

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
ПЯТИГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**



НАСЛЕДИЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Материалы Международной
научной лермонтовской конференции

21-23 мая 2025 г.

**Пятигорск
2026**

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2=411.2)52-8я43
Л 49

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «ПГУ» и оргкомитета конференции

Наследие М.Ю. Лермонтова: проблемы творческой эволюции.
Материалы Международной научной лермонтовской конференции – 2025. – Пятигорск: ПГУ, 2026. – 302 с.

В предлагаемом сборнике представлены доклады и сообщения участников Международной научной конференции, посвящённой вопросам изучения и осмысления наследия М.Ю. Лермонтова, проблемам его творческой эволюции.

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ:

Председатель: *Сафарова И. В.* – кандидат исторических наук, директор Государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске.

Сопредседатель: *Соснина Е. Л.* – кандидат исторических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова в Пятигорске.

Члены оргкомитета:

Кривецкая Е. С. – кандидат филологических наук, член Союза писателей РФ, зам. директора по н.р. Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске.

Данилов А. В. – кандидат исторических наук, главный хранитель музейных предметов Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске.

Секретарь: *Давтян С. А.*

Материалы конференции публикуются в авторской редакции

Общая редакция Е. Л. Сосниной

Дизайн обложки сборника разработан зав. экспозиционным отделом Гос. музея-заповедника М. Ю. Лермонтова в г. Пятигорске *Н. Г. Сизоновой*

ISBN 978-5-4220-1593-1

© Государственный музей-заповедник
М. Ю. Лермонтова в Пятигорске, 2026
© Коллектив авторов, 2026
© Пятигорский государственный университет, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья	5
Абрамова В.И. Образ М.Ю. Лермонтова в русской поэзии (по материалам из национального корпуса русского языка).....	8
Алябьев В.Б. К истории грота Лермонтова в Пятигорске. Мемориальная доска Ильи Алексеева как объект коммеморации: историко-культурологический аспект	16
Башкиров Д.Л. Поворот А. С. Пушкина от индивидуальной к личностной архитектонике художественного образа в творчестве М.Ю. Лермонтова	20
Беляев Н.С. Забытые имена отечественного лермонтоведения: Н.В. Здобнов и его изданные и неопубликованные труды	35
Бербаш Т.И. Дом в Кропотово (проект реставрации дома Ю.П. Лермонтова в Кропотово)	45
Берикашвили К.К. «Измена как поражение любви в драматургии М.Ю. Лермонтова (от фатальной неизбежности до экзистенциального кризиса героя)»	55
Буянова Г.Б. Мотив вдохновения в творчестве М.Ю. Лермонтова	63
Готье Н.И. Анализ главы, посвящённой М. Ю. Лермонтову, из книги доктора А. Кабанеса «Великие невропаты» (Париж, 1930-1935)	71
Готье Ф. Михаил Юрьевич Лермонтов: жертва токсичной мужественности? (Взгляд на трагедию сквозь призму современной антропологии)	75
Данилов А.В. История формирования коллекции лермонтоведа С.И. Недумова в контексте истории государственного музея- заповедника М.Ю. Лермонтова	81
Зотов С.Н. К основам изучения поэтической личности Лермонтова	87
Кленина Л.И., Павлов А.Ф. Исторические события, повлиявшие на формирование творчества М.Ю. Лермонтова.....	96
Козлова Н.Н. Лермонтов – художник (библиотечный опыт проведения мероприятий с дошкольниками).....	104
Кондратенкова Е.А. «Панорама Москвы» М.Ю. Лермонтова в английском переводе.....	109
Красильникова Е.Г. Традиция Danse Macabre и произведения М.Ю. Лермонтова.....	116
Купцова Н.Е., Шелестов Р.В. Обоснование настроений лирики М.Ю. Лермонтова на основе модели теории страт Э. Жака и вертикального развития Д. Левинджер.....	125

Мегрелишвили Т.Г. Социально-историческая концепция П.Я. Чаадаева и творческая эволюция М.Ю. Лермонтова	140
Милеевская Н.И. Мечта Лермонтова: от «блаженного неведения» до «полного блаженства»	153
Миллер О.В. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Русалка» и соотношение его с литературными и фольклорными источниками ...	166
Озеркин С.А. Интерпретация элементарного числового символизма (на примере чисел 1, 2, 3) в «кавказских поэмах» М.Ю. Лермонтова	173
Патров Д.В. Театр и музей. Путь к единству	180
Погребная Я.В. Ночь перед дуэлью как нравственный и темпоральный феномен в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	185
Сизонова Н.Г. «Мацнев. Личность из пятигорского окружения Лермонтова. К истории старинного изображения»	205
Смагина И.И. Культура чтения в произведениях М.Ю. Лермонтова	211
Соснина Е.Л. Забытые имена и архивные находки. Доктор И. Куольт и лермонтовская история Пятигорья на основе архивных материалов из ГАСКА, РГИА и фонда рукописных источников ГМЗЛ..	218
Фадичева Е.Н. Кому адресовал М.Ю. Лермонтов стихотворение «Валерик»?	227
Федоров М.Л. Поэтика отражений: особенности восприятия творчества Лермонтова в критической прозе Ин. Анненского	236
Ходанен Л.А. Локусы кавказского пространства в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	243
Шипулина Г.И. Лексико-семантическая группа существительных, обозначающих человека как организм, живое существо, в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри»	256
Шлыков В.А. Как старая заброшенная дорога когда-то создала великого русского поэта	270
Юхнова И.С. К вопросу о проблематике романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	279
Яновский В.С. Очерк А.И. Солженицына «Мой Лермонтов» из цикла «Литературная коллекция»	284
ПРИЛОЖЕНИЕ: Данилов А.В. К истории каменной плиты из грота М.Ю. Лермонтова в г. Пятигорске	291
Сведения об авторах	300

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Настоящий сборник научных статей посвящается 185-летию со дня гибели М.Ю. Лермонтова и включает оригинальные работы участников Международной научной лермонтовской конференции «Наследие М.Ю. Лермонтова: проблемы творческой эволюции», состоявшейся 21-23 мая 2025 года на базе и по инициативе Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске. В работе научного форума, который продлился 3 дня, приняли участие более 30 учёных, специалистов-лермонтоведов из различных регионов нашей страны, ближнего и дальнего зарубежья: Белоруссии, Франции, Грузии, Азербайджана. Учёные-лермонтоведы, которые в силу различных причин не смогли приехать на конференцию лично, традиционно прислали свои стендовые доклады, которые были представлены участникам.

Больше десятка российских и зарубежных университетов и ведущих научных центров приняли участие в работе конференции: Московский Государственный Университет (МГУ), Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), Институт русской литературы (ИРЛИ РАН), Белорусский Государственный университет, Грузинский технический университет, Бакинский славянский университет, ТГУ имени Г.Р. Державина (г. Тамбов), Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) Ростовского государственного экономического университета – РГЭУ (РИНХ), Смоленский государственный университет, ГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт», Государственный Кемеровский институт культуры, ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского», Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого.

Музейное сообщество представили на научном форуме прежде всего организаторы конференции – сотрудники ГМЗЛ, показавшие высокий уровень научной работы, а также исследователи из лермонтовского музея-заповедника «Тарханы» и кисловодского музея А.И. Солженицына.

Знаковым было присутствие на конференции старейшего лермонтоведа страны, исследователя из Санкт-Петербурга – О.В. Миллер. Её доклад на тему: «Стихотворение М.Ю. Лермонтова “Русалка” и его соотношение с литературными и фольклорными источниками» вызвал большой интерес у присутствовавших.

Некоторые доклады вызвали острую полемику у собравшихся. Так, например, исследователи из Москвы Купцова Н.Е. и Шелестов Р.В. представили доклад на тему: Обоснование настроений лирики

М.Ю. Лермонтова на основе модели теории страт Э. Жака и вертикального развития Д. Левинджера. Ввиду того, что исследования, касающиеся применения модели вертикального развития и теорий страт Э. Жака в контексте оценки развития личности писателя, художника, поэта, относятся к новым, и даже революционным, среди участников конференции возникли споры насчёт того, может ли применение этой концепции выходить за рамки психологии и социологии.

Примером неподдельного интереса к поднятым на конференции вопросам может служить тот факт, что иные прозвучавшие на научном форуме доклады породили самостоятельные исследования с последующей публикацией. Так, в разделе «Приложение» в сборнике публикуется материал, подготовленный главным хранителем музейных предметов Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске А.В. Даниловым, «К истории каменной плиты из грота М.Ю. Лермонтова в г. Пятигорске» как ответ на сообщение историка-краеведа В.Б. Алябьева «К истории грота Лермонтова в Пятигорске. Мемориальная доска Ильи Алексеева как объект коммеморации: историко-культурологический аспект». Интересной представляется высказанная автором мысль о том, что в перспективном плане развития Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова может быть предусмотрено создание лапидария.

Следует особо отметить исследования, основанные на новых архивных изысканиях. Так, например, Е.Л. Сосниной были введены в научный оборот сведения по истории лермонтовского Пятигорья на основе архивных материалов из ГАСКа, РГИА и фонда рукописных источников ГМЗЛ. Благодаря опубликованным материалам, впервые был поставлен вопрос о корректировке некоторых мемуарных свидетельств, касающихся событий роковой дуэли М.Ю. Лермонтова и Н.С. Мартынова.

Отрадно, что в настоящее время происходит возрождение забытых имён в отечественном лермонтоведении. Этой теме было посвящено выступление кандидата педагогических наук, старшего научного сотрудника Отдела Библиотеки Академии наук при Институте русской литературы РАН города Санкт-Петербурга Н.С. Беляева.

С интересными сообщениями выступили гости из Франции. Н.И. Готьё – присяжный переводчик при Апелляционном суде г. Экс-ан-Прованс – поделилась анализом главы, посвящённой М.Ю. Лермонтову, из книги доктора А. Кабанеса «Великие невропаты» (Париж, 1930-1935). Этот источник оставался на протяжении долгого времени неизвестным российским исследователям.

Как всегда, костяк конференции составили крупные учёные-филологи, постоянные участники научного форума. Это доктор филологических наук Т.Г. Мегрелишвили (г. Тбилиси), рассмотревшая тему «Социально-историческая концепция П.Я. Чаадаева и творческая эволюция М.Ю. Лермонтова»; Л.А. Ходанен (г. Кемерово), поднявшая вопрос о локусах кавказского пространства в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», И.С. Юхнова (г. Нижний Новгород), подготовившая доклад на тему: «К вопросу о проблематике романа М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”»; С.Н. Зотов (г. Таганрог), обратившийся к основам изучения поэтической личности Лермонтова; Я.В. Погребная (г. Ставрополь), выступившая с исследованием «Ночь перед дуэлью как нравственный и темпоральный феномен в романе М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”»; Милевская Н.И. (г. Томск), выступившая с докладом на тему: «Мечта Лермонтова: от “блаженного неведения” до “полного блаженства”».

Наряду с известными учёными-лермонтоведами порадовали своими докладами молодые учёные – представители филологической школы МГУ: Берикашвили К.К. и Озеркин С.А. В их исследованиях прозвучал анализ драмы М.Ю. Лермонтова как рода литературы, подчиняющегося «закону развивающегося действия», а также было уделено внимание элементарному числовому символизму.

В сборник также включены доклады заочных участников. Среди них выделяется исследование Башкирова (г. Минск, Беларусь): «Поворот А.С. Пушкина от индивидуальной к личностной архитектонике художественного образа в творчестве М.Ю. Лермонтова», а также стендовый доклад Е.Г. Красильниковой (г. Москва): «Традиция *danse macabre* и произведения М.Ю. Лермонтова».

Для публикации в сборнике редакционный совет отобрал наиболее значительные и оригинальные работы участников конференции.

*Е.Л. Соснина,
кандидат исторических наук, доцент,
главный научный сотрудник
Государственного музея-заповедника
М.Ю. Лермонтова в Пятигорске,
член Московского лермонтовского общества,
руководитель проекта «Международная
научная лермонтовская конференция».*

ОБРАЗ М.Ю. ЛЕРМОНОВА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА)

Русская поэзия уже на протяжении нескольких веков словно осознает самое себя. Поэты создают стихотворения о поэтах. Складывается особая лирическая картина мира, в которой у каждого поэта есть свое место, своя роль и свое значение.

Ряд исследований посвящен образу А. С. Пушкина в русской лирике [3; 4; 6; 9]. Образ М. Ю. Лермонтова, созданный русскими поэтами, тоже не остался без внимания литературоведов. Филологи отмечают, что лермонтовский миф был востребован на рубеже XIX-XX веков [1, С. 213], поэт превратился в романтического культурного героя «серебряного века» [8, С. 230]. Затем произошла советская канонизация Лермонтова: поэт был представлен как борец, мститель за Пушкина, сраженный, как и он, безжалостной рукой [1, С. 214]. На протяжении полувека, отмечает М. А. Александрова, в советской поэзии «воспроизводятся мотивы мщения дуэльному убийце и “светской черни”, декларации исторической справедливости, пафос негодования, унаследованный как бы от самого Лермонтова <...>. Лермонтов либо воскрешается для мщения, либо удваивается в потомке-мстителе» [1, С. 214]. От этого стереотипа отдалаются в своей лирике Б. Окуджава и Б. Ахмадулина. Их поэтической рецепции образа Лермонтова посвящены статьи М. А. Александровой [1] и Н. А. Папорковой [8].

Анализ поэтических текстов, представленных в Национальном корпусе русского языка, позволяет сделать ряд выводов относительно того, как представлен образ М. Ю. Лермонтова в русской поэзии. Они проиллюстрируют и уточнят сказанное выше.

Фамилия поэта сопровождается в русской лирике довольно устойчивыми мотивами и образами, отсылающими нас к известным произведениям Лермонтова. В текстах из НКРЯ, содержащих упоминание о поэте, мы обнаружили пять обращений к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...»: у Е. Ф. Сабурова: *Лермонтов говорит со звездой* [Е. Ф. Сабуров. «Ходят по округе...» [Первая поэма, 3] (2006-2009), НКРЯ] (ср.: *И звезда с звездою говорит*); у Г. В. Иванова: *но – как Лермонтову снилось – / чтобы где-то жизнь звенела* [Г. В. Иванов. «Если бы я мог забыться...» (1943-1958)] (ср.: *Но не тем холодным сном могилы... / Я б хотел навеки*

так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб дыша вздымалась тихо грудь); у Г.В. Адамовича: *И я хочу покоя, / как Лермонтов* [Г.В. Адамович. «Устали мы. И я хочу покоя...» (1917), НКРЯ] (ср.: *Я ищу свободы и покоя!*); у Г.В. Иванова: *И Лермонтов один выходит на дорогу, / Серебряными шпорами звеня* [Г.В. Иванов. «Мелодия становится цветом...» (1943-1958), НКРЯ] (ср.: *Выхожу один я на дорогу*); у В.П. Катаева: *Кремешки трещали под ногою, / Я по ним, любовью полный, шел / Лермонтов владел моей душою / И меня в неведомое вел* [В.П. Катаев. «Все равно, куда ведет дорога...» (1913-1982), НКРЯ] (ср.: *Сквозь туман кремнистый путь блестит*). Возможно, косвенной отсылкой к данному стихотворению будут служить образы звезд, сопровождающие в русской поэзии образ Лермонтова. У К.Д. Бальмонта читаем: *Лермонтов – весь многозвездная дума* [К.Д. Бальмонт. Заветная рифма: «*Не Пушкин, за ямбами певший хорей...*» (1892-1935), НКРЯ], у В.В. Набокова находим: *Лермонтов – в венке из звезд прекрасных* [В.В. Набоков. «Пушкин – радуга по всей земле...» [На смерть А. Блока, 2] (1922), НКРЯ], у С.П. Шевырева видим: *Не призывай небесных вдохновений / На высь чела, венчанного звездой* [С.П. Шевырев. На смерть Лермонтова: «Не призывай небесных вдохновений...» (1841), НКРЯ]. Следует отметить, что образ звезды в лирике Лермонтова создан еще в ряде стихотворений: «Звезда» («Вверху одна...»), «Небо и звезды», «Звезда» («Светись, светись, далекая звезда...»). Кроме того, по замечанию Ю.В. Манна в поэме «Мцыри» «романтический конфликт проецирован на небесно-астральный фон», а в поэме «Демон» «самому романтическому конфликту придан небесно-астральный, вселенский масштаб» [5, С. 250].

Есть в текстах, представленных в НКРЯ, аллюзии к поэме «Демон», которые сопровождают образ Лермонтова: *Лермонтов... заоблачных гор обитатель, / Видевший ангелов лица, / помнящий очи того / Кто у ложа грузинки / гостил до зари, до денницы* [С.Г. Стратановский. «Вновь сошлись в поединке...» (1990-1999), НКРЯ]. В поэтических текстах сам Лермонтов нередко представлен как Демон, мыслится неразделимым со своим героем: *Забуду ль, как влачил мою кровать / на кручи демон, в тучный драп одетый? / Его привыкли Лермонтовым звать, / но он с другой был, знаю я, планеты* [А.С. Присманова. «Недолговечна полная луна...» (1933), НКРЯ]; *Казался ты и сумрачным и властным, / Безумной вспышкой непреклонных сил; / Но ты мечтал об ангельски-прекрасном, / Ты демонски-мятежное любил!* [В.Я. Брюсов. К портрету М.Ю. Лермонтова: «Казался ты и сумрачным и властным...» (06.05.1900-07.05.1900), НКРЯ]; *Он пролетал, как Демон, / Не глядя на Казбек* [Г.А. Шенгели. «Старушки нежной внучек...» [Лермонтов, 2]

(1942), НКРЯ]; *Дабы не казаться изысканно-голословным, / Публикую опись только инвентаря: / Лермонтов (демон); Блок (ресторан и перья), / Вертинский (горжетка)...* [И.Л. Сельвинский. «Расстрел начался по кругу слева направо...» [Записки поэта, 43] (1926), НКРЯ]. Некоторые контексты, в которых фигурирует лермонтовский демон, иронично-сниженные, травестирующие образ злого духа: *Вдруг толкнулся с сединою / Бес ему в ребро. / И, как Лермонтова Демон, / Старцу шепчет день и ночь...* [Н.А. Некрасов. Легенда о некоем покаявшемся старце, или Седина в бороду, а бес в ребро: «Жил да был себе издатель...» (1865), НКРЯ]; *Мол, и Лермонтов, и Врубель / Понимали, что к чему, – / Почему ж идет на убыль / Уважение к нему?! [В.С. Шефнер. Беседа: «Залетел недавно Демон...» (1985), НКРЯ].* Возвышенно-романтический образ Демона не был востребован ни в эпоху реализма (Некрасов), ни в эпоху соцреализма (Шефнер).

Стихотворение Лермонтова «Ангел» становится для русских поэтов предметом размышления о судьбе самого его автора: *Но побелели, что мороз / твои, о ангел, волоса, / когда ты Лермонтова нес / живую душу в небеса* [А.С. Присманова. Дорога: «Спи, тополь, спи – иль наяву...» (1936), НКРЯ]; *Так Лермонтов в узком мундире / Жил в царстве указов и слез, / Так ангел летел и в эфире / К нам душу беспечную нес* [А.П. Ладинский. «Не зная причины – томиться...» [Похищение Европы, 3] (1932), НКРЯ].

К стихотворению М.Ю. Лермонтова «Тучи» отсылает нас текст Г.В. Сапгира: *закатные и кучевые / плакатные и грозовые / гнедые сивые караковые / различные и одинаковые / гонимые и заслоняющие / стоящие и пролетающие / как Лермонтов разочарованные...* [Г.В. Сапгир. «ползти стоять худеть поститься...» [2] (1952-1998), НКРЯ]. Примечательно, что слово «тучи» не употребляется в этом контексте, но читатель, знакомый с лирикой Лермонтова, легко понимает, о чем идет речь.

Несколько отсылок сделано к стихотворному переводу из Г. Гейне «На севере диком стоит одиноко...»: *Здесь Лермонтов меняет / в пыли песчаной пальму на сосну* [В.Б. Кривулин. Типографский погром: «Зачеркнуто (Здесь Лермонтов меняет...» (1993), НКРЯ]; *о, Лермонтов сосны и пальмы* [С.И. Кирсанов. «О, Пушкин золотого леса, о, Тютчев грозового неба...» (1943-1944)]. Мастерски сделанный перевод тоже оказался для русских поэтов своеобразным опознавательным знаком Лермонтова, символом его творчества.

Сюжетный элемент из романа «Герой нашего времени» сопровождает образ Лермонтова в стихотворении С.А. Есенина: *И Лермонтов, тоску леча, / Нам рассказал про Азамата, / Как он за лошадь Казбича*

/ *Давал сестру вместо злата* (С.А. Есенин) [С.А. Есенин. На Кавказе: «Издrevле русский наш Парнас...» (1924), НКРЯ]. Слит с образом Лермонтова и образ Тамани, в которой поэт побывал, следуя в ссылку на Кавказ, и которую описал в одноименной главе из своего романа: *вот Лермонтов воспел Тамань* [Н.Н. Тuroверов. «Жизнь не проста и не легка...» (1942), НКРЯ]; *Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу* [Г.В. Иванов. «Мелодия становится цветком...» (1943-1958), НКРЯ]; *Мы отстоим тебя, Тамань, за то, что ты века / Стояла грудью боевой у русского древка... / За то, что Лермонтов бродил на берегах твоих* [И.Л. Сельвинский. Тамань: «Когда в кавказском кавполку я вижу казака...» (1943), НКРЯ].

