алексей, предлагая Нине мороженое, пробует его сам, Нина же, очевидно читавшая драму Лермонтова, спрашивает, а не отравлено ли оно. Отравленной оказывается салфетка... Угаров, «вмонтировав» в классическую развязку абсурдную деталь, вовсе не желает повеселить современного зрителя: «отношения» героев, в сущности, неотличимы от их отсутствия, только боль (как тут не вспомнить Печорина!) придает им статус реальности. Умирая, Нина не признает Алексея своим убийцей, утверждая, что убил ее Бог: жертва совершенно игнорирует палача, и тот чувствует себя проигравшим. Не воплотившись, хотя бы в качестве «злодея», главный герой пьесы демонстрирует автоматическое существование: смерть жены тягостна только потому, что он стоит босиком на холодном полу, а известие о невинности вообще не вызывает никакой реакции.

Постмодернистские 1990-е, 2000-е и 2010-е принесли в театр понятие деконструкции – текста, сюжета, материи спектакля, самого понятия трагедии. Общественная мораль разбилась на частности и стала амбивалентной игрой, а трагедия – и на сцене, и в жизни – превратилась в кровавый абсурд с элементом мелодрамы, в мещанскую драму или трагикомедию. Постмодернистское игровое пространство – это пространство после исчерпания всех критериев и способов интерпретации, когда толковать можно что угодно и как угодно, но истолковать нельзя ничего. Интерпретатора постоянно подстерегает опасность подделки, мистификации, самообмана – добраться до «истинного» смысла произведения не представляется возможным, поскольку такого смысла для постмодернизма не существует.

Еще один способ актуализации классики – стилизация, когда задача постановки сводится к пересказу хорошо известной истории в новых декорациях. Так, Римас Туминас разыгрывает «Маскарад» в декорациях-призраках давно ушедшей эпохи Лермонтова и лучших постановок знаменитой драмы (интер-

текст спектакля «вбирает» грандиозный «имперский» «Маскарад» Мейерхольда: в грандиозном великолепии декораций Александра Головина под звуки «Вальса-фантазии» Глинки на сцене кружились персонажи комедии del'arte, карлики, маркизы, испанки, татарки, амуры, нарядные дамы, министры, генералы, кавалергарды, гвардейцы, уланы, гимназисты). Стилизация пробуждает в зрителе ностальгический ресурс, усложняя и эмоционально обогащая зрительские реакции. Текст четырехактной драмы Лермонтова существенно сокращен – но крутые повороты напряженной интриги, гибель невинной красавицы и крах высокомерного героя – не главное в этой версии «Маскарада». Собственно режиссерский подход в данном случае произрастает из искусства сценографии, и в результате отказа от исторического миметизма и натурализма превращается в поиск условно-метафорических образов, придающих спектаклю единство и целостность. Туминас превратил лермонтовскую трагедию в феерию снега, летучих фейерверков, «прошив» все действие знаменитым вальсом Хачатуряна. Действие разворачивается на зимнем сумрачном петербургском кладбище, у рампы плещется Нева, куда кидают труп самоубийцы, феминистка баронесса Штраль произносит речь о женской эмансипации, князь Звездич танцует лезгинку и катается на коньках, придуманный режиссером Человек зимы катает снежный шар, растущий в размерах, который в финале прокатится по Арбенину, реализуя метафору его «лишности» как человека чести в мире во все времена... Театральные интерпретаторы переосмысливают образы «героя» и «антигероя» и расширяют само понятие «трагедия», сближая ее с трагикомедией.

Девиз неординарной постановки романа Лермонтова режиссером мастерской Школы студии МХАТ Кириллом Серебренниковым¹: «Мы исследуем героя нашего времени – герой нашего времени исследует нас». Спектакль-путешествие по роману длится почти пять часов: как действие романа расщепляется во времени и пространстве, так и спектакль играется на пяти площадках, по числу повестей. В сценической версии романа нет центрального классического героя (он не определен, расщепляется, пять серебрянниковских Печориных взаимно исключают друг друга, так что в итоге героя просто нет), а есть бесконечная череда двой-

¹ «Герой нашего времени», режиссер Кирилл Серебренников (Школа-студия МХАТ, 2010).