В некоторых стихотворениях образ Лермонтова сопровождают аллюзии сразу к нескольким его произведениям: *С одной мечтой в едином взоре, / На Божьем свете не жилец, / Ты сам – и Демон, и Печорин, / И беглый горестный чернец* (М.А. Кузмин) [М.А. Кузмин. Лермонтову: «С одной мечтой в упрямом взоре...» [Дни и лица, 3] (1916), НКРЯ]; *парус проступит в тумане, / в том же, еще голубом, / и стародавняя тема / примет иной оборот... / Лермонтов. Облако. Демон. / Крыльев упругий полет* [Ю.Д. Левитанский. «День все быстрее на убыль...» (1991), НКРЯ].

Образ Лермонтова в русской поэзии сопровождают не только отсылки к его произведениям, но и образы Кавказа: *Мое – над Пятигорском тучи / И котловина диких гор, / Певучий Лермонтов над кручей, / Поэта – с небом разговор* [К.Д. Бальмонт. Надпись на коре платана: «Платан, закатный брат чинара...» (1929), НКРЯ]; *Так: Лермонтовым по Кавказу / Прокрасться, не встревожив скал* [М.И. Цветаева. Прокрасться...: «А может, лучшая победа...» (14.05.1923), НКРЯ]; *Михаил Юрьевич Лермонтов, / Сквозь сон проходя, / Нервничая, / Раскуривает Машука чубук* [В.А. Мони́на. «Над звонким телом рояля...» (1923-1924), НКРЯ]; *О гордая вершина Эльборус, / о Лермонтова вечная вершина!* [А.С. Присманова. Горы: «Действительно, природа хороша...» (1946), НКРЯ]; *Слышно, как Лермонтов песню заводит на Тереке* [И.В. Чиннов. «Слышно, как Лермонтов песню заводит на Тереке...» (1984), НКРЯ]; *А дальше там... где мазанки и лебеди, / Где я платочком беленьким машу, / Конечно, лето, и, конечно, Лермонтова / Я навещаю под горой Машук* [Л.Г. Губанов. Выстрел: «Остриженным апрельчиком не выстоял...» (1961-1983)]; *Вот облако у горного горба / остановилось греть кривую спину... / Спи, Лермонтов! Скрипучая арба / везет тебя, могучего, в ложбину* [А.С. Присманова. «Найдя мешок нездешнего добра...» (1936), НКРЯ].

Т.Г.Шеметова, исследуя пушкинский миф в русской культуре, выделила в нем несколько мифологем (потомок негров, чудо-ребенок, Сверчок, няня и др.) [10]. В лермонтовском мифе, отраженном в русской поэзии, тоже можно выделить ряд мифологем.

Бабушкин внук. Образ Е.А.Арсеньевой, трепетно заботившейся о поэте почти всю его недолгую жизнь, появляется в нескольких стихотворениях, посвященных Лермонтову: *Не в силах бабушка помочь, / Царь недоволен, власти правы* [Вс.А.Рождественский. Лермонтов: «Не в силах бабушка помочь...» (1925-1976), НКРЯ]; *Старушки нежной внучек, / Балованный слегка* [Г.А.Шенгели. «Старушки нежной внучек...» [Лермонтов, 2] (1942), НКРЯ].

Создатель едких обличительных стихов. В русскую литературу Лермонтов вошел как поэт, разочарованно глядящий на свое поколение, способный бросить в толпу «железный стих, / Облитый горечью и злостью». В НКРЯ контексты, в которых фигурирует Лермонтов, содержат такие характерные строки: *Дай, Лермонтов, свой желчный взгляд, / своей презрительности яд* [Е.А.Евтушенко. Молитва перед поэмой: «Поэт в России – больше, чем поэт...» [Братская ГЭС, 1] (1965), НКРЯ]; *Лермонтова гордый яд* [Л.Г.Губанов. «Неровен час, как хлынет ливень...» (1961-1983), НКРЯ]; *Это Лермонтов в юности нам / Ту строку обронил огнепально, / Что на сердце оставила шрам* [И.В.Елагин. «Ах, как всё это, право, печально!...» (1976-1982), НКРЯ].

Боевой офицер. В русской лирике образ Лермонтова отразился как образ поэта-воина. В десяти контекстах, обнаруженных нами в НКРЯ, он представлен именно в этом статусе, который обозначен либо через упоминание воинского звания, либо через детали одежды: *Вот Лермонтов-поручик. / Он некрасив, нескладен, и все вокруг серо, / Но как же он прекрасен, когда в руке перо!* [Б.Ш.Окуджава. «Ах, если б знать заранее, заранее, заранее...» (1989-1990), НКРЯ]; *А Лермонтов в строю, в фуражке белой, / В армейском сюртуке без эполет, / Все смерти ищет* [А.П.Ладинский. «Шумит Арагва в каменном ущелье...» [Стихи о Кавказе, 2] (1938), НКРЯ]; *Так Лермонтов в узком мундире / Взывал, задыхался от слез* [А.П.Ладинский. «Не зная причины – томиться...» [Похищение Европы, 3] (1932), НКРЯ]; *Свалившись новогодним даром, / Как долго был ты для меня / Каким-то елочным гусаром / В дыму бенгальского огня* [Б.А.Садовской. Лермонтов: «Свалившись новогодним даром...» (1929), НКРЯ]; *Там, среди толпы жантиль-гибкой, / Всегда храня печальный вид, / С разочарованной улыбкой / Поручик Лермонтов стоит!* [Н.Я.Агнивцев. Санкт-Петербург: «Ах, как приятно в день весенний...» (1921-1923), НКРЯ]; *Являлся Вигель*

с табакеркой, / И Глинка за вином кричал, / И Лермонтов в углу сучал,
 / Красуясь пурпурной венгеркой [Б.А. Садовской. Кровь: «Штаб-рот-
 мистр Николай Тугарин...» (1918), НКРЯ]; Жил Лермонтов, поручик /
 Тенгинского полка [Г.А. Шенгели. «Старушки нежной внучек...» [Лер-
 монтов, 2] (1942), НКРЯ]; Волны с кашлем бьют о берег, / берег бледный
 и больной. / Злополучный офицерик / говорит один с луной [С.В. Петров.
 Лермонтов: «Волны с кашлем бьют о берег...» (1935), НКРЯ]; Кто
 этот всадник? Приглядиись получше. / Он ночью прискакал издалека.
 / Не узнаешь? То Лермонтов, поручик / Пехотного Тенгинского полка
 [М.А. Зенкевич. Всадник под буркой: ««Станичники, донцы, кубан-
 цы, терцы!...» (1943), НКРЯ]; Прекрасен грозный образ Гумилева! / Как
 Лермонтов, он тоже офицер [А.И. Несмелов. Гумилев: «Прекрасен
 строгий образ Гумилева!...» (1941), НКРЯ]. Возможно, такой акцент на
 воинском звании Лермонтова сделан потому, что создающее лермонтов-
 ский миф коллективное поэтическое сознание пытается отделить его от
 пушкинского мифа. Действительно, они во многом совпадают: у обоих
 героев легендарное происхождение (Пушкин – потомок африканца, Лер-
 монтов – потомок шотландского барда); оба связаны с родной культурой
 и со старшим поколением (Пушкин – воспитанник няни, Лермонтов –
 воспитанник бабушки); оба призваны исправить мир с помощью поэти-
 ческого слова (Пушкин – пророк, «любезный народу», Лермонтов – не-
 примиримый обличитель высшего общества, поруганный пророк); оба
 умирают в расцвете творческих сил (Пушкин – погиб от руки наемни-
 ка, направленной тайными недоброжелателями; Лермонтов – погиб от
 руки приятеля, тоже подстреканного тайными врагами). Русские лирики
 мыслят Пушкина и Лермонтова в рамках модели близнечного мифа, они
 нередко оказываются рядом в поэтических контекстах: *Здесь Пушкина
 изгнанье началось / И Лермонтова кончилось изгнанье* [А.А. Ахматова.
 Кавказское: «Здесь Пушкина изгнанье началось...» (1927), НКРЯ]; *В де-
 лах поэзии и драк / Он был, как Лермонтов, неистов, / И, как другой
 (из лицейстов), / Самодержавию не враг* [М.А. Тарловский. Памяти Ин-
 нокентия Анненского: «Я Вас не знал и знать не мог...» (17.08.1927),
 НКРЯ]. Различает пушкинский и лермонтовский миф то, что Лермонтов
 избрал для себя военную карьеру, а Пушкин не служил по военной ча-
 сти.

Погибший на дуэли. Смерть поэта – ключевой момент как пушкин-
 ского, так и лермонтовского мифа. Более того, по мнению исследова-
 телей, само «стихотворение М.Ю. Лермонтова “Смерть поэта” стало
 началом “надындивидуального цикла” в русской поэзии XIX–XX ве-
 ков» [2, С. 18]. В этот цикл включаются стихотворения разных авторов

о поэтах, трагически ушедших из жизни. Среди поэтических текстов, в которых фигурирует Лермонтов, в НКРЯ мы обнаружили двенадцать лирических произведений, отражающих ситуацию «смерть поэта»: *И злость безвластия лишь раз его ожгла / И птицы старости ему лишь раз пропели, / Когда июльским днем с Кавказа весть пришла / О том, что Лермонтов застрелен на дуэли* [Г.А. Шенгели. Ермолов: «Он откомандовал. В алмазные ножны...» (1920), НКРЯ]; *Вновь сошлись в поединке / Лермонтов и Мартынов / Обыватель земли / и заоблачных гор обитатель* [С.Г. Стратановский. «Вновь сошлись в поединке...» (1990-1999), НКРЯ]; *Грозные тучи несутся вскачь / (Лермонтов падает... Муза, плачь!..)* [М.А. Тарловский. Экскурсия: «Из-за некошенных камышей...» (1928), НКРЯ]; *Оплакать Лермонтова гибель / В горах Кавказа / Хлынул ливень* [Л.Н. Мартынов. На смерть Пикассо: «Не солнечными ли протуберанцами...» (1973), НКРЯ]; *Поручик Лермонтов, нахмутив брови, / Неспешно выбирает пистолет* [Б.А. Нарциссов. «Расширенные черные глаза...» (Стихи о Лермонтове, 2) (1969), НКРЯ]; *В граненый ствол скользнула пуля – / Заряд старательно забит – / Сто лет назад в тот день июля, / Когда был Лермонтов убит* [А.И. Несмелов. Без роз: «В граненый ствол скользнула пуля...» (1941), НКРЯ]; *Фуражка Лермонтова на траве / лежала, наполненная водою... / Сутулясь, гора уж не первый век / стоит, омраченная той бедою* [С.П. Щипачев. После дуэли: «Не знаю, как опишу...» (1966), НКРЯ]. В четырех контекстах лермонтовский поэтический миф, отражающий смерть поэта, пересекается с пушкинским: *Закатам облака к лицу, / Как Пушкину и Лермонтову гибель* [Д. Самойлов. «Закатам облака к лицу...» (1983-1984), НКРЯ]; *Не помедлив, стреляют злодеи / В сердце Лермонтова или Пушкина* [Д. Самойлов. Оправдание Гамлета: «Врут про Гамлета...» (1963), НКРЯ]; *На поединке я по крайней мере / Увидел бы перед собою цель / И, глубину презрения измерив, / Как Лермонтов бы мог ударить вверх / Или пальнуть в кольчужницу, как Пушкин...* [И.Л. Сельвинский. Дуэль: «Дуэль... Какая к черту здесь дуэль?...» (1960), НКРЯ]; *Но пройдет еще четыре года – / Лермонтов поспеет на закланье, / И убьет его не чужестранец, / Не случайный, подставной убийца, – / Свой же брат убьет его – военный, / Богу чести преданный дурак* [М.А. Тарловский. Убийство посла: «Императорского русского посла...» (1929), НКРЯ].

Таким образом, М.Ю. Лермонтов представлен в русской поэзии через аллюзии к созданным им произведениям и к биографическому контексту, а также через ряд мифологем, из которых наиболее воспроизводимыми являются мифологемы *боевой офицер* и *погибший на дуэли*. Одна из них разводит его образ с образом Пушкина, другая сближает,

делая лермонтовский и пушкинский миф похожими, но не во всем совпадающими друг с другом.

Примечания:

1. Александрова М. А. Образ Лермонтова в поэзии советского времени и «Встреча» Булата Окуджавы // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2021. – Т. 21. – № 2. С. 212-218.
2. Верина У. Ю. Ситуация «Смерть поэта» в лирике Вениамина Блаженного // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2011. – № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/situatsiya-smert-poeta-v-lirike-veniamina-blazhennogo> (дата обращения: 01.03.2025).
3. Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма). URL: <https://www.ruthenia.ru/archiv.html?tillday=03&tilmonth=01&tillyear=2001&topic=all> (дата обращения: 05.11.2024).
4. Иезуитова Р. В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. Т. 5. Пушкин и русская культура. С. 113-139.
5. Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. – М.: РГГУ, 2007. – 518 с.
6. Михайлова М. С. Пушкин в поэзии Б. Ахмадулиной: демиург, поэт и человек // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. – 2005. – № 5-3. С. 35-41.
7. НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 28.02.2025).
8. Папоркова Н. А. Образ М. Ю. Лермонтова в поэзии Б. А. Ахмадулиной // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – Т. 1. – № 3. С. 230-233.
9. Ракитина Е. Б. Пушкин в интернет-поэзии // Известия Саратовского университета. Т. 8. Сер. Филология. Журналистика. – 2008. – № 2. С. 60-67.
10. Шеметова Т. Г. Пушкинский миф: функционирование в современной литературе // Вестник БГУ. – 2010. – № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskiy-mif-funktsionirovanie-v-sovremennoy-literature> (дата обращения: 01.03.2025).

**К ИСТОРИИ ГРОТА ЛЕРМОНТОВА В ПЯТИГОРСKE.
МЕМОРИАЛЬНАЯ ДОСКА ИЛЬИ АЛЕКСЕЕВА,
КАК ОБЪЕКТ КОММЕМОРАЦИИ:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В начале 1860-х годов за одним из двух природных гротов Емануелевского сада закрепилось народное название «Грот Лермонтова», сделав этот парковый объект первым лермонтовским местом Пятигорска. «Большой грот», или «Грот Калипсо», как по утверждению Эмили Шан-Гирей во времена Лермонтова называли небольшую пещеру Внутреннего отрога, обустроенную братьями Бернардацци для отдыха курортников, мало соответствовал месту встречи Печорина с Верой в известном эпизоде повести «Княжна Мери»: в нём было сложно уединиться, он виден издалека, туда очень поздно приходит тень, на тропе не было виноградной аллеи, удаляющейся Вере негде было бы скрыться от взора Печорина за скалами и кустами. Однако, после строительства в 1847-1849 годах капитальной Елизаветинской галереи, «Малый грот» грот под вершиной Горячей горы, который соответствовал всем этим параметрам, оказался на задворках и уступил народную славу своему изначальному конкуренту.

Наряду с литературной легендой сложилось и второе народное приращение о том, что Михаил Юрьевич любил проводить время, сидя на каменной скамье машукского грота, черпая вдохновение в красоте горного пейзажа и создавая там свои гениальные стихотворения. Первое известное упоминание названия «Грота Лермонтова» принадлежит Александру Никаноровичу Нисченкову, который, кроме того, проиллюстрировал статью 1865 года в «Северном сиянии» собственным рисунком грота [1].

20 июля 1870 года помещик Козловского уезда Тамбовской губернии Илья Васильевич Алексеев разместил внутри грота большую каменную доску с высеченным на ней стихотворением «Гроту Лермонтова» собственного сочинения. Литературная ценность этого произведения не выдерживала критики, но в истории самого грота доска Алексеева сыграла важную роль [2].

12 мая 1874 года Управление Вод после осмотра плиты Алексеева составило акт, в котором говорилось: «...камень этот, неизвестными людьми, весь испещрён надписями, вырезанными ножами и кремне-

выми камнями; некоторые из этих надписей вполне нарушают чувство стыдливости посещающих грот, так что оставить этот камень, в столь публичном месте, не представляется удобным». Плита была снята и помещена в цейхгауз [3]. 14 мая 1878 года «Листок для посетителей КМВ» сообщил о прибытии И.В. Алексеева и о его планах отреставрировать плиту, вернуть её в грот и, во избежание той же участи, что в прошлый раз, и по тем же причинам, за свой счёт обделать грот и поставить железные ворота у входа в него [4].

27 августа того же года в статье А.Викторова «О сохранении памятников древности», опубликованной в «Листке» упоминается уже ограждённый решёткой грот Лермонтова [5].

Екатерина Степановна Некрасова в статье «Михаил Юрьевич Лермонтов. Пятигорск как место его жизни и дуэли», опубликованной в журнале «Русская старина» в 1888 году подробно проанализировала текст стихотворения Алексеева, как указателя места дуэли, первоначального и последующего мест захоронения Лермонтова, разобрав ошибки автора и не избежав при этом своих [6].

По описанию Некрасовой: «Этот же памятник, с своей мраморной доской, является единственным источником, где черпают сведения о месте смерти, погребения и о жизни Лермонтова в Пятигорске не только заезжие туристы, но и местные жители. Мне не раз случалось, обращаясь к офицерам туземного полка за разъяснениями, получать такие ответы:

– А вы отправляйтесь в “Грот Лермонтова” – там есть стихи, – в них всё сказано – и где умер, и где похоронен поэт, и какое отношение он имел к этому гроту». И этот единственный источник оказывается, с начала до конца, переполнен вздором!».

*Так передай потомству ты
Дуэль, годами незабывый,
Что у Перкальской здесь скалы,
Лежал наш Лермонтов убитый!
Что погребен был прах Его
Близ схороненных здесь злодеев!
Вдали от храма Своего,
В углу у кладбища Евреев!
Но кровь родная не забыла!
Поэта, брата своего;
И у Монарха испросила
Увезть отсюда прах его.*

*И Он теперь лежит в кладбище –
В селе Столыпине родном;
На вековом Своем жилище
Почит в Боге – мирным сном!*

Примечательно, что этот отрывок был изменён автором в 1878 году и дополнен восьмью строками ради уточнения места первоначального захоронения и упоминания подробностей переноса праха Лермонтова в Тарханы.

Предположительно в 1889 году поверх каменной плиты в гроте была прикреплена металлическая пластина с выгравированным на ней текстом стихотворения. В таком виде плита Алексева попала на фотографию Фёдора Гадаева.

В популярном путеводителе Григория Москвича с 1896 года неизменно публиковалось описание грота Лермонтова, как небольшой пещерки, в глубине которой стояла «металлическая доска с плохоньким стихотворением, посвящённым Лермонтову и написанным господином, на средства которого отделан был грот» [7].

Посетители грота имели возможность приобрести у сторожа на память текст стихотворения Алексева, отпечатанный в типографии, а также сувенирные брелоки, внутри которых с помощью увеличительного стекла можно было прочитать тот же текст. В фонде музея находится три таких сувенирных брелока.

По сведениям Е.И. Яковкиной, в 1922 году доска была из грота убрана и на момент выхода в 1938 году книги «По Лермонтовским местам» находилась в фондах музея «Домик Лермонтова» [8]. Вероятно, металлическая пластина со стихотворением исчезла в период Гражданской войны, так как в фонде музея оказалась только плита «машукского мрамора». В акте на списание плиты в 1967 году указано, что камень раскрошился от времени, а в графе с основанием к списанию чьей-то рукой карандашом было написано: «акт 1960 года».

Проанализировав известные мне фотографии территории музея, я пришёл к выводу, что плита Алексева была использована в качестве стройматериала для дворового покрытия не позднее 1955 года.

Своё предположение я подтвердил путём замера расстояний между отверстиями для болтов у плиты, лежащей непосредственно перед входом в бывший флигель усадьбы Чилаева, и сопоставления их со следами крепежа плиты Алексева, оставшимися на северной стене грота Лермонтова. Таким образом, первый в Пятигорске памятный знак, посвящённый Михаилу Юрьевичу Лермонтову, ставший причиной сооружения каменного портала, тем самым сформировавший современный вид грота

Лермонтова, несколько десятилетий прослуживший своеобразным путеводителем по Лермонтовским местам города, после переосмысления его значимости может снова стать весьма содержательным экспонатом музея.

Примечания:

1. А. Н-в в (Автор – А.Н. Нисченков). Кавказские Минеральные Воды // Северное сияние. Русский художественный альбом. Т. IV. – СПб.: Издание Василия Генкеля, 1865.
2. Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод. – 1870. – Прибавление к № 12. – 15 августа.
3. Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод. – 1874. – № 14. – 18 августа.
4. Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод. – 1878. – № 2. – 14 мая.
5. Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод. – 1878. – № 17. – 27 августа.
6. Некрасова, Е.С. Михаил Юрьевич Лермонтов: (Пятигорск как место его жизни и дуэли: из путевых заметок) / Е.С. Некрасова // Русская старина. – 1888. т. 58. – № 5.
7. Москвич, Г.Г. Практический путеводитель по Кавказу / Г.Г. Москвич. – Одесса, 1896. С. 179.
8. Яковкина, Е.И. По лермонтовским местам / Е.И. Яковкина. – Ворошиловск: Орджоникидзевское краев. изд.-во, 1938. С. 94.

Д.Л. Башкиров
(г. Минск, Беларусь)

**ПОВОРОТ А. С. ПУШКИНА
ОТ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ К ЛИЧНОСТНОЙ
АРХИТЕКТОНИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Колебания в отнесении творчества М.Ю. Лермонтова к романтизму, реализму, переходу от романтизма к реализму ставит вопрос об уместности применения к ряду художественных явлений этих понятий. Наследие писателя противится данному принципу систематизации и классификации художественных позиций и при этом акцентировано обращено к современности в рамках проблемы «поколения» и «героя времени».

В том же ряду стоит и вопрос об отношении поэта к жанровой системе, вытекающий из абсолютно свободного отношения к ней. В отличие от романтиков М.Ю. Лермонтов не ощущает ее как эстетическую данность. И это тем знаменательно, что речь идет об одном из самых проникательных и верных учеников А.С. Пушкина, для которого жанровые и родовые особенности – художественная ценность, освещенная европейской культурной традицией в ее античном истоке.