ников, находящихся в состоянии постоянного распада, превращений, смертей, мистификаций и театральных фокусов. Открытие Серебренникова в этом спектакле – это прямая констатация неопределенности героя в условиях дискретной реальности. Режиссер фокусирует внимание на проблеме личной идентичности современного человека – проблеме, определяющей современный драматизм. «Герой нашего времени» освобождается от своего «преьера» и все больше осознается как произведение «плюралистичное» в контексте современной действительности.

Фабульный каркас инсценировки романа «Герой нашего времени» Новым Московским Драматическим театром¹ – события центральной повести «Княжна Мери», той, что легла в основу знаменитого телевизионного фильма А. Эфроса «Страницы журнала Печорина» (1975). Подзаголовок спектакля – «окончание журнала» – декларирует некую преемственность. Но если Олег Даль играл кризис безверия, то в сценической версии Вячеслава Долгачева проблематизируется бытие яркой, неординарной личности в царстве «квазилюдей»-симулякров – недаром спектакль называется «От первого лица». В этом театральном варианте романа главный герой – наиболее «аутентичный» Печорин: в нем есть и аристократичность, «породистость», и острый, язвительный ум и следы глубокой грусти, и злой нрав. Печорин – хозяин действия; герой имеет право ускорять и замедлять ход своего рассказа, прерывать его, обращаться с авансцены к публике, менять декорации, «листая» конструкции, как страницы дневника. Но зрителю настойчиво дают понять, что герой, «онтологический пленник», обречен на изоляцию («внутренняя» несвобода героя подчеркивается деталью-метафорой: привычная поза сцепленных в замок рук – как у арестанта). Новая постановка переосмысливает второстепенных персонажей, главным «героем нашего времени» оказывается «водяное общество» – сборище людей-манекенов, с жестко отформатированным под гребенку шаблона и стереотипа сознанием, протагонист же трагедии, герой-индивидуалист, в интерпретации режиссера не дискредитируется, но болезненно-напряженно осознает крайнюю степень свой инаковости и несвободы, своей неспособности «вписаться» в схему.

¹ «От первого лица», режиссер Вячеслав Долгачев (Новый Московский Драматический Театр, 2012).

В XX веке само понятие интерпретации трансформировалось: философия, культурология, литературоведение пришли к понятию динамической (постоянно развивающейся) интерпретации. Сформировалось представление о культуре как о разветвленной сети интерпретаций, которую беспрерывно сплетает человек. Подвижная игровая структура произведений, построенных на аналогиях, переключках, лейтмотивах, смещениях, метаморфозах, начинает тяготеть к условной модели неклассического мышления (сеть, паутина, смысловое поле). Для художника важен не статичный образ реальности, а скорее, передача подвижных отношений, взаимосвязей, динамическая картина становящегося мира. Кроме того, включаясь в процесс интерпретации, режиссер приступает к сотворению новых значений, определяемых его мировоззрением, культурой и рамками исторического времени, в котором он существует. Поэтому интерпретация всегда обращена на самого интерпретатора.

Отечественный театр начала XXI века предпринимает попытку прочесть хрестоматийно известные тексты Лермонтова как современный текст. В новейшем театре, который не ограничивает себя рамками классических жанров и включает в свое поле физический театр, танец, инсталляцию, визуальное искусство, – в этом синтетическом пространстве интерпретатор зачастую не только истолковывает, но и переписывает авторский текст. Через оформление и деконструкцию канона (постановки и восприятия) происходит исследование возможностей театра в настоящем. Анализируя постановки подобного рода, необходимо понимать, как они функционируют в контексте современной культуры, чей голос звучит в новом тексте, каким образом он соотносится с культурой массовой. Множество интерпретаций, появляющихся на основе одного текста, позволяют глубже исследовать вопрос о природе театрального представления, переосмысливать возможности восприятия и театральной репрезентации классических текстов.

Классический текст не может быть отгорожен от потока ассоциаций, неизбежно проникающих в него, он включает в себя бесконечное поле иных текстов, которые могут быть с ним соотнесены в рамках некоторой смысловой сферы. Лермонтовские тексты сталкиваются в медиа-пространстве современного мира с массовой культурой (воспитанной массовым

кинематографом), различными субкультурами и многими другими типами культур. М. М. Бахтин определил сущность этого столкновения интерпретатора и интерпретируемого: это «диалог особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого, интерпретатора. Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [1, с. 310].

Современный театр упорно ищет в классических текстах поэта давно утерянное ощущение единства бытия, ловит отзвук пронзительно-лермонтовского разговора с тем, в кого не верят, кого не просят – и без кого не могут жить.

Использованная литература:

1. Бахтин М. М. Проблема текста // *Собрание сочинений*: в 7-ми т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5.

2. Васенина Е. Нельзя подминать классику под себя [Электронный ресурс] // *Театрал*. 2012. № 7–8. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/7097/>. (дата обращения: 11.09.14).

3. Ингарден Р. *Исследования по эстетике*. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.

4. Неклюдова М. С. Существует ли постдраматический театр? [Электронный ресурс] // *НЛО*. 2011. № 111. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ne23.html>. (дата обращения: 11.09.14).

5. Ямпольский М. Б. *Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф*. М.: РИККультура, 1993.

MIKHAIL LERMONTOV'S WORKS IN THEATRICAL INTERPRETATION OF THE EARLY 21ST CENTURY

SVITENKO, Natalia – Cand. Sc. (National Literature), Assos. Prof., Department of the History of Russian Literature, Theory of Literature and Critic, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: svitenko@list.ru

In literary criticism, new research technologies for content, structural, artistic and poetical analysis of a work of literature may appear

within the framework of the culturological approach. The given article focuses on the problems of the status of classical literature in the contemporary Russian theatre, and reviews the stage algorithms applied nowadays to the classical texts. It offers the culturological approach to the understanding of M. Lermontov's works. Simultaneously is identified the specific character of the processes of cultural text production that reveal the work's receptive life.

Keywords: artistic reception, interpretation, staging, theatrical communications, stage interpretation, stage direction.

References:

1. Bakhtin, M. M. Problema teksta (The Problem of the Text), in *Sobranie sochineniy v 7 tomakh*, 7 vols., Vol. 5. Moscow: Russkie slovari, 1996.
2. Vasenina, E. Nel'zya podminat' klassiku pod sebya (You Cannot Press Down the Classics for Themselves), *Teatral*, 2012, no. 7–8. [http: www.teatral-online.ru/news/7097/](http://www.teatral-online.ru/news/7097/). Accessed September 11, 2014.
3. Ingarden, R. *Issledovaniya po estetike* (The Studies in the Aesthetics). Moscow: Izdatel'stvo inostrannoy literatury, 1962.
4. Neklyudova, M. S. Sushchestvuet li postdramaticheskiy teatr? (Does the Postdramatic Theatre Exist?), *NLO*, 2011, no. 111. [http: magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ne23.html](http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ne23.html). Accessed September 11, 2014.
5. Yampol'skiy, M. B. *Pamyat' Tiresiya: intertekstual'nost' i kinematograf* (Memory of Tiresias: Intertextuality and the Cinema). Moscow: RIK Kul'tura, 1993.

Редакторско-корректорская группа:

**В. С. Пукиш
Н. В. Свитенко
М. В. Шаройко**



ЭКОИНВЕСТ

Отпечатано в типографии издательства «Экоинвест»
350072, г. Краснодар, ул. Зиповская, 9.
Тел./факс (861) 277-92-42.

E-mail: ecoinvest@publishprint.ru
<http://publishprint.ru>

Подписано в печать 21.10.14.
Формат 60×84 1/8. Гарнитура Georgia.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Объем 17,44 усл.-печ. л. Тираж 150.
Заказ № 1742.