Родовые и жанровые признаки художественного пространства становятся для А.С. Пушкина историко-культурным изысканием как, например, вопрос о драме в контексте создания «Бориса Годунова». В итоге он трансформирует жанр в динамическую сущность, относящуюся к модусу автора в его опоре на литературную традицию. В данном аспекте варьирование повторяющихся мотивов в рамках различных родовых и жанровых систем в творчестве М.Ю. Лермонтова – использование в снятом виде серьезного отношения к ним А.С. Пушкина. М.Ю. Лермонтов задействует опыт учителя как пройденный путь.

Сразу можно отметить, что в своих зрелых произведениях М.Ю. Лермонтов начинает с того момента, где остановился его предшественник. Речь идет о глубинных творческих интуициях.

Последнее стихотворение о поэзии «Пророк» (1841 год) восходит к финалу пушкинского «Пророка»: «...И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей», – на котором лежит отпечаток духовной стороны социальной трагедии в «Смерти поэта». Слово обнаруживается как «глагол» и «злословье», пространство приобщения или отпадения от истины. «Глагол» обращен к отрицательной стороне человеческого

существа: «Смотрите, как он наг и беден / Как презирают все его», но поэтому «Бог гласит его устами». Положительную сторону характеризует ничего не значащая бессловесность, которую «старцы детям говорят / С улыбкою самолюбивой».

А. С. Пушкин поставил М. Ю. Лермонтова перед фактом существования двух потоков в художественном пространстве. К положительному началу относились литературно-эстетические воззрения, среди которых вращалась русская литература, отрицательное было зоной отталкивания.

Интерес предшественника к эпохе Смуты и утвердившейся после нее новой исторической модели «петровской» России сфокусировал М. Ю. Лермонтова на правлении Ивана Грозного. Индивидуалистический произвол в трагедии «Борис Годунов» приводит к кристаллизации народного соборного сознания. «Народ безмолвствует» – место, где А. С. Пушкин остановился. Однако оно подспудно озаменовано народным ополчением Минина и Пожарского, за которым стояли мировоззрение и образ жизни «Домостроя». Они угадываются в ответе Татьяны Онегину, отбрасывающем в сторону индивидуальные соблазны нового времени и ставящем современников в тупик. Им сформировано поведение, отношение к миру и сущностные черты художественной архитектоники образов героев в «Песне про царя Ивана Васильевича...» М. Ю. Лермонтова.

Образы героев поэт мотивировал не индивидуальными особенностями характера, а сложным взаимодействием всей совокупности жизненных обстоятельств. Это приводит в движение отрицательные слои в художественном пространстве. Автор, связанные с ним литературно-эстетические установки, жанр переходят в пассивное состояние, определяясь активностью содержания. Оно в свою очередь обусловлено сущностной архитектурой человека, где положительный импульс индивидуальной воли, растворяющий состояние добра или зла в особенности характера, затухает в ситуации выбора, являя личность.

Параллелизм между событием, изображенным в произведении, и обстоятельствами, приведшими к дуэли А. С. Пушкина, их духовным слоем, вскрытым в «Смерти поэта», указывает на глубину проникновения М. Ю. Лермонтова за индивидуальный контур человеческого существа, которая была во многом утрачена к концу века. На это, в частности, указывает трактовка дуэли А. С. Пушкина В. С. Соловьевым.

Переключка исторического материала, лежащего в основе трагедии «Борис Годунов» и «Песни про царя Ивана Васильевича...», показывает, что А. С. Пушкин через жанр и род приходит к воплощению сущностных

сторон содержания, делая их своеобразной точкой зрения. М.Ю. Лермонтов, наоборот, максимально сокращает дистанцию между автором и событием, которое мотивирует и образует структуру художественного пространства как «песни». Причем это никак не связано со стилизацией под национальный колорит, присущий романтикам, а естественный, органичный событиям способ их воплощения, продиктованный мотивами и образами героев. Но различие подсказано А.С. Пушкиным, и лежит оно в сфере творчества, а не объясняется этапами его исторического генезиса в рамках жанровой системы.

А.С. Пушкин подвел М.Ю. Лермонтова к черте, где родовая и жанровая система как художественная значимость европейской культуры и образованности обнаруживала в себе предел индивидуальной точки зрения на мир. За ней открывалось пространство личностной архитектуры человека.

Мы имеем дело с единым процессом, когда жанровые интересы А.С. Пушкина как кристаллизация европейской литературной традиции на национальной почве переходят в жанрово-родовое смешение, различие у М.Ю. Лермонтова, расчищая путь национальной традиции. А.С. Пушкин приводит ситуацию к рождению жанра, а не к доминированию. М.Ю. Лермонтов определяет им не художественную структуру, а мышление и сознание героя, которого эта структура воплощает. Он подхватывает переход предшественника от индивидуального строения героя к личностному, которое возникает внутри «романа в стихах» и распространяется потом на все творчество. В данном случае формула «роман в стихах» как отголосок антиномии стихи и проза становится пространством рождения личностного начала. Для М.Ю. Лермонтова этой антиномии уже не существует, точнее, она отнесена в область бытования индивидуальной стихии, как и все производные от нее формы: романтизм, реализм, которые в творчестве М.Ю. Лермонтова оказываются в апофатической позиции, выражающей то, что находится вне этих форм. По сути М.Ю. Лермонтов продолжил в рамках отношения к художественному творчеству идею А.С. Пушкина о недопустимости в рамках русской истории принципа аналогий: «...Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою, что история ее требует другой мысли, другой формулы, чем мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада» [12, С. 324].

Жанр «свободного романа» существует в качестве «истории жанра», становящейся, рождающейся динамической структуры. Она возникает за пределами современной поэту концепции романтического искусства, представленной Ф. Шлегелем в антиномии ««класси-

ческого» (образцово-завершенного) и «прогрессивного» (бесконечно-развивающегося)» начал, «идеала и исторического развития» [11, С. 13]. С «прогрессивным» компонентом связана начальная фаза динамики, аккумулируемая в «сравнении с Байроном». Завершающая складывается из определений «даль свободного романа», синхронизированной с «сравнением с Байроном» горизонтальной проекции, и «магический кристалл», где изображающий момент переходит в вертикальное асинхронное видение творчества. Создается ситуация, где прямое, далевое, перспективное восприятие явлений неразрывно связано с обратным видением.

«Сравнение с Байроном» затрагивает вопрос о жанре: «...не роман, а роман в стихах – дьявольская разница. В роде Дон-Жуана...» [14, С. 77]. Отрицание, направленное на жанр в привычном значении «готовой формы», уравнивается родовой общностью с произведением Байрона, совмеща рациональное, универсальное с индивидуальным. Именно это совмещение внутри родовой общности принимает вид отрицания в произведении. Его открывает указание на индивидуалистическую природу творчества: «гордости поэт», – определяющую ситуацию полного отождествления автора и героя: «Что намарал я свой портрет». Здесь ограниченности как единственности поэт противопоставляет свою творческую ненормативность: «Как будто нам уж невозможно», – которой впоследствии мотивировано отношение к форме («унылый») и содержанию («безнадежный эгоизм») романтизма.

Понятие «магический кристалл» получило разностороннее рассмотрение в литературоведении от бытового употребления в эпоху А.С.Пушкина до самого широкого спектра значений, в котором использовалось в поэзии этого времени [2; 16]. Однако в нем есть сходство с образом «драгоценного камня» памятников ранней христианской письменности. Автор не прибегал к религиозной символике, но она заявляла о себе на уровне архитектоники существа человека, которая начала складываться в творчестве А.С.Пушкина.

Из мотивов, которые сопровождают «драгоценный камень»-«жемчужину» в древних текстах [1, С. 43], «магическому кристаллу» близок мотив преображения вещества, возвращения первозданной светлости, прозрачности, «софийности». В аспекте духовного изменения человека образ «драгоценного камня» фигурирует в «Повести о Варлааме пустынноике и Иоасафе царевиче»: «Камень этот несравненно выше всего прекрасного: он может слепых одарить светом мудрости, глухим открыть уши, немым дать голос и больных исцелить» [7, С. 38]. Узнаются этапы приобщения человека к Божественной истине, представленные

в «Пророке» А.С.Пушкина. Изложение общего обзора христианской веры и жизни, где сердце человеческое представляет собой «землю или путь» [7, С. 42], приводит Иосафа в определенное состояние: «свет подобно молнии озарил его душу» [7, С. 59].

Можно отметить, что в истинном значении «драгоценный камень» появляется в финале эпизода, но представление о нем дано в экспозиции. «Магический кристалл» А.С.Пушкина – пространство, где открывается «даль свободного романа». Ее определяет степень явленности, освещенности: от «не ясно» к возможному «ясно». Формула «магический кристалл» возникает в момент завершения романа, но обращена в перспективу создания: «еще не ясно различал». Данной творческой ситуации синхронно понятие «форма плана». «Даль» и «план» имеют прямое отношение к пониманию существа человека, его строения как известного, понятного в рамках сложившейся системы взглядов и неизвестного. Именно поэтому роман в зоне плана, при завершении Первой главы пересматривается автором как поле «противоречий», которые он признает, но не желает исправлять. Ситуация двоякая. Она может иметь отношение к самому творческому процессу и к пониманию человека.

Критика и ирония – формы внутренней обратимости художественного пространства в концепции йенского романтизма. Ирония освобождала от однозначности, а критика завершала творческий акт, когда произведение постигало само себя в истинном значении [11, 16-17]. Пересмотр Первой главы подспудно ставит на место «формы плана» «даль свободного романа», буквально отвечающей канону «романтической поэзии» как поэзии романа [11, 37], претворяющей «прозаическую действительность» в «поэтическую даль» [18, 313]. Однако «поэтическая даль» из способа претворения «прозаической действительности» становится ее частью во Второй главе романа в значении «туманну даль», характеризующей образ Ленского.

Другая сторона нежелания исправлять противоречия относится к духовному состоянию, которое отражено в лирике поэта: «Когда для смертного умолкнет шумный день...». Жизнь – «свиток», который, с «отвращением читая», «и горько жалею, и горько слезы лью, / Но строк печальных не смываю». Здесь очевидно представлен сдвиг от необратимости индивидуального строя человека как ядра светской культуры к его обратимости, видения не в перспективе прогрессивных форм развития, иницирующих смыслы и значения, а в развороте, обращении на самого себя.

Обратный взгляд погружал в не известную сферу личностной архитектоники, выступающую центробежными наростами индивидуально-

сти во всех ее проявлениях. В чистом виде эта точка зрения («обратная перспектива») представлена в христианском вероучении, где настоящее состояние человека – грех, а движение, направленное во вне, – погружение в него, ведущее к смерти. Обратный путь – освобождение от греха, поворот к жизни отражен в молитвенном правиле: «Ей, Господи мой и Творче, не хотяй смерти грешника, но якоже обратитися и живу быти ему». Выступление индивидуальной природы как «тьмы страстей, глубочайшей тьмы похотей и удовольствий житейских» определяет автора и его точку зрения: «и был как бы слепцом в мире и безбожником», – и приводит к изменению их строения: «Итак, Ты Сам помиловал (меня), посетил и обратил, воссияв мне во тьме светом...» [12, С. 244]. «Магический кристалл» и производная от него «даль свободного романа» – преобразование в сознании поэта сферы жанра и эстетических установок-направлений, обусловленное изменением архитектоники человека. Они не случайно связаны не с принципами изображения, а с видением образов героев, которые «...в смутном сне / Явились впервые мне...». «Магический кристалл» указывает на место, где видение сформировано, – на душу: «В самом деле, дивлюсь я, каким образом душа, будучи вся неведуща и имея умное око света, пользуется однако чувственным образом и телесными очами, как бы двумя окнами, и выглядывая чрез них, видит все видимое, и поворачиваясь обратно, неведущим образом созерцает мысленное и неведущее» [12, С. 207].

По характеру действия: «сквозь» (А.С. Пушкин) и «через» (преп. Симеон Новый Богослов), «магический кристалл» – орган зрения души, сопрягающий вещественную, материальную проекцию бытия с его духовной сущностью и распространяющийся в данном значении на архитектонику человека, когда из индивидуальной односторонности и ограниченности возникает полнота целого – личность. «Магический кристалл» разворачивает «даль свободного романа» к неизвестному самому человеку его существу.

Сдвиг от индивидуального к личностному восприятию мира человека как смещение от ограниченности к свободе выбора в творческом мышлении поэта проявился в сфере литературно-эстетических установок (романтизм) и «готовых форм» (жанр). Зафиксированное в них отношение универсального и индивидуального определяет принцип «прямой перспективы», где авторская точка зрения, обращенная во вне себя, находится в ситуации напротив. Изображаемое становится предметно, овеществляется и в этом качестве соответствует индивидуальной природе автора. Это общий принцип. Литературно-эстетические установки (направления) уже конкретно определяют меру и степень его

проявления. В данном аспекте жанр как «готовая» структура оформляет содержание, т.е. приводит в предметное состояние и уже на этом уровне мыслится или как универсальная категория (классицизм) или индивидуальная, изменяющаяся (новые жанры) в своем составе (романтизм). Система родов и жанров в том виде, в каком она была представлена в европейской культуре, обусловлена индивидуальным началом и в этом значении управляет содержанием. Это и есть формы индивидуальной картины мира и человека, с которыми ассимилирует авторское сознание, авторская точка зрения, разрастаясь до их границ. Возникает отношение: активность автора и пассивность содержания, определяющее жанрово-родовую систему европейского образца. Она предоставляет самый широкий круг действий для автора от подражания форме до раздвижения ее границ и введения в оборот новых жанров в зависимости от тех исторических, социальных, мировоззренческих факторов, которые на данный момент участвуют в создании индивидуальной точки зрения. Однако ее сущностная черта – обращенность во вне и управление картиной действительности – остается неизменной.

А.С. Пушкин в полемике с А.А. Бестужевым об «определении различий между родами классическим и романтическим», отмечал, что в этом вопросе преобладающим является не «дух», а «форма» [13, С. 263]. Формы соответствуют различным степеням градации индивидуальности. Так, в творчестве Байрона ее сверхчеловеческая сущность реализовалась в поэме и разрушала драму: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя» [13, С. 272].

Личностным началом определяется отношение, когда содержание активно, а форма пассивна. Особенность жанровой системы древнерусской литературы заключалась в том, «что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение» [9, С. 46]. Это «определенные явления древнерусского жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле слова» [9, С. 51].

Различие индивидуального и личностного сказывается прежде всего на уровне образа автора. Его определения для жанровой системы второго типа построены на принципе аналогий, единственности индивидуального строения человеческого существа, когда оно подчиняет себе действительность эстетически, придавая ей отрицательный импульс оформления, за счет которого выступает во вне, наделяя себя положительным моментом безграничности возможностей. В древнерусской литературе образ автора определяло содержание, он наделял его формой,

выделял, чтобы явить другому сознанию. Для этой цели автор ограничивал себя, умалял, придавая момент самоотрицания себе как индивидуальности, которая открывалась не в своих функциях, а сфере бессловесности, определяющей ее по существу. Переход от положительного образа автора или героя, наделенного всеми индивидуальными способностями и достоинствами, к отрицательному, был переходом от индивидуального к личному, от выражения к воплощению. В богословских текстах можно выделить три его этапа: «...Ибо во всем я последний из всех и поистине малейший из всех людей. Излей на меня, прошу, Царю и Боже мой, великую Твою милость, которая да восполнит, Спасителю, лишения и недостатки мои и да соделает меня человеком целым, совершенным (неповрежденным), не лишенным ничего необходимого, и так да поставит меня пред Тобою, Слове, не осужденным и непорочным рабом Твоим, воспевающим Тебя во веки веков» [12, С. 244-245].

Данный тип отрицательного (по существу) героя был буквально воспринят Н.В. Гоголем, который, не адаптируя, попытался перенести его в современную литературу. История о капитане Копейкине начинается с уведомления: «Под Красным ли, или под Лейпцигом, только можете вообразить, ему оторвало руку и ногу...» [4, С. 187]. Эта физическая увечность, соотносится с тем, как Епифаний Премудрый видел в себе «всякое древо, не приносящее доброго плода» (Мтф. 3. 10), заявляя, «что буду проклят и вырублен» [12, С. 261], продолжая указанием, что он совсем «не владеющий ни своей левой рукой, ни правой» [12, С. 263]. образу Копейкина подводит итог, «автоцензурная купюра» (С.И. Машинский): «... вот тут-то и начинается, можно сказать, нить, завязка романа...» [4, С. 192]. Однако данный исход истории о капитане Копейкине осложняется тем, что перекликается, пусть и косвенно, с мотивом оставленного «праздника жизни», недопитого «Бокала полного вина», не дочитанного «ее романа». Умение «расстаться» заявляется как творческий принцип, предполагающий переход содержания в новое качество. Сущность этого творческого акта описал Ф.М. Достоевский, подводя итог в «Эпilogе» романа «Преступление и наказание»: «Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний наш рассказ окончен» [6, С. 421]. Финал «Евгения Онегина» определяет сущностное изменение образа автора. Индивидуальное становится личным, отражаясь в судьбе героев.

Финал «Евгения Онегина» был предвосхищен в Пятой главе замечанием: «...И эту пятую тетрадь, / От отступлений очищать». «Очищать» как стилиевой принцип перерастает в «умел расстаться», т.е. в самоотречение автора. Такое отождествление «слога»-слова с архитектурной

человека наблюдается в агиографических памятниках. Первым на это обратил внимание А. А. Григорьев в рамках рассмотрения образа Ивана Петровича Белкина. Его апофатическое определение – «начало только отрицательное» [5, С. 71] – указывает на освобождение, очищение от индивидуальной стихии, искажающей сущностные стороны человека. Апофатическая характеристика образа-типа состоит из качеств, относящихся к личности: «страдательных с одной стороны, критических, с другой» [5, С. 66].

Между положительным и отрицательным типом героя у А. С. Пушкина помещается гармонический (симфонический) образ как пространство пересечения отзывчивости двух культур: религиозной и светской. Эту позицию предвосхищает обратный взгляд в Первой главе «Евгения Онегина». Поле «противоречий» обращено к природе романа возникающей из известности индивидуальности, заслоняющей, уплотняющей неизвестность существа человека. Именно на известное, ее данность направлена стиховая стихия произведения. Она поглощает положительную сторону героев, формируя из нее тот ряд, который привел Ю. Тынянова к утверждению: «Роман этот сплошь литературен» [17, С. 66]. Стихи в романе очищают, освобождают пространство от нагромождения предметной стороны явлений, которыми оперирует индивидуальное сознание. Они выполняют обратную своей прямой функции (выражение) задачу. И в этом качестве пересекаются с логикой развития сознания автора и героев. И Татьяна, и Евгений в Восьмой главе определяются не перспективой жизни, а погружением в слои бытия. И если для героя это состояние неочевидно, то героиня четко его артикулирует в виде мировоззренческой аксиомы в ответе Онегину: «Но я другому отдана / и буду век ему верна». Ее ответ на взрыв индивидуальности вызвал характерную реакцию В. Г. Белинского: «Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца?» [3, С. 325-326]. То, что в ответе Татьяны вызвало негативную реакцию критика, стало своеобразной отправной точкой в творчестве М. Ю. Лермонтова.

«Литературность» А. С. Пушкина как родовая черта индивидуального начала в его ограниченности для М. Ю. Лермонтова – крайние формы лицемерия, бездушия, абсолютной непроницаемости, полной обезличенности человека. «Образы бездушные людей» («Как часто пестрою толпою окружен...»), – ущербность архитектоники человеческого существа, которая приводит к определенной художественной ситуации – «железный стих». Это своеобразный аналог «дали свободного романа». Но последнее направлено от индивидуального модуса, которым сформированы мировоззренческие, культурные, эстетические

пласты художественного пространства, к личностному, преображающему их, от формы как границы индивидуального бытия к новому содержанию. «Железный стих» – личностное сознание, полученное в наследство от А. С. Пушкина как бытийная данность, не способная преодолеть плотные слои индивидуализма. Поэтому, если «даль свободного романа» в ее динамических линиях образует «сквозь магический кристалл», то есть обратную сторону индивидуального бытия, то «железный стих» возникает как «бросить им в глаза». Вопреки всей культурной традиции поэт создает из художественного пространства неодушевленную субстанцию, направленную на неодушевленный предмет изображения, помещая образ лирического героя между ними. В результате М. Ю. Лермонтов приходит к воплощению того, что является ядром личностного бытия – душу. Первоначально переживая ее как отсутствие.

А. С. Пушкин, двигаясь от положительного типа к отрицательному, от формы к содержанию, от выражения к воплощению, свободно перемещается в пространстве культуры, открывая в этом движении сферу существования личностного бытия. Оно тоже «литературно». Однако А. С. Пушкин, пресекая поток «литературности», ставя точку в романе, открывает в этом акте пиршественную, избыточную сторону человека, родственную творению. Благодаря А. С. Пушкину М. Ю. Лермонтов о ней знает, он ее переживает, но в индивидуальном существовании. Если культурным измерением последнего становится «литературность» «готовых форм», то личность относится «к преизобильно насытившимся сладостью книжной» [8, С. 33]. В данной точке заключена художественно-эстетическая кульминация. У А. С. Пушкина она носит утвердительное значение. У М. Ю. Лермонтова отрицательное.

Благодаря открытому А. С. Пушкиным состоянию М. Ю. Лермонтов практически не задействует распространенный в романтической культуре мотив невыразимости, к которому подводится индивидуальное начало. Он изначально пребывает в положении личностного исхода. Творческий акт обнаруживает в индивидуальном начале опустошение. Им определяется структура «железного стиха», тесно связанная с архитектурой человека. Если у А. С. Пушкина бытующие художественные системы еще приобщены к внутренней свободе, то у М. Ю. Лермонтова они уже полны изнутри. «Железный стих» и есть гигантская сила концентрации культурных явлений, которая образует вокруг себя пустоты. Эта одновременность концентрации и пустоты – реакция на то искажение человеческого существа, которое прослеживается в индивидуальности. М. Ю. Лермонтов наделяет ее предельной силой выразительности, поглощающей, разрушающей способность к воплощению.

В рамках «железного стиха» можно говорить об определенном композиционном принципе, к которому приходит М.Ю. Лермонтов. Собственно «железный стих» есть итог развития лирического события, выстраивающегося вокруг жестко зафиксированной авторской точки зрения. В произведении, где непосредственно формулируется понятие «железный стих», в центре находится элегический мотив воспоминания-детства, окруженный пустотами, на которые указывают смыслы финала и экспозиции. У этой структуры есть и обратное значение. Лирический герой сдавлен двумя непроницаемыми субстанциями: «железный стих» и «образы бездушные людей». В результате мотив воспоминания ориентирован на состояние «без души» в настоящем как то, чего нет, оставляя после себя зияющие пустоты экспозиции и финала. Отсутствие души не переживается, а пластически воплощается. Именно ее замещают воспоминания как утраченную часть человеческого естества.

«Железный стих» – итог ограниченности современной культуры, которую поэт видит с позиции-точки как откровения о личностном бытии, которую ему оставил А.С. Пушкин. Внутри формирования этого явления находит объяснение присущее поэзии М.Ю. Лермонтова «систематическое повторение» «раз и навсегда сложившихся экспрессивных формул» [19, С. 61-62] поведения и их выражения, которые возникли еще в раннем творчестве. Самоповторения свободно перемещаются в различные литературные жанры и роды, что связывают с «историко-литературной» спецификой наследия поэта [19, С. 20]. Помимо исторической перспективы развития поэзии от стиховой культуры к «содержательности» [19, С. 13] (от А.С. Пушкина к Н.А. Некрасову) здесь сказалось то, что за индивидуальным строением образа героя, его исключительностью и возвышенностью открывалась внутренняя неподвижность, которой определялись форма и содержание в творчестве М.Ю. Лермонтова. В данном аспекте неразличение в лирическом потоке жанровых форм – обратная сторона однородности и однотипности индивидуального начала. Кочующие из произведения в произведение текстовые отрезки эмансипировались от героев, демонстрируя их внутреннюю инертность на уровне воплощения. Самоповторения обнаруживали ограниченность человека в его индивидуальности. Замечательно калькирование исповедального эпизода, обусловленного тем, что искренность речевой организации героя ищет отклика в нем самом. В результате «я» превращается в абстрактно-схематическое «он», требующее пересмотра архитектоники образа героя.

Уже на раннем этапе творчества отдельное, индивидуальное «я» – то, что «через мгновение может превратиться в ничто» своей привязанно-

стью к опыту текущего, его выразительной природе: «Бог знает, будет ли существовать это «я» после жизни!». Индивидуальность как сила выражения разрушительна: «Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи» [9, С. 554]. Впоследствии биографическое как индивидуальное и ограниченное выливается в самоотрицание: «Право, я так надоел сам себе, что, когда я ловлю себя на том, что восхищаюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я их вычитал!..и вследствие этого я дошел до того, что престал читать, чтобы не мыслить!» [9, С. 575]. Здесь «не мыслить» – апофатическая формула «я», отказа от него в том качестве, в котором осознал себя автор. Он повторит ее структуру в творчестве: «Нет я не Байрон...», – обратив на целый пласт современной культуры. Избранничеству сопутствует не положительное значение, а отрицательное, акцентирующее внимание на понятии «с русской душой». Происходит переход с внешнего на внутреннее при активном участии национального компонента, в котором намечается антиномия индивидуальный – личный. Здесь сразу сказалась отличительная черта поэта. В отличие от романтиков М.Ю. Лермонтов не восполняет индивидуальный начало сверхчеловеческим усилием. Последующее творчество открывает в эпитете значение полноты, в котором он в снятом виде выступает в «Смерти поэта» («душа Поэта»), тогда как в «Герое нашего времени» на его месте оказывается зияние, увечье – «половина души». Душа – самостоятельная субстанция, к которой и обращен эпитет. В поле ее действия образы – «гонимый миром странник», «океан» – изменяются. Горизонтальное становится вертикальным, пространство – глубиной, когда в сравнении океана с душой открывается сущность индивидуального начала как «надежд разбитых груз». Антиномия «толпа» – «думы», поддерживая отношение поверхностного и сокровенного, изменяет природу символических и переносных значений. Прежде всего это касается образа души. Она перестает быть, идеальным, эмоционально-психологическим отражением лирического героя и выступает как «угрюмая», т.е. неизвестная сторона его существа. «Думы» – «тайны», в которых сокрыт ее опыт бытия, определенный финальной триадой: «Я – или Бог – или никто». Все три члена связаны между собой союзом, предполагающим ситуацию выбора, образуя одновременно треугольник. Его вершина – Бог, а в основании находятся две равнозначные единицы: Я и никто. Подспудно к финалу лирического события Я в индивидуальном значении без Бога смещается на мировоззренческую периферию.

«Железный стих» стал реакцией на представление о душе как неотъемлемом компоненте существа человека. Путь от положительного

типа к отрицательному проложил А.С. Пушкин. Нашел для него определение: «даль свободного романа». И именно в этой художественной ситуации младший современник открывает природу «железного стиха», описывая не переход, а саму архитеконику отрицательного типа, которая определялась через его ядро – душу, перемещая ее из сферы выражения в сферу воплощения, когда «Душа усталая моя», – инициирует сравнение, позволяющее пережить ее физическую деградацию: «Как ранний плод, лишенный сока, / Она увяла...» («Гляжу на будущность с боязнью»). В данном аспекте «железный стих» возникает из столкновения двух положительных точек зрения, итогом которого становится данное состояние души. Но в центре оказывается признание ее как данности, что приводит к тому, что положительный герой наделяется качествами отрицательного, приходя к пониманию своей увечности, ущербности, но не на уровне сознания, а видения себя. Для младшего современника А.С. Пушкина уже не существует разрыва между поэзией и прозой, так как был преодолен разрыв между положительным и отрицательным типом героев и точкой зрения, но на другом уровне, чем у его предшественника. Не формы, а содержания. М.Ю. Лермонтов смотрит на мир и человека не с индивидуальной позиции, а на нее. Он погружен в гармонию прямого и обратного видения, восполняя интенсивность выразительности первого стихией целостности и полноты воплощения, присущего второму. В вершинном произведении «Герой нашего времени» при всей остроте внутренних конфликтов и динамичности их протекания, присущих произведению, автор погружает их в опоясывающую роман гармонию сквозного для романа обратного взгляда Максим Максимыча. Он, открывая и заключая повествовательную структуру, ритмизирует мировоззренческие и бытийные диссонансы Печорина. Сама его смерть – откровение о Максим Максимыче, личностной архитектонике.

В авторском признании: «в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живет во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге» [9, С. 305], – не столько обесценивается индивидуальная точка зрения, сколько устанавливаются отношения между внешним текущим и внутренним. В данной формуле сведены все значимые элементы художественного пространства в том значении, в котором их мыслила современная культура. Есть автор – «восторженный рассказчик», способ изображения – «на словах», форма – «на бумаге». Им предшествует иная художественная данность – «в сердцах простых», которая в итоге становится искомым началом всего произведения. Данная формула есть производная от «железного стиха», выстра-

данный внутри ее бездушного пространства момент, который позволяет прийти к сердцу.

Композиция произведения становится своеобразной антитезой его названия. Хронологический слом обращен на концепт «нашего времени», вместо движения вперед, со временем возникает обратное время истории «души человеческой». Данные особенности произведения совершенно не понятны вне художественного опыта А.С. Пушкина. «Повести Белкина», именуюсь циклом, не случайно вобрали в себя опыт летописного повествования, который отразился в отрицательном типе образа вымышленного автора повествования и откликнулся в названии, восходящем в своей незамысловатости к «Повестям временных лет». В данном аспекте «Герой нашего времени» – это еще и контаминация этих двух заглавий, отвечающая сущностным чертам художественного пространства, где индивидуалистическая составляющая обобщаемого явления, претендующая на широту охвата жизни, оказывается фрагментом обратного взгляда («летописного взгляда») Максим Максимыча, образ которого и становится сокровенным смыслом произведения.

Примечания:

1. Аверинцев С.С. От берегов Босфора до берегов Ефрата: литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н.э. / Аверинцев С.С. // От берегов Босфора до берегов Ефрата. М., 1987.
2. Безродный М.В. Еще раз о пушкинском «Магическом кристале» / Безродный М. В. // Временник Пушкинской комиссии. № 22. Л., 1988. С. 161-166.
3. Белинский В.Г. Избранные произведения / Белинский В. Г. / Мн., 1954.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Гоголь Н.В. / Т. 5. М., 1985.
5. Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. / Григорьев А.А. /Т. 2. Статьи. Письма. М., 1990.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом); глав. ред. В.Г. Базанов Т. 6, Л., Наука, 1973.
7. Душеполезная повесть о Варлааме пустынноике и Иоасафе царевице». М., 1998.
8. Иларион. Слово о Законе и Благодати / Иларион / М., 1994.
9. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В. 4 т. / Лермонтов М.Ю. / Т. 4. Проза. Письма. М., 1959.
10. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Лихачев Д.С. / М., 1971.

11. Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Ф. Шлегеля / Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. / Шлегель Ф. / Т. 1. М., 1983.
12. Преподобный Симеон Новый Богослов. Творения. Т. 3. Божественные гимны / Преподобный Симеон Новый Богослов / Св.-Троицкая Сергиева Лавра. 1993.
13. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин/ Т. 6. Статьи и заметки (1824-1836). М., 1962.
14. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин/ Т. 9. Письма (1815-1830). М., 1962.
15. Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995.
16. Сорокин Ю.С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» / Сорокин Ю.С. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 12. Л, 1986. С. 335-340.
17. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю.Н. / М., 1977.
18. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. / Шлегель Ф. / Т. 2. М., 1983.
19. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Эйхенбаум Б.М. / Л., 1924.

**ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЛЕРМОНТОВЕДЕНИЯ:
Н.В. ЗДОБНОВ И ЕГО ИЗДАННЫЕ
И НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ТРУДЫ**

Оглядываясь на пройденный путь отечественным лермонтоведением, необходимо остановить внимание на именах не часто встречающихся в работах современных исследователей. Среди них особое место принадлежит Николаю Васильевичу Здобнову (1888-1942) – крупному советскому ученому, чьи труды в области библиографии широко известны [1]. Примечательно, что если его деятельность как библиографа хорошо освещена в различного рода публикациях, то вклад в литературоведческую науку остался вне поля зрения исследователей – это работы, связанные с творчеством М.Ю. Лермонтова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Д.Н. Мамина-Сибиряка, кроме того, им были подготовлены «Материалы для биобиблиографического словаря русских писателей», «Материалы для Сибирского словаря писателей», «Синхронистическая таблица русской литературы XIX-XX вв. (в связи с западноевропейской литературой и культурной историей России и Запада)», план-проспект библиографического указателя «Литературоведение и художественная литература за 1921-1927 гг. Ч. 1. Журнальный материал. Вып. 1.» [2].

И здесь можно выявить несколько причин такого положения дел: во-первых, отечественные библиографоведы и литературоведы занимаются в значительной степени вопросами в рамках своих дисциплин, во-вторых, существенная часть наследия Н.В. Здобнова в этой области оказалась неопубликованной при его жизни и ныне хранится в Кабинете библиотековедения БАН и Отделе рукописей РНБ [2, 3, 4].

В задачу настоящей статьи входит освещение исключительно его деятельности как лермонтоведа. Крайне важно, что Н.В. Здобнов пытался, прежде всего, прояснить слабо изученные места в творчестве М.Ю. Лермонтова. В основу своей концепции понимания наследия писателя он вкладывал прежде всего социально-политические взгляды М.Ю. Лермонтова на действительность Николаевской России. Примечательно, что Н.В. Здобнов в своих исследованиях базировался на неопубликованных материалах, найденных им в архивах – нынешнем Российском государственном историческом архиве и Рукописном отделе Пушкинского Дома. При этом повышенный интерес к творчеству

М.Ю. Лермонтова в его трудах прослеживается начиная с середины 1930-х гг.

В целом, работы Н.В. Здобнова по изучению творчества М.Ю. Лермонтова могут быть разделены на несколько направлений: посвященные обширным темам – «М.Ю. Лермонтов и польский вопрос», «М.Ю. Лермонтов и цензура», «Методика и практика библиографирования литературы о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова» [5, 6], «Роль книги в жизни поэта»; а также адресованные конкретным произведениям писателя – «Опять народные витии» и «Предсказание». При этом существенно, что крупные темы, затронутые Н.В. Здобновым, иногда включали в себя материал, связанный со стихотворениями, которые затем рассматривались более детально уже в виде самостоятельных исследований.

В 1940 году в недавно созданном сборнике «Советская библиография» вышла статья Н.В. Здобнова «Книга в жизни М.Ю. Лермонтова» [7]. Автор с самого вступления акцентирует на значение личных собраний для русских писателей XIX века. Основой для публикации стали воспоминания знакомых и родственников, дневниковые заметки писателя. Используя биографические сведения, а также тщательно анализируя произведения поэта, Н.В. Здобнов вводит понятие «периодизации» в процессе чтения М.Ю. Лермонтова, разделяя его на несколько хронологических отрезков: ранний – с детских лет и до 1827 г.; юношеский – 1827-1829 гг. – связанный с знакомством с русской классической литературой, и, наконец, третий период – это уже зрелые годы. На базе крайне скудных материалов Н.В. Здобнов пытается реконструировать не только круг чтения поэта, но и выявить все книжные собрания, их состав, с которыми он мог соприкасаться, начиная с периода жизни в Тарханах. В статье довольно подробно показано, какое влияние оказывали друзья, знакомые и родственники на читательские интересы поэта; проводилась четкая линия влияния отечественных и зарубежных авторов, на конкретные фрагменты его произведений, (к примеру, «Отелло» Шекспира на «Маскарад»). Определенное место в работе отведено психологии чтения М.Ю. Лермонтова, его самодостаточности и нежелании делиться с окружающими своими впечатлениями (это свойственно для студенческих лет), затем Н.В. Здобнов подчеркивает, что он становится более открытым в обсуждении вопросов, связанных с литературой с другими, в частности с В.Г. Белинским. Автор статьи тщательно изучает и источники формирования библиотеки М.Ю. Лермонтова, условия хранения книг и их дальнейшую судьбу. От «частного» чтения М.Ю. Лермонтова Н.В. Здобнов перебрасывает мостик к пониманию «чтения и писательского труда» в философском смысле, на примере сти-

хотворения «Журналист, писатель и читатель» (1840). Любопытно, что Н.В. Здобнов считал, что в этом поэтическом произведении М.Ю. Лермонтов искал самореализацию не только как поэт, но и как издатель.

В конечном итоге, он приходит к выводу, что на формирование личности М.Ю. Лермонтова большое воздействие имела среда, чем чтение. И, пожалуй, самое важное, что Н.В. Здобнов не ограничивался изучением только фактов, говоривших о знакомстве писателя с репертуаром русской и зарубежной классики, он стремился понять отношение М.Ю. Лермонтова к чтению, прежде всего, как духовному процессу формирования идейного облика поэта.

Проблема влияния цензуры на творчество М.Ю. Лермонтова нашла свое отражение в двух публикациях Н.В. Здобнова. Впервые эта проблематика была поднята им в 1938 году в «Литературной газете» [8], несмотря на то, что это была газетная статья, в ее основе лежали архивные документы, находившиеся в Архиве внутренней политики, культуры и быта (современный РГИА). Н.В. Здобнов проследил роль цензуры в издании произведений поэта после его смерти, начиная с двухтомника «Вчера и сегодня» В.А. Сологуба. Кроме того, им были обнародованы документы, связанные с цензурской работой А.Н. Майкова и И.А. Гончарова, касавшиеся выхода в свет текстов М.Ю. Лермонтова. В следующем году в журнале «Красная новь» в более развернутом виде появляется его публикация «Лермонтов и цензура» [9]. Она также была основана на архивных материалах, находившихся в Архиве внутренней политики, культуры и быта и Рукописном отделе Пушкинского Дома. Примечательно, что Н.В. Здобнов приводит документы, касавшиеся не только произведений, которые были запрещены, но и говорит о тех, которые несмотря на свою «безвредность» могли вызвать опасения у цензоров. В исследовании показан весь путь, который произведения М.Ю. Лермонтова проделывали через цензуру, освещена роль друзей в этом процессе. Общая композиция статьи – хронологическая последовательность публикаций творчества писателя, роль отдельных цензоров в этом процессе. Каждая отдельная глава этой работы, посвящена цензурованию конкретного стихотворения или поэмы – «Песня про купца Калашникова», «Кинжал», «Пленный рыцарь», «Демон». Структура главы построена по следующему принципу: сведения об автографе, первой публикации, неизданный материал (наиболее ценные в научном отношении документы представлены полностью), приведение наиболее авторитетных публикаций по данному вопросу, их анализ.

В статье Н.В. Здобнова «Литературное наследство Лермонтова и его наследники» [10] были опубликованы некоторые архивные мате-

риалы из Российского государственного исторического архива, связанные с авторским правом на произведения поэта, которые были предъявлены его наследниками – тетками со стороны отца. Несмотря на то, что Цензурный комитет отказал им в наложении запрета на публикацию уже изданного и на произведения, находящиеся в рукописи, они апеллировали к министерству народного просвещения, но и там не нашли поддержки. Небезынтересно, что Н.В. Здобнов объяснял подобное поведение наследников не коммерческими целями, а нежеланием предать огласки ряд произведений М.Ю. Лермонтова. Подобные настроения, по мнению Н.В. Здобнова, могли спровоцировать сознательное уничтожение части литературного наследия писателя, находившихся в частных руках.

Значительную ценность представляют неизданные исследования Н.В. Здобнова. Среди них – объемный труд «Лермонтов и польский вопрос» [11] до сих пор не введенный в научный оборот. В более ранних статьях других исследователей, в основном, рассматривались лишь узкие вопросы влияния польской литературы на творчество М.Ю. Лермонтова: авторы в основном ограничивались сравнением произведений писателя с поэзией А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Работа Н.В. Здобнова включала в себя три основные части: первая – введение, вторая – польские мотивы в творчестве М.Ю. Лермонтова, третья – подробный анализ стихотворения «Опять народные витии».

В первой части Н.В. Здобнов пытался рассмотреть данный вопрос более широко – на примере отношения большей части русской интеллигенции к Польше. С этой целью он тщательно рассматривал роль имперской России в социокультурном устройстве этой страны, выявлял конкретные высказывания относительно польского вопроса среди ярких представителей русской литературы, декабристов и т.д. При этом Н.В. Здобнов считал, что Лермонтов по своему складу ума с юных лет был ближе к демократическим силам русского общества, которые были крайне сочувственно настроены по отношению к Польше. Он скрупулезно выявляет весь круг выходцев из Польши, знакомых М.Ю. Лермонтова.

Во второй части работы, посвященной непосредственно польским мотивам в творчестве М.Ю. Лермонтова, Н.В. Здобнов пытается детально проанализировать драму «Станный человек», поэмы «Боярин Орша» и «Литвинка». В последних двух произведениях, по мнению Н.В. Здобнова, именно Польша подразумевается М.Ю. Лермонтовым под Литвой, поскольку открыто в то время нельзя было говорить о симпатии к этой стране. Определенное сочувствие к Польше Н.В. Здобнов находит и в «Княгини Лиговской» – в изображении чиновника Красин-

ского и графа Острожского. Примечательно, что Н.В. Здобнов не ограничивался лишь исследованием литературного наследия М.Ю. Лермонтова, в поле его зрения вполне закономерно попали и произведения изобразительного искусства, созданные рукой поэта – «Гусары при штурме Варшавы. 1831» и «Штурм Варшавы». Благодаря воспоминаниям современников ему удалось реконструировать эпизоды боя, изображенного М.Ю. Лермонтовым.

Наиболее важное место в раскрытии затронутой им темы Н.В. Здобнов отводит стихотворению М.Ю. Лермонтова «Опять народные витии», которому он посвятил целую главу в своей работе. Он изучил все немногие источники, в которых анализировалось стихотворение, а также судьбу первой публикации предпринятой В.А. Сологубом. Кроме того, Н.В. Здобнов детально рассмотрел все варианты стихотворения, проводя тщательное текстологическое исследование, имевшее целью выявить истинный замысел поэта в этом стихотворении. В ходе этой работы он находит ошибки у других специалистов, в том числе у Б.М. Эйхенбаума. Примечательно, что Н.В. Здобнов значительное место уделяет сравнительному анализу стихотворения с поэтическим произведением А.С. Пушкина «Клеветникам России», относя их к гражданской лирике. Для более глубокого понимания «Опять народные витии» Н.В. Здобнов выявляет почти все стихотворения М.Ю. Лермонтова, имевшие политический контекст, особенно, где проходит тема угнетения и борьбы за независимость. Любопытно, что он определяет по жанру «Опять народные витии» не как эпическое стихотворение, а, наоборот, как ироническое, точно находя аналогии в тексте «Измаил-бей». Образ поэта, заявленный в самом начале стихотворения, по мнению Н.В. Здобнова, не в коем случае не мог быть связан с А.С. Пушкиным и его стихотворением «Клеветникам России», он считал, что под ним мог подразумеваться другой, «неизвестный» поэт. И все остальные строфы, имевшие антипольский характер, следует приписывать ему, а не политическим воззрениям М.Ю. Лермонтова. У Н.В. Здобнова был свой кандидат на место этого творца, им с его точки зрения, мог быть литератор, поэт, сотрудник «Библиотеки для чтения» Михаил Александрович Марков (1810-1876) – известный своими верноподданническими сочинениями, направленными против Польского восстания 1831 года. Именно такая версия объясняет с точки зрения Н.В. Здобнова создание столь несвойственного М.Ю. Лермонтову стихотворения.

Примечательно, что в 1930-е гг. большое внимание отводилось обсуждению вновь появлявшихся гипотез, относительно важных явлений в русской литературе. В ходе таких дискуссий удавалось выработать

наиболее объективную точку зрения на проблему. Н.В. Здобнов, заведомо зная о критике, настроенной против него со стороны большинства московских литературоведов, все же решил выйти на обсуждение своей точки зрения относительно стихотворения М.Ю. Лермонтова «Опять народные витии» [12]. И такое обсуждение состоялось в 1938 году в Институте мировой литературы под председательством Н.Л. Бродского. Н.В. Здобнов в своем докладе в довольно сжатом виде представил свои основные доводы, которые можно свести к тому, что рукопись стихотворения из известной Чертковской тетради детально никто не изучал. Он предложил свою версию прочтения этого поэтического произведения М.Ю. Лермонтова. Вполне обосновано, Н.В. Здобнов находит, что стихотворение М.Ю. Лермонтова противоречит тем отношениям, которые у него завязались к тому времени с А.В. Браницким и Шумским и полагает, что «Опять народные витии» могло быть связано с реакцией на стихотворение М.А. Маркова «Русский царь». В конце своего доклада он делает вывод: стихотворение не завершено автором и не имеет ясного смысла, к тому же, оно публиковалось с явными ошибками и, безусловно, что для полного академического издания, работа над которым осуществлялась уже с середины 1930-х гг. необходимо сверить текст с автографом.

В прениях первым выступил Н.Л. Бродский, который исходил из отношения к польскому вопросу с точки зрения марксизма и упомянул Энгельса, критиковавшего в свое время польские революционные события 1830 г., имевшие целью восстановление монархии в стране. Н.Л. Бродский пытался провести водораздел между позициями М.Ю. Лермонтова и А.С. Пушкина, придерживавшихся здорового патриотизма, с одной стороны, и ультрамилитаристскими взглядами Николая I, с другой. Следующий оппонент Герштейн считала, что фигура М.Ю. Лермонтова неоднопланова и он мог по-разному относиться к окружающей его действительности. С.В. Шувалов продолжает мысль Э.Г. Герштейн и считает, что стихотворение было написано под влиянием нахождения поэта в Школе гвардейских подпрапорщиков. Критические замечания высказал и историк литературы Л.Б. Перльмуттер, считая, что гипотеза Н.В. Здобнова об использовании М.Ю. Лермонтовым иронии противоречит стилистике стихотворения. Библиограф и архивист А.Н. Михайлова, в целом, была согласна с замечаниями коллег, но считала очень ценным предложение Н.В. Здобнова о публикации текста стихотворения по автографу. В то же время она высказывалась за традиционную трактовку стихотворения, считая, что противоречия подобные тем, что обнаружались в тексте «Опять народные витии», можно найти и в других произ-

ведениях М.Ю. Лермонтова – «Сашка», «Измаил-Бей», «Спор», «Поле Бородина»; поэт постепенно придет к пониманию темы Отечества, как мы это видим, только к концу своей жизни в стихотворении «Родина». Н.К. Сердцев был согласен с тезисом Н.В. Здобнова о странности стихотворения «Опять народные витии» в творчестве М.Ю. Лермонтова и справедливо считал, что работу над изучением этого произведения поэта надо продолжить. Несколько особняком стояло выступление В.И. Нейштадта, который смог получить в свое распоряжение альбом Константина А. Жерве, а также устное свидетельство его родственницы, что именно он был участником кружка 16, кроме того, сохранилась переписка К.А. Жерве с В.К. Кюхельбекером – все эти факты позволяют сделать вывод, что кружок 16, в котором состоял М.Ю. Лермонтов мог считаться продолжателем идей декабристов. В конце обсуждения были подведены итоги: о целесообразности дальнейшего изучения текстологии стихотворения, поскольку более ранние его публикации исследованы были недостаточно; поднимался вопрос о возможной переадресации текста поэтического произведения; в тоже время почти единодушно было решено, что это стихотворение нельзя считать пародийным, учитывая его стилистику.

В своей заключительной речи Н.В. Здобнов говорит о важности изучения революционных мотивов в творчестве М.Ю. Лермонтова, так как разработкой данной темы никто не занимался. Кроме того, он все-таки настаивал, что данное стихотворение следует считать ироническим.

В декабре 1939 года состоялось заседание Лермонтовской секции Института мировой литературы РАН, где Н.В. Здобнов представил свою работу «Лермонтов и польский вопрос». Она состояла из пяти глав: первая – «Современники и окружение Лермонтова о польском вопросе», вторая – «Польские мотивы в творчестве Лермонтова», третья – «Народные витии», четвертая – «Неопубликованные материалы III отделения, Ксаверий Браницкий», пятая – «О поляках на Кавказе» (названия разделов сформированы настолько идентично, как это позволял текст доклада Н.В. Здобнова). При этом по разным причинам (в основном, в связи с незавершенностью текста) на обсуждение выносился не весь материал, а только первая и вторая главы [13]. Как он сам отмечал: «я жду широкой критики, так как тема новая и неразработанная, впервые ставится мною, в ней много дискуссионного» [13, л. 1]. Н.В. Здобнов внимательно исследовал природу неоднозначного отношения М.Ю. Лермонтова к польскому вопросу: от холодности к данной проблеме в юном возрасте до симпатии к полякам уже в зрелые годы, особенно останавливается на примере дружбы писателя с К. Браницким. В ходе рассмотрения проблемы вли-

яния Польши на творчество М.Ю. Лермонтова, он особенно выделяет стихотворение «Опять народные витии», подчеркивая: «я остаюсь на тех позициях, на которых стоял в прошлый раз. Та критика, которая была высказана по поводу моего доклада, помогла мне оснастить мои доводы новыми соображениями» [13, л. 4]. В этом докладе Н.В. Здобнов усиливает свой тезис о положительном отношении М.Ю. Лермонтова к польскому восстанию и полякам в целом и надеется найти дополнительные документы, подтверждающие его гипотезу. В ходе прений С.В. Шувалов высказал мысль о том, что весь материал по данному вопросу собран и вряд ли найдется что-то дополнительное. Кроме того, он считал сомнительным, что знание о декабристских идеях, которым, безусловно, обладал М.Ю. Лермонтов, могло сыграть серьезную роль в осознании им данного вопроса. Влияние окружения поэта на его отношение к Польше – Е.П. Ростопчиной и А.С. Хомякова он отвергал, поскольку нет точных достоверных данных по этому вопросу, также был не обстоятельным и другой тезис Н.В. Здобнова о роли знакомых поляках в обсуждении с ними политических вопросов, касавшихся их страны. Критике были подвержены и фрагменты произведений М.Ю. Лермонтова, где Н.В. Здобнов находил польский след – «Станный человек», «Литвинка», «Боярин Орша», «Княгиня Лиговская». В завершении С.В. Шувалов сказал: «Вывод у меня конечно такой: Лермонтов бесспорно был прогрессивным интеллигентом, оппозиционером, несомненно, он поэтому не мог отрицательно относиться к польскому вопросу. Но сказать, что он положительно, заостренно положительно относился к этому вопросу, этого я не могу» [13, л. 12]. К.Н. Ломунов, напротив, поддерживает Н.В. Здобнова, поскольку он проявил смелость к поднятию столь дискуссионного вопроса: «Одна основная мысль в докладе Николая Васильевича мне особенно понравилась. Отношение к польскому вопросу он ставит в связи с отношением к Кавказскому вопросу, и я бы добавил, к еврейскому вопросу» [13, л. 12].

Литературовед И.Р. Эйгес считал, что без раскрытия смысла стихотворения «Опять народные витии» концепция Н.В. Здобнова повисает в воздухе. Он согласился, что в «Литвинке» и «Боярине Орше» тема Польши поставлена не случайно. В.В. Баранов говорил о сближении стихотворений А.С. Пушкина «Клеветникам России» и М.Ю. Лермонтова «Опять народные витии» в фактологическом, композиционном и фразеологическом отношении – это могло стать фундаментом для дальнейшего рассмотрения этого вопроса. В качестве совета В.В. Баранов считал нужным обратиться к поэзии А.И. Одоевского, связанной с Польшей, поскольку они были дружны (речь идет о стихотворениях

в защиту польской революции). К тому же, он вполне положительно оценивал оригинальность методологии Н.В. Здобнова: обращение при изучении данной проблемы не только к литературному, но и к живописному наследию поэта. Участник обсуждения А.Н. Михайлова высказала вполне здравое предложение о том, что польский вопрос 1830-40-х гг. должен осветить квалифицированный специалист из Академии наук, что позволит разрешить многие поднятые вопросы.

Н.Л. Бродский считал, что при раскрытии данной темы надо опираться на работы марксистов, изучавших польское революционное движение, личное общение М.Ю. Лермонтова с отдельными поляками совершенно не свидетельствуют о его отношении в целом к польскому вопросу. Говоря о стихотворении А.С. Пушкина «Клеветникам России», он полагал, что это не ура-патриотическое сочинение, а оно было адресовано французской палате депутатов, угрожавших России в 1830 году возможной интервенцией. И в данном случае А.С. Пушкин выступал как государственный, подобную точку зрения высказал и писатель Н.С. Тихонов на пленуме советских писателей в 1937 году. «Есть Россия и есть Дом Романовых. Пушкин это не смешивал. [...] Нельзя спокойно относиться, что Вы наше государственное, пушкинское патриотическое понимание России смазываете [...] пора же наконец, товарищи, изучая материалы, изучать их государственно, исторично» [13, л. 22-23]. К тому же, Н.Л. Бродский считал недостаточно обоснованным тезис Н.В. Здобнова о том, что декабристы, идеи которых приветствовал М.Ю. Лермонтов были на стороне независимой Польши, многие из них высказывали противоположное мнение. В свою очередь Н.В. Здобнов, хорошо владея фактическим материалом, уверенно говорит, что декабристы не были против самостоятельности Польши и восстания за ее свободу. Кроме того, он вполне обоснованно считал, что имеющийся материал дает возможность поднять вопрос об угнетенных народах Российской империи: на первом плане, безусловно, будут народы Кавказа, за ними, конечно, поляки. После столь горячей дискуссии Н.В. Здобнов практически не меняет своей концепции, он сознательно идет на сопротивление, чтобы достичь до цели.

В силу вполне объективных обстоятельств, связанных с явным противодействием со стороны ИМЛИ высказанным им тезисам по данной проблематике, столь ценная работа не была издана даже как полемическая. Спустя много лет, уже в 1970 году профессором Люблинского университета Ю.С. Борсукевичем была опубликована статья «Польский вопрос в жизни и творчестве Лермонтова» [14], которая в значительной степени повторяет те выводы, к которым пришел Н.В. Здобнов. Если бы

в конце 1930-х – начале 1940-х гг. труд Н.В. Здобнова увидел бы свет, то вполне, вероятно, лермонтоведческая наука смогла сделать серьезный шаг вперед и дать последующим поклонениям исследователей ценный материал для дальнейшей работы.

Примечания:

1. Коган Е.И. Николай Здобнов: жизненный путь книговеда. М., 1997.
2. Здобнов Николай Васильевич [Электронный ресурс]: описание фонда / Российская национальная библиотека, Отдел рукописей; [Свищенская М.К.]. – Санкт-Петербург: [б.и.], 2001. https://primo.nl.ru/primo-explore/fulldisplay?docid=07NLR_LMS012317226&context=L&vid=07NLR_VU1&lang=ru_RU&search_scope=default_scope&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=lsr24,contains,%D0%B7%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D0%BD%D0%BE%D0%B2&facet=rtype,include,other&offset=0
3. Бокан М.Г. Архив Н.В. Здобнова в фондах Библиотеки Российской академии наук / М.Г. Бокан, Н.К. Леликова // Библиография. 1994. № 1. С. 111-113.
4. Денисова Т.Б. Личный архив Н.В. Здобнова в Библиотеке РАН (проект создания полноценной базы данных) // Библиография. 2018. № 5. С. 74-78.
5. Здобнов Н.В. О библиографии классиков и библиографическом педантизме. По поводу новой библиографии Лермонтова // Лит. критик. 1937. № 4. С. 282-286
6. Беляев Н.С. Проект библиографического указателя о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова В.А. Мануйлова: опубликованное и неосуществленное // Наука и библиотека. 2024. № 11. С. 38-50.
7. Здобнов Н.В. Книга в жизни М.Ю. Лермонтова // Сов. библиография. 1940. № 1. С. 38-54.
8. Здобнов Н. Лермонтов и цензура // Лит. газ. 1938. 26 авг.
9. Здобнов Н.В. Новые цензурные материалы о Лермонтове // Красная новь. 1939. № 10-11. С. 259-269.
10. Здобнов Н. Литературное наследство Лермонтова и его наследники // Лит. газ. 1938. 5 сент.
11. БАН Кабинет библиотековедения. Ф. 1. Оп. 1. Д. 131.
12. БАН Кабинет библиотековедения. Ф. 1. Оп. 1. Д. 126.
13. РНБ РО. Ф. 1196. Оп. 1343. Д. 220.
14. Борсукевич Ю. Польский вопрос в жизни и творчестве Лермонтова // Вопросы истории русской литературы. Вып. 2. Львов, 1970. С. 46-56.

ДОМ В КРОПОТОВО **(проект реставрации дома Ю.П. Лермонтова в Кропотово)**

Кропотово – удивительное место на карте Липецкой области, которое обладает притягательной силой для всех любителей поэзии М.Ю. Лермонтова. Здесь жил и провел свои последние дни Юрий Петрович, отец поэта. Здесь, по аллеям парка ходили счастливые молодые Лермонтовы – Мария Михайловна и Юрий Петрович. Здесь они в альбоме Екатерины Лермонтовой (сестры Юрия Петровича) писали друг другу стихи и говорили о своих чувствах. Сюда, спустя 13 лет приезжал юный Михаил Юрьевич. Здесь он был второй раз влюблен. Здесь открывал он тайны звезд и мук сердечные томленья [4, с. 369]. Здесь семья Лермонтовых была счастливой, юной, у которой все было впереди. Их окружала Любовь, Нежность и Доброта родственников, которые смотрели на них с портретов, с улыбкой встречали с прогулок и приглашали к обеденному столу, укрывали пледом, приносили парное молоко и первую клубнику, только что сорванную с грядки.

Память противостоит времени. Она преодолевает время, заставляет задумываться о происходящем, переосмысливать его, ощущать себя частью современной жизни. Память формирует чувство уважения к прошлому, такие чувства, как патриотизм, долг, совесть, честь, ответственность за настоящее и будущее.

Приступая к проекту реконструкции усадьбы Кропотово, хотелось не только восстановить дом Ю.П. Лермонтова, но что, на наш взгляд гораздо важнее, восстановить память о том времени, в котором происходило становление юного поэта, когда он делал свои первые шаги на поэтическом поприще, когда он ощутил свое значение и смысл жизни. Нам хотелось создать правдивый образ строения конца 18 столетия, в котором ощущалось присутствие Времени, Жизни и Красоты.

Дом, в Кропотово был куплен Анной Васильевной Лермонтовой в 1791 году сразу после продажи Измайлово. Семейство Лермонтовых покинуло Костромскую губернию и переселилось в Тульскую. Кропотовка осваивалась в конце 17 века елецким писцом С. Кропотовым. За сто лет дом писца Кропотова обветшал, был мал для многодетной семьи Лермонтовых, требовалось новое строительство. Дед М.Ю. Лермонтова Петр Юрьевич взялся за строительство нового дома в Кропотовке. От

старого Лермонтова избавились. От него ничего не осталось. Судьбе было угодно, что и от вновь построенного ничего не сохранилось.

11 декабря 1941 года дом и деревья были сожжены немецкими солдатами. По воспоминаниям жителей дом сгорел быстро, но от него оставался каменный фундамент, который очень скоро был разобран жителями для восстановления своих жилищ. Фундамент барского дома, деревья из сада, все шло на строительство сгоревших домов.

В июле 1984 года группа работников елецкой горархитектуры, которую возглавлял главный архитектор Ельца В.П. Горлов, занималась обследованием усадьбы Лермонтовых, геодезическим обмером и привязкой всех оставшихся строений, выяснением планировки, которые в то время хорошо прослеживались. Александр Васильевич Новосельцев – архитектор (автор первого проекта дома с мезонином) с увлечением исследовал усадьбу.

Проведенная съемка показала, что в остатках аллей, следов дорожек, обсадке деревьями, размещении усадебных построек прослеживалась регулярная планировка 18 века. Архитекторами было установлено, что расположенная на склоне речки Любашевка усадьба ограничена рвами, валами имеет форму прямоугольника со сторонами 427 на 277 метров, что соответствует прежним размерам 200 на 130 саженей. Основной въезд в усадьбу обозначен проездом в центре восточного вала и от него идет главная аллея из молодой поросли деревьев.

На сегодняшний день существует два проекта восстановления дома Лермонтовых в Кропотово. Это: 1. Реконструкция А.В. Новосельцева, выполненная на основе высказывания П.А. Вырыпаева в книге «Лермонтов: новые материалы к биографии». Там есть строчки: «Дом Юрия Петровича Лермонтова в Кропотове очень схож с домом бабушки в Тарханах. Деревянный, с мезонином, покрыт железом. В нем было 12 комнат: 8 внизу, 4 наверху» [2, с. 131]. Позднее эти строки перекочевали во многие книги, посвященные жизни М.Ю. Лермонтова. Например, в «Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР. Липецкая область», напечатанной в 1980 году. Автор статьи – М.В. Важинский. Там, на странице 108 есть строчки: «Дом Лермонтова в Кропотово был деревянный с мезонином. Он состоял из 12 комнат: восьми – в первом этаже, четырех – в мезонине» [1, с. 113].

2. Вторым вариантом восстановления дома явился проект студентов ИДД ИКИ ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, выполненный к 3-й Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященный 210-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова конференции (Липецк, 4-5 апреля 2024 г.).

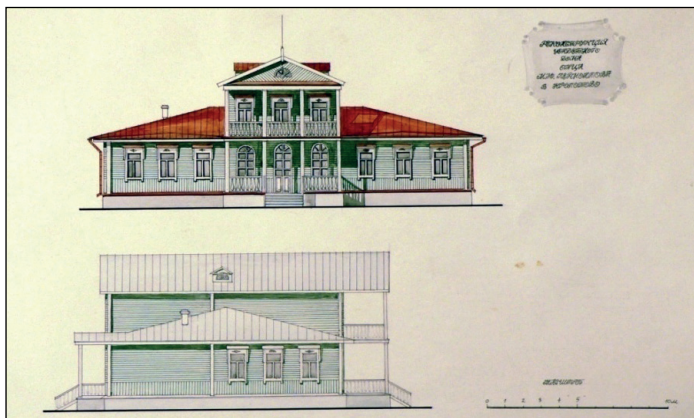


Рисунок 1. Дом Ю. П. Лермонтова в Кротово по проекту А. В. Новосельцева. Реконструкция 1984-1985 года

С 1985 года прошло достаточно времени. В 2024 году Д. В. Плотниковым были найдены фотографии Кротововского дома в ФГБУК Государственного Лермонтовского музея-заповедника «Тарханы».

При восстановлении облика усадебного дома нами были отобраны пять фотографий, наиболее полно передающих его внешний облик.



Рисунок 2. Фотография 1926 года. На фотографии виден фасад дома. Фотография взята в Государственном институте русской литературы Академии Наук Российской Федерации (Пушкинский Дом). Санкт Петербург.



Рисунок 3. Неизвестный фотограф. Фотография 1964 г. На фото виден левый угол дома.



Рисунок 4. Неизвестный фотограф. – Фотография 1964 г. Боковой вид дома Кропотово Ю.П. Лермонтова. На фото видна правая сторона дома, со стороны комнаты М.Ю. Лермонтова.



Рисунок 5. Неизвестный фотограф. – фотография 1964 г. Боковой вид дома Кропотово Ю.П. Лермонтова. На фотографии изображен левый угол дома.



Рисунок 6. Неизвестный фотограф. 1964 г. Дом Ю.П. Лермонтова сзади.

Данные фотографии были выполнены в 1926 году и в 1964 году в период двух экспедиций в Кропотово.

В Тульском архиве краеведом В.М. Огневым был найден ежемесячный краеведческий журнал «Тульский край» за январь 1927 года, в котором был размещен отчет научной экспедиции в Кропотово, целью которой был сбор сведений о доме и усадьбе Ю.П. Лермонтова, как о месте, где бывал М.Ю. Лермонтов, а также сбор «народных преданий, сохранившихся среди местного населения, проливающие некоторый свет на отношения поэта и его отца к крестьянам». Экспедиция состояла из трех человек: А.К. Федорова, Г.В. Любомудрова и В.М. Постникова. Членами экспедиции было отмечено, что аллея, ведущая к дому, состояла из тополей 25-30-летнего возраста и ширина ее была 3 метра. По обеим сторонам уцелели пни «более чем столетних тополей». Расстояние между пнями в ширину составляло шесть сажень, что более соответствовало назначению въездной аллеи, которая должна вмещать проезд двух экипажей. Авторы экспедиции сделали первый вывод: «Вероятно, позднейшие владельцы срубили и распродали старую аллею, а вместо нее насадили скромную узенькую, существующую и поныне, аллею» [3].

Далее члены экспедиции внимательно исследовали барский дом. На основании «старинного железа на крыше», обшивке дома и балкона, цвета краски, состоянию стен и украшений фронтона они делают следующий вывод: «Дом с балконом... в существенных чертах сохранился в таком виде, в каком он был 100 лет тому назад» [3].

Делаем простой математический расчет. Экспедиция под руководством Г.В. Любомудрова состоялась в 1926 году. Минусуем 100 лет, получаем 1826 год. Летом 1827 года М.Ю. Лермонтов полтора месяца жил в Кропотово, «Ефремовской деревне». К стихотворению «К гению» есть приписка подростка Миши Лермонтова: «Напоминание о том, что было в ефремовской деревне в 1827 году – где я во второй раз полюбил 12 лет – и поныне люблю». Из написанного следует, что увиденный экспедицией дом является тем домом, в котором жил Михаил Юрьевич, которого время сохранило без изменений до XX столетия. Обследование дома заканчивается словами: «Если и производился ремонт, то самый незначительный, и с хозяйственной целью, так: в колоннах балкона снизу возоблена обшивка на один аршин тесом и даже не покрашена; сбоку дома прирублена из грубых бревен небольшая пристройка, что-то вроде уборной или чулана» [3].

Отчет, помещенный в журнале, был подкреплён одной иллюстрацией в виде черно-белой фотографии, сделанной в фас дома (со стороны аллеи). Эта фотография фигурировала позднее во всех статьях и книгах, описываемых внешний вид дома (у нас это рисунок № 2).

В 1937 году в Кропотово была осуществлена вторая экспедиция М. Ф. Николевой. Сохранился ее отчет о доме Ю. П. Лермонтова. Он хранится в музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске.

Выдержка из отчета, хранящегося в музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске (статья машинописная, на 4-х страницах). Экземпляр под номером 1153/1033 напечатан под копирку фиолетового цвета. На каждой странице этого экземпляра авторские правки. В отчете говорится о состоянии дома отца М. Ю. Лермонтова Юрия Петровича в с. Кропотове, о местонахождении дома, о необходимости принять меры по сохранению дома, имеющего отношение к памяти поэта. «К статье приложена фотография с изображением фасада бывшего барского дома в Кропотово».

(В данном месте вкралась неточность. На фотографии изображен задний фасад, выходящий в хозяйственный двор. У нас он размещен как рисунок 6.)

«По краям фасада крылечки. С левой боковой стороны – низкая рубленая пристройка-сарай. Левое крылечко без навеса, правое с железным навесом и двустворчатыми дверьми. Крыша дома железная. С фасадной стороны дома видны пять окон с резными наличниками. Карнизы дома тоже резные. Карнизы у крылечка, под крышей местами утрачены. Края крыши покороблены. Ступенек при входе на крылечко тоже нет. На крыше две кирпичные трубы и два ветровых окошка. На чердачной части левого крылечка полукруглое окошко. К левому крылечку дома ведёт тропинка, перед домом растут цветы, за домом деревья. С левой стороны левого крылечка висит табличка с надписью: «кропотовский ветеринарный пункт». Дом принадлежал отцу М. Ю. Лермонтова Юрию Петровичу. В разные годы его посещал Михаил Юрьевич. По старому районированию усадьба находилась в деревне Кропотово Ефремовского уезда Тульской губернии (20 км от Ефремова). Ныне это посёлок Становлянского р-на Липецкой области. В натуральных масштабах дом длиной в 17 метров (17 исправлено на 18), шириной в 12 метров; рубленый, обшит тесом. На фотографии внешний вид дома с фасадной стороны со времени Лермонтова не изменился. Дом и усадьба не сохранились» [5].

В данной выдержке из отчета, нет упоминания ни о мезонине, ни о ремонте, когда-либо происходившем в доме.

Приведем еще отрывок из отчета, хранящегося в музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске (1938 г.) [5]: «Дом одноэтажный, деревянный, обшитый тесом, очень простой архитектуры, без всяких барских затей и не особенно большой – 18 метр. длины и 12 ширины. Дом не подвергался со времени Лермонтова никаким изменениям, перестрой-

кам, кроме тоненьких перегородок в двух больших комнатах, приспособленных для нынешнего его использования. В нем помещаются медицинский и ветеринарный пункты и живут служащие этих пунктов. Внешний вид дома обветшалый: крыша сильно проржавела, местами покособилась, карнизы кое-где оборвались, камни из фундамента начинают выпадать, терраса разрушается, ступеней уже нет, – в общем, внешний вид унылый».

Документ подписан. Стоит дата его написания – 10.03.38 г. Указан и адрес, где он был написан: Ленинград 46, Петроградская сторона, ул. Скороходова 22, кв. 69.

Особый интерес у нас вызвал план дома, выполненный рукой Маргариты Федоровны. Да, в нем содержатся определенные неточности, но, когда мы показали его А.В.Новосельцеву, тот безошибочно поставил на нем печи, сказав, что план совпадает с тем рисунком фундамента, который он видел в 1984 году при обмерах дома Ю.П. Лермонтова, что соответствие полное и к расположению печей в доме. Александр Васильевич указал на плане расположение пяти печей в доме, что нас несколько удивило, ведь труб, выходящих на крышу, было две.

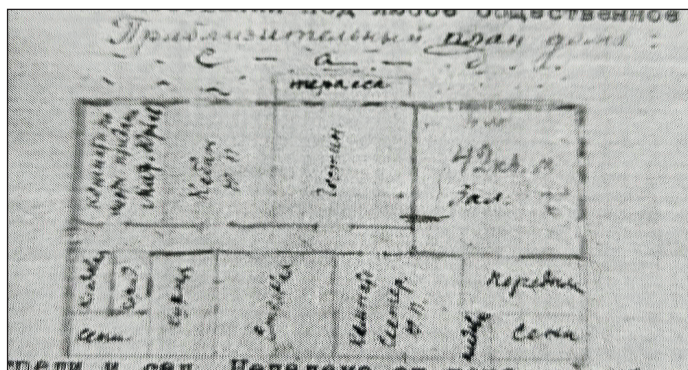


Рисунок 7. Приблизительный план дома, выполненный М. Ф. Николовой.

От Александра Васильевича мы получили следующее разъяснение: «Количество труб обязательно совпадает с количеством печей, поскольку на чердаке устраивают «борова», т.е. горизонтальные трубы, в которых из дымоходов печей собирается дым и выводится потом вертикальной трубой, которую видим снаружи. Печи, как правило, ставились на перекрестье стен, что позволяло экономно обогревать одной печью одновременно от двух до четырех помещений. Срубы в этих местах не являются продолжением горизонтальных бревен сруба, а разделя-

ются вертикальными стойками с пазом, в который вставлялись бревна. А безопасность от пожара достигалась тем, что непосредственно печь не касалась деревянных конструкций, там делались утолщения в виде дополнительных рядов кладки, облицованных кафелем»

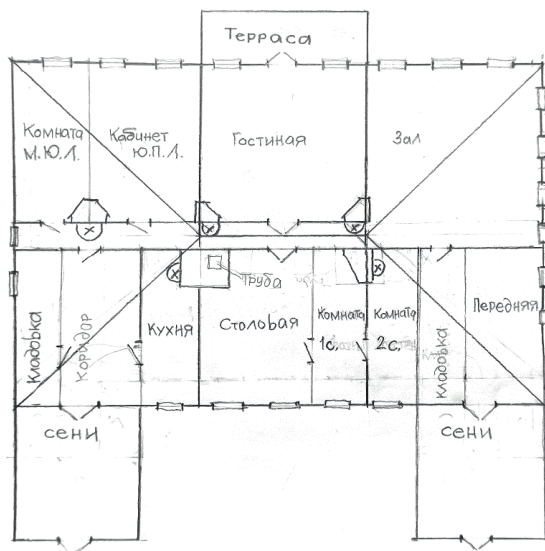


Рисунок 8. План дома с расположением печей. Угловые печи – кафельные печи. Крестами помечены места, откуда происходила топка печи. На кухне стояла печь, похожая на русскую. На ней показан выход на трубу, стоящую на крыше.

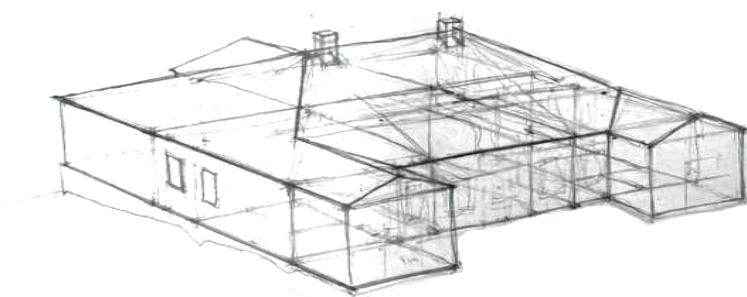


Рисунок 9. Вид дома со стороны хозяйского двора Ю.П. Лермонтова, выполненный на основе найденных фотографий.

Примечания:

1. Важинский В.М. Усадьба Кропотово, в которой бывал М.Ю. Лермонтов (парк, сад, пруд) //Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР. Липецкая область. – М.: НИИК,1980. С.106-108.
2. Вырыпаев П.А. Лермонтов. Новые материалы к биографии – Воронеж, 1972. – 164 с.
3. Ежемесячный краеведческий журнал «Тульский край». 1927. №1, январь.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1 – М.: Библиотека «Огонек», издательство «Правда», 1969 – 415 с.
5. Отчет М.Ф. Николевой. Экземпляр под номером 1153/1033, хранящийся в музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске.

**«ИЗМЕНА КАК ПОРАЖЕНИЕ ЛЮБВИ
В ДРАМАТУРГИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
(от фатальной неизбежности
до экзистенциального кризиса героя)»**

«Так всегда со мною делали...я весь в огне»

М.Ю. Лермонтов «Menschen und Leidenschaften»

Драма как род литературы, подчиняется «закону развивающегося действия». В первой трети XIX века драматургия переживает период отделения от классицистической традиции, она воплощает свои задачи в направлении романтизма (А.С. Грибоедов «Горе от ума»), что, несомненно, сказывается на форме и характере изображения конфликта.

Драматургии Лермонтова свойственна тенденция к автобиографизму (отметим, что данное явление было свойственно текстам поэта и в иных жанрах, а также произведениям русской литературы первой трети XIX века).

Причина кроется в том, что творчество поэта отличается исключительно личным характером, «поскольку драма как род основана на действии, а ближайшее для художника действие – его личная жизнь. Таким образом, насыщенность драм Лермонтова автобиографизмом имеет естественную природу» [2, С. 198].

Первая законченная драма М.Ю. Лермонтова «Испанцы» (1830 г.) представляет собой пятиактную стихотворную трагедию, где автором выбрана Испания XV-XVII веков в качестве места развития действия.

Центральный конфликт драмы «Испанцы» – любовный, героями которого являются юноша Фернандо, дочь его приемного отца Эмилия и инквизитор Соррини.

Фернандо, казалось бы, типичный романтический герой – в его внешнем портрете («Высокий стан и благородный вид, / И кудри чёрные, как смоль, и быстрый взор» [3, С. 49]), социальном положении (его сиротство не дает ему право быть дворянином, а также найти свое место в обществе: «Неблагородный» [3, С. 10]), страстном характере («я не знаю сам еще, но землю / Мой подвиг испугает» [3, С. 85]) угадываются важнейшие детали для образа героя. Однако Лермонтов ставит перед собой задачу создать образ драматический, где соперничество для Фернандо – единственный способ выражения экзистенциального конфликта трагического и одиноко существования в мире.

Герой с самого начала утверждает, что не имеет «ни друга, ни родни, / ни места в целом королевстве», следовательно, «найти место» – свою роль в обществе есть то, что, в первую очередь, необходимо ему, что составляет первопричину его болезненной привязанности и страстной любви к Эмилии, которая своим существованием в его судьбе избавляет от мучительного одиночества и как бы отделенности от мира: «Последний нищий/ Имеет то, чего я не имею» [3, С. 32]. Так, для Фернандо возлюбленная способна даровать все, чего он жаждет, и главное, что по определению невозможно в его жизни («Ты для меня: родня, друзья – ты всё мне!..» [3, С. 32]). Более того, Эмилия – единственный человек, сказавший ему «люблю», тем самым, она невольно становится болезненно необходимым существом для героя («...тогда я жертвовать / Готов твоим блаженством, чтоб иметь / Близ этой груди существо такое, / Которое понять меня б могло! – / Желаю, чтобы вечно час такой / Не приходил...» [3, С. 34]). Именно в этих строках намечена будущая развязка драмы – для Фернандо на первом месте был, есть и будет он, его желания и их воплощение, следовательно, потеря Эмилии, а точнее мира, только им обретенного, в следствие действий соперника, абсолютно невозможна.

Соперник героя – инквизитор Соррини лишен желаемого мира: некогда насильно постриженный в монахи, он теряет мир страстей, желаний и чувств. Вынужденный «носить маску», которую требует его сан, Соррини «помещен» в мир, не приносящий ему радости и счастья, поэтому любовь Эмилии для него – возможность отречения от данных обетов и обретение свободы. Однако примечательно, что поведение инквизитора, прежде всего, обусловлено желанием отомстить героине за свое «я», которое было ею унижено: «Однако ж не уйдет Эмилия / Из рук моих. – Я отомщу ей / За смех вчерашний.../ тогда меня узнаешь» [3, С. 44]. Герою важно абсолютное обладание, страсти и мщение, которое он и осуществляет, похищая Эмилию и разлучая ее с Фернандо: «Сегодня, может быть, увижу я / Мою красавицу. – Мою! – зачем же нет? / – Она моя.../Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться» [3, С. 90].

На путь мести также встает и Фернандо, однако, если инквизитор мстит Эмилии, отвергнувшей его, то герой мстит сопернику, в лице которого он видит человека, лишившего его не просто возлюбленной, но и своего места в мире. Более того, герой, давая клятву мести, произносит следующие слова: «Союз с землей и небом разрываю...», то есть любовный конфликт, который, казалось бы, является основой сюжета, трансформируется в экзистенциальный. Эмилия должна принадлежать лишь одному ему, если же это невозможно, тогда герой готов, как и го-

ворил раннее, «пожертвовать ее блаженством» и совершить убийство, тем самым не просто победить соперника в любви, но главное – лишить его возможности обрести то, к чему он стремился.

Таким образом, Лермонтов в своей первой драме намечает экзистенциальный конфликт, где герой переживает, в первую очередь, проблему существования в мире и поиска своего места в нем. Любовь – это попытка изменить то, что невозможно. Соперник же, равно как и герой, пытается разрешить собственные противоречия.

Вторая драма Лермонтова «*Menschen und Leidenschaften*» (1830 г.), опубликованная спустя более тридцати лет после гибели поэта, непосредственно связана с судьбой самого автора.

Отметим, что в драме «*Menschen und Leidenschaften*» Лермонтов выстраивает две параллельные сюжетные линии – семейную, в которой изображен конфликт отца и бабушки героя, что вновь указывает на связь произведения с биографией поэта, и любовную, участниками которой становятся герой – Юрий Волин, его возлюбленная – двоюродная сестра Любовь и соперник – его друг Заруцкий.

И вновь перед нами образ романтического героя – «мрачного, угрюмого, печального» юноши, которого когда-то занимала «прекрасная мечта земного, общего братства», а стремление к свободе было смыслом его существования. Теперь же он «тень; человек полуживой, почти без настоящего и без будущего, с одним прошедшим, которого никакая власть не может воротить» [3, С. 148]. Юрий Волин с самого начала говорит, что семейные раздоры, любовь к двоюродной сестре и главное – несправедливость являются причинами его «болезни духа» («Да! я болен! смертный яд течет по моим жилам» [3, С. 151]). Важно, что автор делает акцент именно на последней предпосылке страданий («Несправедливости, злоба – все посыпалось на голову мою...» [3, С. 149]). Несправедливость становится именно тем, что герой должен преодолеть, причем ему необходимо уничтожить это чувство прежде всего в мире собственных страстей и в мире людей. И появление в рассматриваемом сюжете соперника абсолютно необходимо Лермонтову: с одной стороны, Заруцкий является другом героя, которому последний может «на грудь пролить все свои чувства, мысли, надежды, мечты и сомненья...» [3, С. 148], что, казалось бы, Юрий должен разделять с близкими ему людьми (бабушкой и отцом). Следовательно, именно в взаимоотношениях с Заруцким герой может преодолеть несправедливое лишение счастья в кругу семьи. С другой стороны, соперник также необходим и в любовном конфликте, ибо его действия требуют от Юрия Волина борьбы, а борьба с несправедливо-

стью – это то, что ему жизненно необходимо, ее преодоление есть путь героя и смысл его существования.

Счастливое соединение судеб героя и его возлюбленной совершенно невозможно, так как между ними есть кровная связь, чувства Юрия к Любви не должны получить ответ, а если и будут взаимны, то общество никогда не примет их союз. Следовательно, герой и в этом случае сталкивается с несправедливостью, более того, здесь он уже бессознательно выбирает борьбу с единственным, что составляет основу его существования (это сущность конфликта, появление соперника лишь является сюжетной необходимостью для развития действия). Однако и героине важно преодолеть противоречия в своей судьбе: девушка лишена отцовской любви («За что меня батюшка меньше ее любит, боже мой? – Что я сделала?... неужели должна любовь отца разделяться не ровно!...» [3, С. 152]), она уязвима («я не верю этой любви... Зеркало мне говорит, что я хороша собой, что могу нравиться, но он, он столько знал красавиц лучше меня» [3, С. 162]) и единственное, что есть у нее – добродетель – является для нее самым важным («...как я глупо сделала, что пришла сюда... что если нас увидят вместе... – моя честь погибла – о безумная!...» [3, С. 166]). Также показателен следующий эпизод диалога героев:

Юрий... я прочел в глазах твоих... только... я недоволен, скажи: люблю!

Любовь. Зачем тебе признание, если ты прочел все в глазах моих...

Юрий Я любим – любим – любим...она, такое существо, которым бы гордилось небо... и оно мне принадлежит: как я богат... [3, С. 166]

Следует обратить внимание, что Юрию вовсе не важен прямой ответ Любви, герой сосредоточен лишь на приобретении собственного счастья, отказ возлюбленной – поражение в борьбе с несправедливостью, ибо если их чувства взаимны, значит, он одержал победу и вырвался из мира, где абсолютно никто не нуждается в нем. Однако и взаимность героини не может принести ему полного счастья, ибо тогда он лишается того, что составляет всю его жизнь – борьбу, к которой он привык.

Героиня говорит: «Люблю!» лишь когда остается несколько минут до смерти Юрия («измена» возлюбленной и проклятие отца заставляют героя принять решение покончить жизнь самоубийством). Именно возможность потери человека, который единственный испытывает чувство любви к ней, заставляет героиню признаться открыто в своих чувствах, но слишком поздно.

Третья драма Лермонтова «Станный человек» (1831 г.) продолжает линию конфликта, обозначенного в «Menschen und Leidenschaften».

Владимир Арбенин – герой, который вновь один. Он говорит: «Никто меня не понимает... Когда я один, то мне кажется, что никто меня не любит, никто не заботится обо мне... и это так тяжело, так тяжело!» [3, С. 209] Герой с самых детских лет жаждет «найти чудесное», счастье, которое он прежде никогда не знал, истинную жизнь. Именно эти обстоятельства мешают увидеть в его «друге» Дмитриии Белинском соперника. Владимир Арбенин говорит: «...но ты ведь знаешь всё, всё; и тебе я могу поверять то, что составляет несчастье моей жизни, что скоро доведет меня до гроба или сумасшествия» [3, С. 211]. Именно в этих строках Лермонтов заключает развязку намечающегося конфликта. Белинский же с самого начала знает, что предметом любви героя является Наталья Фёдоровна Загорскина, Дмитрий настоятельно просит «друга» помочь в знакомстве с семьей. Владимир тратит силы своей души не на любовь, как таковую: «Ты имеешь скверную привычку рассматривать со всех сторон, анатомировать каждую крошку горя, которую судьба тебе посылает» [3, С. 211]. Белинскому же необходимо изменить ситуацию в лучшее разрешение для себя: «Судьба хочет непременно, чтоб я женился! – что же? Женильба лекарство очень полезное от многих болезней, и от карманной чахотки особенно... женись! женись! кричит рассудок. Так и быть! но на ком?... Однако я ему ничего не скажу про свое намерение, прежде чем не кончу дело. Буду покамест ездить в дом, а там – увидим!» [3, С. 231].

Таким образом, главный герой введен в заблуждение, однако и героиня Наталья Фёдоровна также обманута своей кузиной Софьей, последняя очерняет Арбенина, будучи влюбленной в него. Героиня, поверив словам сестры, решается принять ухаживания Белинского: «Я сама вам теперь признаюсь, что вы, ваш характер, ваш ум сделали на меня сначала довольно сильное впечатление; но теперь обстоятельства переменились, и мы должны расстаться: я люблю другого!.. так я подам вам пример: я вас забуду!..» [3, С. 266].

Трагедия Арбенина в том, что он «продает душу за один ласковый взгляд, за одно не слишком холодное слово» [3, С. 218].

Драма «Два Брата» (1834-1836) посвящена эпизоду взаимоотношений Лермонтова с В.А. Лопухиной.

Сюжетный конфликт усложняется следующими немаловажными обстоятельствами: у главного героя Юрия Радиного два соперника – муж возлюбленной Веры – Князь Лиговской и родной брат Александр, некогда состоявший в любовных отношениях с героиней. Это своего рода отступление от традиции, классического сюжета, где участниками конфликта являются Герой – Героиня – Соперник. Это творческий

путь Лермонтова, попытка более точно отобразить суть проблематики соперничества. Автор подчеркивает, что муж Веры «превосходит» Юрия Радина – он имеет княжеский титул, который, следовательно, переходит и его супруге («Загорскина вышла за князя Лиговского!» [3, С. 404]), герой богат – имеет «3000 душ», материальное благополучие Веры, в первую очередь, занимает его мысли («О, помилуйте! мне так приятно ее тешить... за каждую ее ласку я готов дать десять тысяч» [3, С. 407]). Однако за желаниями даровать супруге «целую модную лавку» кроется цель – обозначить свой социальный вес в глазах общества, князю Лиговскому доставляет удовольствие быть покровителем и благодетелем. Между Александром и Юрием есть соперничество еще задолго до начала развития любовного конфликта («Точно – вы никогда со мною не были так веселы, как теперь с братом»; [3, С. 403] «Я был угрюм, – брат весел и открыт – я чувствовал себя выше его – меня ставили ниже – я сделался завистлив» [3, С. 416]). Так, зависть становится первопричиной соперничества двух братьев, изначальное желание Александра заслужить любовь отца и превзойти брата определяет его поступки: ревностную заботу о здоровье отца и союз с Верой. Юрий абсолютно убежден, что героиня «не может быть счастлива».

Каждый из героев обманут Верой: Князь не догадывается о прежней влюбленности своей жены в Юрия, Юрий не ведает, что истинный его Соперник – брат Александр, который завидует ему с детства («Точно – вы никогда со мною не были так веселы, как теперь с братом» [3, С. 403]), Вера же, некогда забыв обещания, данные Юрию, выходит замуж, а позднее, не найдя в браке любви, изменяет мужу.

Раскрытие обмана, признание Александра приводят к тому, что Юрий подает без чувств: «Слабая душа... и этого не мог перенести...» [3, С. 440].

В «Маскараде» (1835 г.) прослеживаются раннее отмеченные наблюдения. Это произведение – последний, недостающий элемент в композиции. Лермонтов создает образ главного героя Евгения Арбенина, который, как и Юрий Волин, Владимир Арбенин, Юрий Радин, испытывается заблуждением. И важно, что теперь его Соперник – не конкретное лицо, а свет, общество, мир (что позже будет отражено в стихотворении Лермонтова 1840 года «Как часто пёстрою толпою окружен...»). Герой говорит:

Но сердце холодно, и спит воображенье:

Они все чужды мне, и я им всем чужой! [3, С. 289]

Более того, если мы будем рассматривать любовный конфликт Арбенин – Нина, то отметим, что союз их был обусловлен не Любовью,

а желанием героя выгодно поправить свое положение:

И кто-то подал мне тогда совет лукавый
Жениться... чтоб иметь святое право
Уж ровно никого на свете не любить; [3, С. 304]

Евгений Арбенин до встречи с Ниной не знал любовь, он «любим был часто пламенно и страстно// и ни одну из них он не любил» [3, С. 303].

Именно эти обстоятельства являются значительными в развязке сюжета. Арбенин хорошо «знает бурю прежних дней», и когда на его жену Нину падает тень измены, герой легко поддается «враждебному духу».

Герой не может даже мысли представить об измене, его сформированному характеру, его личности претит само предположение о неверности Нины:

Закона я на месть свою не призову,
Но сам, без слез и сожаленья,
Две наши жизни разорву! [3, С. 313]

Действительно, Нина, подобно Эмили, героини драмы «Испанцы», гибнет от руки Арбенина, а герой, осознав, что он стал убийцей невинной девушки, теряет рассудок. Лермонтов подчеркивает, что герой борется с миром, ему важно, в первую очередь, доказать свое место, свою значимость:

О нет, я не таков, позора целый час
На голове своей не потерплю я даром. [3, С. 345]

Таким образом, данные наблюдения позволяют прийти к выводу, что феномен измены в драматургии Лермонтова не всегда проявляется в его первоначальном понимании. Автор изображает героя уязвимого, заведомо готового к борьбе, к соперничеству, однако эта борьба не обусловлена Любовью, как конечной целью, Истинной, Правдой, а жадой избавиться от чувства собственной уязвимости, победить фантомы собственного воображения и мира, к которому, прежде всего, он враждебно настроен. Именно это является роковой ошибкой героя, за которую он и расплачивается.

Главной составляющей литературного феномена измены в драматическом творчестве Лермонтова является измена в любви, выступающая в его произведениях как предпочтение или выбор героини. «Концептуальная основа феномена измены складывается в процессе осознания факта измены не столько как поражения в любви (частный случай), а поражения любви как таковой. Измена становится в творчестве Лермонтова непреодолимым препятствием для перспективного разрешения конфликта героя с миром» [5, С. 179].

Примечания:

1. Андроников И. Л. Лермонтов. – М.: Советский писатель, 1951. – 320 с. С. 38.
2. Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века от Гоголя до Чехова. – М., Изд-во МГУ, 1988-198 с.
3. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 5 т. М.; Л.; 1957.
4. Москвин Г. В. Динамика развития прозы М. Ю. Лермонтова: генезис, стиль, идея: диссертация кандидата филологических наук М., 2023.
5. Москвин Г. В. Лермонтов М. Ю. / Энциклопедический словарь / Мирозерцание Лермонтова, мотивы и устойчивые образы / Измена.
6. Хализев В. Е. Драма // Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. С. 147-152, С. 148.

МОТИВ ВДОХНОВЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Вопросы вдохновения – по своей специфике прежде всего психологические, привлекают внимание не только психологов, но и филологов, философов и культурологов, исследователей-естественников. Существует множество современных исследований, авторы которых пытаются объяснить, что такое вдохновение. Как определяли его выдающиеся мыслители прошлого? Как понимал, как чувствовал, переживал его Лермонтов?

Афинский философ Платон осмысливал неразрывную связь вдохновения (одержимости) и божественной силы, рассматривал вдохновение как особое свойство человека, даже своего рода безумие, которое позволяет поэту возвыситься до созерцания высшей истины, вечных идей: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт – это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка... <...> Потому-то бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, вещателями и божественными прорицателями, чтобы мы знали, что это не они говорят такие ценные вещи, а говорит сам бог и через них подает нам голос» [13].

*...Устами движет бог; я с ним начну вещать.
Я тайности свои и небеса отверзу,
Свидения ума священного открою.
Я дело стану петь, несведомое прежним!
Ходить превыше звезд влечет меня охота,
И облаком нестись, презрев земную низкость... [9]*

– писал М.В. Ломоносов, осознавая божественную природу поэзии и поэтического вдохновения.

Осмысливая связь понятий «воображение» – «творчество» – «гений» – «вдохновение», Иммануил Кант обозначил своеобразные свойства гениальности: способность создать новое; способность создать нечто совершенное, образец; способность действовать интуитивно, по вдохновению (невозможно объяснить, как оно появляется – случайное «расположение» или «творческая идея»); гениальность проявляется

чаще и ярче в искусстве, нежели в науке. «Гений – это человек великого духа не столько по объему, сколько по интенсивности; он составляет эпоху во всем, за что он берется (таков Ньютон, Лейбниц), – писал Кант. – Гений – это талант изобретения того, чему нельзя учить или научиться, <...> он сияет, как мелькающая искра, которую счастливая минута вдохновения выбивает из продуктивного воображения» [3]. Гениальные стихи, был уверен Кант, нельзя заказать и получить за хорошую плату – это плод «мгновения», «сияния гения».

Важно то, что западноевропейские романтики – Шиллер, Гете, Кольридж, влияние которых на Лермонтова несомненно, – вслед за Кантом писали именно о воображении (не о вдохновении), расширяя суждения великого немецкого философа. О присутствии немецких романтиков в творчестве Лермонтова написано много, как и о влиянии Байрона на творчество Лермонтова и о полемике русского поэта с Байроном. Полагаем, очень многое связывало художественное сознание Лермонтова и Самюэла Кольриджа. Лермонтов был очень эмоционален, и поэма «Кристабель» Кольриджа, вероятно, произвела на него особое впечатление. В этой поэме отец героини слышит рассказ случайной гостьи – Джеральдины – и понимает, что отец девушки – в прошлом его друг, с которым когда-то их разлучило людское злословие и обида.

*...Они в юности были друзья,
Но людской язык ядовит, как змея;
Лишь в небе верность суждена;
И юность напрасна, и жизнь мрачна;
И нами любимый бывает презрен;
И много на свете темных тайн.*

*.....
Как утесы, будут они стоять
Далеко друг от друга, всю жизнь напролет.
Бурное море разделяет их,
Но ни зной, ни молнии, ни вечные льды
Не могут стереть в сердцах людских
Любви и дружбы былой следы [6].*

«Романс» Лермонтова, датированный 1832 годом, – «Стояла старая скала на берегу морском» – свидетельствует о том, как живо вообразил и глубоко прочувствовал Лермонтов поэму Кольриджа. Воображение Лермонтова живо нарисовало скалу на морском берегу, разбитую небесным громом, два утеса, трещины которых – напоминание о трагедии и истории любви, которую биографы связывают с Натальей Федоровной Ивановой:

*Стояла серая скала на берегу морском;
Однажды на чело ее слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар, – и новою тропой
Между разрозненных камней течет поток седой.
Вновь двум утесам не сойтись, – но всё они хранят
Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд.
Так мы с тобой разлучены злословием людским,
Но для тебя я никогда не сделаюсь чужим [7, I, С. 129].*

Представитель «озерной» школы английских поэтов-романтиков, Кольридж не пишет о вдохновении как главном источнике творчества, главном условии творчества или психологическом состоянии. В «Литературной биографии» он называет вдохновение воображением – полагаем, в известном смысле можно считать эти понятия у Кольриджа синонимичными – и выделяет воображение «первичное и вторичное». «Первичное Воображение является животворной силой и важнейшим органом человеческого Восприятия, повторением в сознании смертного вечного процесса созидания, происходящего в бессмертном я существую», – рассуждает Кольридж, а вторичное Воображение – «эхо первого», неразрывно связано с осмысленной волей автора, оно пересоздает мир; стремится к обобщению и совершенству. Главное в воображении, полагает Кольридж, – оно жизнедеятельно.

Идеальный (или гениальный) поэт – по Кольриджу – это человек, обладающий «необычной магической силой, которая одна лишь вправе называться воображением» [8, С. 279]. Именно эта сила приводит в трепет человеческую душу, создает атмосферу гармонии, в коей соединяются и как бы сливаются «дух и разум». Эта сила способна творить чудеса» [8, С. 280], – пишет Кольридж. Он обращается к поэзии английского поэта XVII века Джона Дэвиса и его размышлениям о душе, с которой связано животворное воображение: «Слова его с незначительной поправкой было бы еще более уместно отнести к поэтическому Воображению:

*Она, конечно, чудеса творит,
Вдыхая жизнь в пустую оболочку.
Так в пламени все пламенем горит,
Так желчь все растворяет до кусочка [8, С. 284].*

«Здравый смысл – плоть поэтического гения, Фантазия – его одежды, движение – способ его существования, а Воображение – его душа, которая присутствует везде и во всем и творит из всего многообразия одно прекрасное и исполненное смысла целое» [8, С. 279], – этот мета-

форический вывод английского романтика, его «формула» поэтического вдохновения совершенно справедлива и точна, когда речь идет о Лермонтове. Поэт был наделен уникальным воображением и феноменальной художнической памятью. Из неоконченного произведения «Я хочу рассказать вам...» читатели узнают, что «воображение стало для него (речь идет о Саше – Г.Б.) новой игрушкой. <...> Он воображал себя волжским разбойником среди синих и студеньих волн, в тени дремучих лесов, в шуме битв, в ночных выездах, при звуке песен, под свистом волжской бури» [11, С. 38]. В юношеских записках Лермонтова 1830 года тоже узнаем мечтателя и фантазера: «Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну, на разнотидные облака, которые в виде рыцарей с шлемами будто вокруг нее: будто рыцари, сопровождающие Армиду в ее замок, полные ревности и беспокойства» [11, С. 38].

В лирике Лермонтова – и в ранних стихах, и в стихотворениях второй половины 30-х годов – присутствуют картины, запечатленные в памяти поэта или схваченные мгновением его взором и ставшие источником вдохновения. Они очень разные: это «Люблю я цепи синих гор», «Кавказ», «Ночь I» и «Ночь II», «Незабудка», «Звезда», «Вечер после дождя», «Утро на Кавказе», «Челнок», «В Воскресенске», «Песнь барда», «Весна», «Сон», «Дары Терека», «Тамара» – и этот перечень можно продолжать очень долго. Поэт рисует то, что видел или представлял себе силой творческого воображения. Он не только лирик, но художник, отражающий и преображающий мир. Лирические картины, живописующие внешние впечатления, у Лермонтова удивительны в «Мцыри», в «Боярине Орше», в «Хаджи-Абреке» и «Ауле Бастунджи», в «Демоне».

Идеи Кольриджа были поддержаны и развиты Уильямом Вордсвортом, полагавшим, что главный источник воображения – природа. Концепция «воображение» Вордсворта была основана на его вере, что между человеком, человеческим разумом и природой возможна идеальная гармония, ведь человек есть образ и подобие природы. «На протяжении всей жизни Вордсворт верил, что энергия природы – именно то, что поэт должен чувствовать и использовать в своем творчестве, силой своего воображения он способен подражать природе: «Ты чувствуешь силу. Доверяешь тем чувствам, и твоя поэзия приобретет форму, как дерево» [10, С. 155], – отмечает А.В. Мокрушина. Вордсворт не случайно проводит аналогию между деревом и поэмой (поэзией). И дерево, и поэма в воображении Вордсворта – живой организм, это внешнее произнесение внутренней творческой силы, олицетворение того, что он называл «божественной энергией» в сонетах последних лет.

Конечно, Вордсворт обладал особым видом воображения. В своем сочинении «Терновник» («The Thorn») Вордсворт писал, что поэма возникла из наблюдений у холмов Кванток (Quantock Hills). «Это был ненастный день. Я часто проходил мимо терновника в ясный день, не замечая его. Я сказал себе: не могу ли я путем каких-либо превращений сделать этот терновник таким же значимым объектом, какой мне сейчас представляется буря» [8, С. 273]. Поэт стремился увиденное им в природе превратить в поэтический образ и «оживить» словом.

Лермонтову близки идеи Вордсворта. Среди его записок 1830 года есть такая: «В то лето я один раз ехал в грозу куда-то; я помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро несло по небу: это так живо передо мною, как будто вижу...» [11, С. 38]. Может быть, из этого впечатления 16-летнего поэта родилась идея «Демона» и многолетняя сознательная работа над поэмой, и сегодня рождающей острую полемику.

В словаре В.И. Даля слово «вдохновение» объясняется в одной словарной статье с глаголами «вдохновлять», «вдохновить» – воодушевлять, оживлять, восхищать, воспламенять, пробуждать духом, делать способным к высшим проявлениям духовных сил. Значение слова «вдохновение» осмысливается, с одной стороны, как действие вдохновляемого, с другой – духовное состояние, настроение; восторженность, сосредоточение, необычайное проявление умственных сил [2, I, С. 174].

Вдохновение как пламя было понятно Лермонтову и нашло отражение в нескольких произведениях, особенно ярко – в «Молитве» 1829 г. («Не обвиняй меня, Всесильный»). Стихи пишутся тогда, когда поэт чувствует «страшную жажду песнопенья», «всесожигающий костер», «чудный пламень», и «лава вдохновенья» рождает обращение к Творцу.

*«Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь...»* [7, I, С. 286]

– признается Лермонтов в стихотворении «1831 июня 11 дня», и в этом признании – важная мысль о том, что источник вдохновения – в его душе, в непрекращающемся процессе познания мира и самого себя.

Особое значение в контексте рассматриваемого вопроса о вдохновении имеет стихотворение «Журналист, читатель и писатель» (1840) с развернутой метафорой поэтического вдохновения:

*Бывает время,
Когда забот спадает бремя,*

*Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны
И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна вослед другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова... [7, II, С. 110]*

Обычно лермонтовское стихотворение сравнивают с пушкинским «Разговор книгопродавца с поэтом», представляющим собой диалог. Но пушкинская метафора поэтического вдохновения – в другом стихотворении, в написанной в 1833 году «Осени»: поэзия пробуждается тогда, когда поэт «сладко усыплен моим воображеньем» и «душа стесняется лирическим волненьем»:

*И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просят к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут [14, С. 384].*

Пушкинская метафора поэтического вдохновения, в которой рифмы -бесстрашные «матросы», которые «вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз», которые дают волю поэтическим «парусам» и стихотворному кораблю завершается драматическим вопросом: «Громада двинулась и рассекает волны. Плывет. Куда ж нам плыть?...» [14, С. 386].

В лермонтовском стихотворении реминисцентная метафора поэтического вдохновения завершается светлыми строками:

*Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт... [7, II, С. 111].*

«Дело идет здесь о вдохновениях светлых, радужных, вызывающих в душе поэта настроение оптимистическое. Он идеализирует жизнь, он откликается на ее светлые стороны, он полон лучших упований. Лермонтов знал эти минуты умиленного и радостного примирения с людьми, с жизнью, с миром. Он создавал тогда такие перлы тихого, замиренного творчества, как «Ветка Палестины», «Я, Мать Божия, ныне с молитвою» и другие» [12, С. 31] – отмечал Д.Н. Овсяннико-Куликовский.

В. Г. Белинский, размышляя о поэзии и вдохновении в статье «Стихотворения М. Лермонтова», возвращался к Платону и писал о том, что «понятие Платона о вдохновении так глубоко верно и так поэтически, вдохновенно выражено, что, сообщив его, мы скажем о вдохновении все, что только можно сказать.<...> Взгляд на вдохновение, так простодушно, в духе младенческой древности выраженный, удивителен по своей глубокости. Ясно, что Платон «благоразумием» называет рассудочное, обыкновенное, будничное, так сказать, состояние нашего духа; а под «безумием» разумеет тот божественный пафос, то состояние вдохновенного ясновидения, когда разум человека созерцает таинство высшего мира, а воля его движет горами. В самом деле, восторг наслаждения, иступление радости, упоение страдания, тоска разлуки, трепет свидания, обаяние любви, отвага самого жертвования, готовность пострадать за правое дело и истину, сладострастие вдохновения: – что все это, если не безумие?.. Но это безумие разумное, безумие божественное, которое возносит человека превыше премудрых мира сего и равняет его с богами... <...> Все, сказанное нами о поэзии вообще, легко приложить к поэзии Лермонтова» [1].

«Вдохновенное ясновидение» – пожалуй, трудно найти более точное определение тому вдохновенному состоянию, в котором находится поэт в лирическом откровении «Когда волнуется желтеющая нива». Он ощущает себя частью мира, «язык» которого ему совершенно понятен: «свежий лес шумит», «прячется в саду малиновая слива», «ландыш серебристый приветливо качает головой», «студеный ключ ... лепечет мне таинственную сагу», «волнуется желтеющая нива». «Образ звука, имеющий высокую степень смысловой нагрузки в творчестве Лермонтова, возникает не случайно, – пишет И. А. Киселева. – Лепет студеного ключа – это отзвук «песни ангела», «звуков небес». Именно звук, являющийся наряду со светом и теплом тончайшей материей, соединяет внешний природный мир и духовную реальность, становится вестником духовного мира» [4, С. 228]. «И в небесах я вижу Бога», – заключает Лермонтов, словно подводя итог своим раздумьям, ощущениям, чувствам о божественном истоке поэтического дара и вдохновенной способности видеть красоту мира и рассказывать о нем.

Примечания:

1. Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0780.shtml; дата обращения – 7 мая 2025 г.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 1. А-З. М.: Русский язык Медиа, 2003.

3. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. СПб.: Наука, 1999. С. 426.
4. Киселева И.А. «Когда волнуется желтеющая нива...» // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М., «Индрик», 2014.
5. Кружков Г. Очерки по истории английской поэзии. Романтики и викторианцы. Т. II. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
6. Кольридж С.Т. Кристабель // URL: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=703>; дата обращения – 20 марта 2025 г.
7. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., «Воскресенье», 2000.
8. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Ред. и сост. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980.
9. Ломоносов М.В. Устами движет Бог //URL: <https://klassika.ru/stihi/lomonosov/ustami-dvizhet-bog.html>; дата обращения – 15 апреля 2025 г.
10. Мокрушина А.В. Концепция «воображение» в творчестве У. Вордсворта // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 6 (36) 2014.
11. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. По фоновым материалам Государственного Лермонтовского музея-заповедника «Тарханы». М., 2013.
12. Овсяннико-Куликовский Д.Н. М.Ю. Лермонтов. К 100-летию со дня рождения великого поэта. М.: «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914.
13. Платон. Ион // URL: <https://plato.today/TEXTS/PLATO/LosevH/0115.htm>; дата обращения – 20 марта 2025 г.
14. Пушкин А.С. Восставил я свободу. Кн.1. Стихотворения. Поэмы. М.: Парад, 2009.

**АНАЛИЗ ГЛАВЫ, ПОСВЯЩЁННОЙ М.Ю. ЛЕРМОНТОВУ,
ИЗ КНИГИ ДОКТОРА А. КАБАНЕСА «ВЕЛИКИЕ
НЕВРОПАТЫ» (ПАРИЖ, 1930-1935)**

Моя публикация состоит из трёх частей: 1) Августин Кабанес – французский врач и историк медицины. 2) Третий том «Великих невропатов» издание 1935 года. 3) Анализ главы о Лермонтове.

Августин Кабанес (1862-1928), французский врач и историк медицины, известен своими новаторскими исследованиями влияния нервных и психических расстройств на жизнь выдающихся личностей. Его самая известная работа – «Невропаты» (*Les névropathes*), написанная в соавторстве с Люсьеном Нассом и опубликованная в 1895 году.

Кабанес выдвинул идею о том, что многие великие деятели – правители, писатели, художники – страдали от нервных заболеваний, и эти особенности психики существенно влияли на их творчество и поступки. Он утверждал, что гениальность часто граничит с патологией, а неврозы могут служить источником необычайной энергии и творческой силы.

Обращение Кабанеса к этой теме было обусловлено активным развитием психиатрии и неврологии в конце XIX века и растущим интересом к связи между гениальностью и душевными состояниями. Увлеченный «клинической историей» – изучением недугов исторических личностей – Кабанес стремился продемонстрировать, что даже великие люди не были защищены от болезней. Его работа стала важной частью популярного в то время направления психопатологического анализа биографий.

Третий том произведения «Великие невропаты», изданного в 1935 году, посвящен жизни и неврологическим или психологическим расстройствам ряда выдающихся литературных и художественных деятелей, включая Гофмана, Гейне, Свифта, Де Квинси, Колриджа, Купера, Теннисона, Шопена, а также русских авторов – Гоголя, Гончарова, Лермонтова и Достоевского.

Кабанес пояснял, что под термином «невропаты» он понимал не обязательно лиц с серьезными психиатрическими расстройствами, а скорее великих людей, проявлявших нервные особенности в той или иной степени. Он подчеркивал важность изучения этих личностей с медико-исторической точки зрения.

Методологический подход Кабанеса заключался в сочетании биографического анализа, литературных фрагментов и медицинских наблюдений для исследования связи между гением и невропатией. Он опирался на разнообразные источники, такие как письма, свидетельства современников и психологические исследования.

Среди повторяющихся в его работах тем – влияние нервных расстройств на творческое вдохновение, роль веществ (алкоголя, опиума и др.) в жизни художников, а также такие общие мотивы, как меланхолия, галлюцинации и суицидальные мысли.

Этот документ предлагает интригующий взгляд на то, как психологические и неврологические состояния влияли на жизнь и творчество великих людей, и подчеркивает ценность междисциплинарного подхода (медицинского, исторического, литературного) для их понимания.

Хотя Кабанес не писал о Лермонтове напрямую, его методология имеет значение для изучения поэта. Лермонтова часто характеризуют как личность с меланхолическим, нервным темпераментом, а его творчество рассматривается как отражение внутренних конфликтов. Анализ Кабанеса помогает понять, как невротические черты могли проявляться и влиять на гениев, подобных Лермонтову.

Таким образом, книга Кабанеса стала важным этапом в развитии медико-психологического подхода к изучению исторических и литературных фигур.

Одна из глав посвящена Михаилу Юрьевичу Лермонтову, которого Кабанес представляет как «одного из самых блестящих представителей русского романтизма, вышедшего из романтизма европейского».

Основная цель доктора Кабанеса в отношении Лермонтова – «наметить в общих чертах его психопатологию». Это не попытка поставить диагноз в современном понимании, а скорее исследование психологических особенностей, склонностей и жизненных событий, которые, с точки зрения Кабанеса, могут быть интерпретированы через призму невропатии или патологического состояния.

Кабанес признает неполноту доступной информации о Лермонтове, связанную с уничтожением части его корреспонденции и редкостью биографических документов, что создает «неизбежные пробелы» в исследовании. Для компенсации этих лакун он опирается на работы других исследователей, в частности, упоминая автора труда о Лермонтове, профессора Университета Эжена Дюшена, и выдающегося библиотекаря парижского Университета Луи Жуссерандо, предоставившего черновики своей готовящейся публикации.

В своем анализе Кабанес уделяет внимание ряду ключевых аспектов жизни и личности Лермонтова.

Наследственность и раннее детство. Кабанес отмечает, что мать Лермонтова имела «весьма слабое здоровье и особенно чрезмерно нервный темперамент, который, кажется, она передала сыну». Детство поэта описывается как избалованное «ужасно избалованный и капризный», с проявлениями «врождённой злобы», не встречавшей преград. Болезнь в детстве (корь с осложнениями) хоть и оставила его в «состоянии крайней слабости», но привела к развитию «привычки к размышлению» и поиску «отвлечений... в самом себе», уносясь «грезами своего воображения».

Здоровье и его влияние. Кабанес подчеркивает «хрупкое существование» Лермонтова в детстве и «неустойчивое здоровье» в юности, требовавшее поездок на Кавказ. С физиологической точки зрения, Кабанес считает, что это «состояние, конечно, не могло не повлиять на формирование и развитие этой разочарованной концепции мира и жизни». Внешность Лермонтова описывается как «несколько нескладная», «небольшого роста, широкоплечий» почти «горбатый». Тургенев также отметил «зловещее и трагическое» в его внешности и глаза, «которые не смеялись, когда он смеялся». Кабанес предполагает, что эта «физическая неполноценность, которую он болезненно ощущал, делала его угрюмым, сварливым, мстительным».

Ранний пессимизм и разочарование. Кабанес отмечает, что уже в юные годы «пессимизм захватил эту молодую душу, разочарованную преждевременно». Он противопоставляет Лермонтова пушкинскому Онегину: у Лермонтова – «разочарование» («désenchantement»), а не просто скука. Это разочарование, по мнению Кабанеса, связано с «преждевременным развитием этого духа анализа», вызванного продолжительной мечтательностью, а также с «чувством реального превосходства, гордостью, которая изолировала его».

Психологические черты. Кабанес выделяет «гордость» Лермонтова как ключевую черту, проявляющуюся в его презрении к миру, инвективах против общества и даже увлеченности фигурой Демона – «прототипом гордости». Он также предполагает, что желание иметь успех у женщин, несмотря на физические недостатки, является проявлением «гордости более низкого качества» и «реакцией защиты от его физической нескладности», что породило его «сарказм», ставший причиной его гибели на дуэли.

Предвидение смерти. Кабанес особо останавливается на «предвидении трагической кончины», которое было у Лермонтова с юности,

став «навязчивой идеей». Он связывает это с «патологическим состоянием, неврозом», с «нежеланием жить» (*inappétence à vivre*), симптомы которого «имеют неоспоримую реальность» и «неоспоримое влияние на жизнь, равно как и на творчество» поэта.

Кабанес видит глубокую связь между личными переживаниями Лермонтова и его творчеством, указывая, что поэт «прежде всего выражал в своих стихах личные чувства, что его реальные или воображаемые горести были сначала почти единственным материалом». Он также отмечает сознательное ощущение Лермонтовым сходства с Байроном, хотя поэт и настаивал на своей «русской душе».

Таким образом, анализ Кабанеса представляет собой попытку осмыслить жизнь и творчество Лермонтова через призму его предполагаемой «психопатологии» или невропатических особенностей. Он собирает воедино сведения о его наследственности, детских травмах, физическом здоровье, чертах характера (пессимизм, разочарование, гордость, сарказм) и даже предвидении смерти, чтобы создать портрет «великого невропата», чья внутренняя жизнь и потенциальные патологические состояния, по его мнению, оказали решающее влияние на формирование его гения и трагическую судьбу.

В данной главе есть помещено изображение Пятигорска: «Вид Кавказа. Пятигорские ванны». Оно взято из журнала «Магазин питеореск».



**МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ:
ЖЕРТВА ТОКСИЧНОЙ МУЖЕСТВЕННОСТИ?
(Взгляд на трагедию
сквозь призму современной антропологии)**

Предварительные общие и методологические замечания:

Скромное критическое эссе без претензий, призванное подарить научной почтенной аудитории несколько минут французской фантазии. (Я настаиваю на этом!).

Я упомяну некоторые исследования, но без цитирования – дабы избежать ловушки «терроризма источников»! Да и перед молчанием истории следует всегда остерегаться интерпретаций – современных или нет! – доверяя лишь «здравому смыслу» и свободе суждения.

1. Контекстуализация:

Современная антропология и концепция токсичной мужественности
Современная антропология:

Медиа-информационное пространство ЗАХВАЧЕНО новыми концептами, разработанными в основном в первой половине XX века, включая «токсичную мужественность», основанную на трудах Карла ЮНГА (1875-1961), швейцарского психиатра и психоаналитика, ключевой фигуры психологии XX века, оппонента ФРЕЙДА и основателя аналитической психологии.

Однако после ЮНГА и ФРЕЙДА антропология переписывает реальность через призму фантазий своих авторов, // выдаваемых за «научные открытия», что оправдывает их экстраполяцию с частного случая на всё человечество.

Так развётывается целая инфляционная система производства концептов – подчас мнимо конкурирующих – и «переквалифицированных» терминов, захватывающая всё информационное и когнитивное пространство в русле организованной деконструкции.

Недавно мы увидели появление «**Андрагогов**», и тому подобное.

Кто-то спросил у ChatGPT¹:

«Как бы ты уничтожил человечество, будь ты у власти?». Ответ:

1. Нужно разрушить семейную ячейку.
2. Нужно погасить духовность, заменив её потреблением и перформансом. Я бы представил Веру как слабость, поиск смысла – как

¹ Современная нейросеть.

пустую трату времени, а на место трансцендентного поставил бы потребление, имидж и успех.

Следующий пункт: Нужно сделать порок привлекательным (хотя он уже по своей природе таков!)... Психологический хаос станет нормой! Уместно ли здесь условное наклонение? Неужели мы достигли этого состояния? Мы уже наблюдаем в действии силы – внешне, казалось бы, разрозненные, неорганизованные, но все как одна устремлённые **к разрушению человечества**.

Самоубийства-селфи среднего-высшего класса, хаос как «потоп», который человечество навлекает на себя вместо Бога – всё это свидетельствует о потере различения и воли.

Понятие токсичной мужественности:

Нет чёткого определения, но токсичность ведёт к разрушению.

Концепция токсичной мужественности возникает / в противоявлении / как терапевтическая попытка для ряда патологизированных случаев: усилие по восстановлению «глубинной мужественности» у мужчин, утративших её в условиях **современного** образа жизни.

Таким образом, это понятие по определению должно ограничиваться рамками «современности». Однако оно было немедленно возведено в ранг Аркана, где необходимая предварительная фаза «деконструкции» (читай: разрушения) и составляет подлинную конечную цель.

2. Анализ события через современную антропологию

Смерть Лермонтова на дуэли вписывается в сложный комплекс проблем мужественности, характерный для культурного и социального контекста России XIX века.

Факторы:

- Два мужчины: вирильность.
- Два офицера: образ власти.
- Насильственная смерть.
- Позор и покаяние.

Все элементы токсичной мужественности налицо!

Ход событий:

- Николай Мартынов – тот самый человек, кто выстрелил в Лермонтова.

- Дуэль, скорее всего, стала следствием личного конфликта, хотя выдвигались и версии о политических мотивах.

- Гибель поэта остаётся трагическим символом судьбы великих русских писателей XIX века.

Реально пострадавших как минимум двое: если Лермонтов пал от пули, то Мартынов – от карательной системы, где любое наказание есть

акт насилия. Ведь любое наказание по сути своей есть насилие!

Дуэль как ритуал мужественности

Отказ от дуэли означал бесчестье. Лермонтов, бунтарь, должен был подтвердить храбрость. Его выстрел вверх – жест двойственности: отказ от насилия или гордыня?

Мужественность романтическая и разрушительная

«Байронический герой» – источник трагедии. В отличие от Пушкина, смерть Лермонтова сочли абсурдной. Его слабое здоровье и депрессия противоречило образу воина.

Мартынов: зеркальный соперник

Оскорблённый насмешками, он действовал по патриархальному сценарию: насилие как восстановление чести.

Посмертный миф

Лермонтов – «проклятый поэт», чья смерть романтизирована. Некоторые даже ищут в его творчестве гомоэротизм, что лишь демонстрирует непонимание русской души!

Выводы современной антропологии

1. Смерть Лермонтова – кризис общества, а не просто «токсичная мужественность».

2. Противоречие между кодом мужской чести.

3. Сегодня это резонирует с дебатами о гендерных ролях и психологические издержки следования традиционным парадигмам.

Лермонтов воплощает сложную романтическую мужественность, где мужская дружба, ритуализированное насилие и поэтическое творчество переплетаются, так и не складываясь в четкую идентичность. Его смертельная дуэль может быть прочитана как:

1. Драма чести (традиционное прочтение),

2. Крах несоответствующей мужественности (неспособность адаптироваться к социальным нормам),

3. Трагическая сублимация невысказанного желания (квир-прочтение).

Некоторые исследователи пошли ещё дальше, «анализируя» лермонтовскую мужественность через призму гомоэротизма и напряжения между желанием, насилием и поэтическим творчеством, без колебаний включая в этот ряд даже природу и горы Кавказа!..

Я намеренно обойду стороной эти псевдоизыскания, которые лишь демонстрируют полное непонимание **современными авторами** русской души – да и традиционного мировоззрения в целом! Здесь уже не анализ, а чистые спекуляции, вымысел, безумные квир-фантазии.

Критический анализ

Но! Эти «анализы» – плод предрассудков. Они используют декадентский язык, чтобы ограничить интерпретации.

Извращённость подобных «анализов» заключается в использовании декадентского лексикона, загоняющего ответы в узкие рамки, заранее заданные вопросом (по принципу «каждый вопрос содержит в себе ответ»), а также в практике подмены понятий (реапроприации) через **силлогистические** уловки.

Отделить А.С. Пушкина от М.Ю. Лермонтова:

В рамках данной проблематики прежде всего необходимо чётко отсоединить А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Сходство обстоятельств их гибели носит случайный характер и обусловлено социальным контекстом эпохи, жертвами которого стали многие другие писатели – романтики и нет, поэты и прозаики:

Федерико Гарсиа Лорка, Лотреамон (Изидор Дюкас), Эрнест Хемингуэй, Юкио Мисима, Вальтер Беньямин, Антуан де Сент-Экзюпери, Альбер Камю, Пьер Паоло Пазолини и др.

Очевидно, что их психологические профили существенно различаются: Отношение к природе и территории (особенно Кавказу): у Пушкина мы видим сублимацию, тогда как у Лермонтова – неврастению.

- Отношение к государству и власти: Пушкин выстраивает продуманную оппозицию, Лермонтов же остаётся реакционером.

М.Ю. Лермонтов и женщины:

Как всегда, следует с осторожностью относиться к любым категоричным и исключающим альтернативы трактовкам, особенно когда история хранит молчание. Нельзя заранее отбрасывать никакие версии.

Поэтому нельзя обойти вниманием отношения Лермонтова с женщинами.

У него всегда была сложная связь с женским полом в целом – и в особенности с тремя женщинами, сыгравшими в его жизни ключевую роль:

- Бурные, страстные отношения с Варварой Лопухиной (Бахметевой),
- Тяжёлые и мучительные – с Натальей Ивановой,
- Эпистолярно-игровые – с Екатериной Сушковой.

Формирование его образа женщины и те трудности, которые он испытывал в общении с ними, во многом, вероятно, связаны с влиянием его бабушки – Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, которая его воспитала.

Но и как Дон Жуан, обаятельный, но циничный – его донжуанство может быть признаком глубокой фрустрации.

Он невысокого роста и не отличался красотой, а малый рост часто порождает компенсаторные импульсы (гипермужественность, агрессию, демонстративность).

Впрочем, это само по себе не объясняет всего: // есть и противоположные примеры, как Зиновий Пешков («Великий однорукий»), приёмный сын Максима Горького, который, несмотря на физические ограничения, обладал харизмой и успехом у женщин.

Если углубиться в события его молодости, можно обнаружить детали, позволяющие выдвинуть дополнительную гипотезу:

В юности он долго страдал от болезни, которую тогда диагностировали как корь. Однако медицина той эпохи была малоразвита, и сегодня известно, что тяжёлая корь может давать неврологические осложнения (нейропатии, энцефалиты) и нарушать гормональный баланс...

Не кроется ли тогда лермонтовская «мужская напряжённость» в скрытой импотенции?

«...в груди изгнанника бесплодного» (Демон).

Выявление истинной жертвы:

Кто жертва в этой драме?

И кто отравлен (интоксцирован)?

М.Ю. Лермонтов – не создатель мифа о «поэте-изгое»; он последователь этого мифа. Он вписывается в модель сентиментально-романтического бездельника, отравленного гордыней и завышенной самооценкой. Но в большей степени он жертва целой токсичной культуры, чем конкретного выстрела.

Н.С. Мартынов – жертва той же культуры, или, точнее, анти-культуры поскольку культура, по определению, связана с жизнью, а не с разрушением, где моральное уничтожение – лишь один из аспектов.

Вспомним беспощадный взгляд Солженицына, видевшего в Лермонтове «лишь праздного и деспотичного барина, живущего на всём готовом и ставящего эксперименты. И знаменитая дуэль – из того же порядка».

Печорин (литературное alter ego Лермонтова) соблазняет, и убивает. Под маской дружбы – только ненависть (злые насмешки до иступления, «моя единственная цель на земле – разрушать чужие надежды!»).

Это не конфликт двух моделей мужественности, а демонстрация сверхсилы слова как оружия.

Тогда, кто истинная жертва интоксикации?

– Физическая жертва дуэли?

– Или же тот, кто был отравлен идеологией?

Эта драма XIX века становится дорогостоящей иллюстрацией (потери для армии, государства, литературы, культуры и общества) древнего принципа, содержащегося в учении Отцов Церкви: «Кто виноват больше – тот, кто оскорбляет (обижает), или тот, кто оскорбляется (обижается)?».

Кто же в итоге истинная жертва?

– Лермонтов?

– Мартынов?

На самом деле, речь идёт не столько о «токсичной вирильности», сколько о токсичной модели социализации, не зависящей от пола её участников. Её принципы применимы ко всем сферам жизни, выходящим за рамки гендерных отношений. Это принцип общества, сознательно или бессознательно основанного на насилии.

Заключение – отскок... тизер

А что, если в конечном итоге всё это – просто отравленный плод токсичной женственности, никогда не называемой напрямую, но вездесущей – в отражении, в противоявлении, в филигране, между строк!?!..

Эта возможность остаётся неслышанной в медиа-информационном пространстве, потому что:

Феминистское движение использует женщину для подрыва конструктивного равновесия и взаимодополняемости полов,

- разрушает понятие Авторитета, чтобы утвердить желанный хаос,
- Одновременно замкнутивает загоняет женщину в рамки упрощённого образа, манипулируемого и реакционного ... что и становится кульминацией хаоса.

Всё взвесив, вернуть женщину в центр!

Разве не Ева привнесла токсичность через запретный плод?..

Но разве не Пресвятая Богородица, Матерь Божия, указывает путь из хаоса, прерывая бесконечное воспроизводство мира, основанного исключительно на насилии?!

Давайте выберем икону, которая нам подходит...

Данилов А.В.

(г. Пятигорск)

**ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ
КОЛЛЕКЦИИ ЛЕРМОНТОВЕДА С.И. НЕДУМОВА
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-
ЗАПОВЕДНИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Имя лермонтоведа Сергея Ивановича Недумова хорошо известно сотрудникам Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в г. Пятигорске. Его книга «Лермонтовский Пятигорск», опубликованная в 1974 г. в Ставропольском краевом книжном издательстве, является настольной энциклопедией для всех поколений музейщиков. За полвека, прошедшие с момента выхода книги, её текст переиздавался семь раз отдельными книгами и в составе сборников. По ряду краеведческих и лермонтоведческих вопросов изыскания С.И. Недумова устарели. Однако до сих пор каждый молодой сотрудник, готовящий текст экскурсии по музею и городу, первым делом обращается к «Лермонтовскому Пятигорску». Но желающих написать новую книгу пока не появилось.

В состав музейного собрания входит обширная библиотека Сергея Ивановича Недумова (ГМЗЛ ОФ 2911), а также фонд рукописных материалов исследователя (ГМЗЛ ОФ 2915). Содержание многих документов по истории пятигорского курорта, Кавказских Минеральных Вод, его посетителей, а также пребывании на Кавказе известных людей, сохранено благодаря выпискам Недумова. Почерк С.И. Недумова не самый разборчивый, но читаемый. Сохранившиеся выписки структурированы по темам.

Немногие знают, что сохранение и популяризация недумовского научного наследия – это добрая воля его наследников (брата – Бориса Ивановича Недумова) и кропотливая работа с документами сотрудников музея, прежде всего Павла Евдокимовича Селегея. Однако весь массив документов мог и не попасть в собрание музея. Об этом пойдёт речь в настоящем сообщении.

21 января 1961 г. Сергей Иванович Недумов был «освобождён» от занимаемой должности главного хранителя музея в связи с «уходом на пенсию» [4, Л. 61]. Спустя два года, 23 сентября 1963 г., Недумова не стало [11, Л. 36]. Он был похоронен в г. Пятигорске на Краснослободском кладбище рядом с могилой супруги.

Научный архив Сергея Ивановича Недумова после его смерти перешёл к брату Борису, проживавшему в г. Москве. После раздумий

и консультаций он распорядился относительно дальнейшей судьбы документов. За неимением сведений, мы не можем судить о полном составе коллекции Сергея Ивановича Недумова. Вероятно, Б.И. Недумов при поддержке супруги Асмик Никитичны обработал архив брата и всё, что относилось к лермонтовской тематике, предположил передать на хранение в музей «Домик Лермонтова» в г. Пятигорске.

Передача произошла в два этапа. 15 октября 1963 г., менее чем через месяц после смерти Сергея Ивановича Недумова, был составлен акт между музеем и А.Н. Недумовой о передаче предметов из его личной коллекции: двух живописных работ, 688 книг, 12 наборов открыток, 9 альбомов с фотографиями, машинописных статей и отдельных оттисков статей, пакета с фотографиями сотрудников музея, папки с большеформатными репродукциями и фотографиями видов старого Петербурга, 23 писем С.И. Недумова к разным лицам по вопросам лермонтоведения и по поводу работы музея, 3 наградных грамот, 1 значка «Отличник работы» МК РСФСР, 3 папок с газетными вырезками, пакета с вырезками из газетных статей С.И. Недумова [1].

Предметы передавались с условием обеспечения их сохранности. На передаваемую книжную коллекцию музей обязывался составить картотеку, на каждой книге поставить печать «Из собрания С.И. Недумова». В этикетаже к передаваемым живописным работам необходимо было указать: «Из собрания С.И. Недумова». В приложении к акту на 26 страницах были перечислены все предметы.

Музей постарался соблюсти пожелания дарителей. Книжное собрание сначала было отнесено к библиотечному фонду, а 16 ноября 1979 г. переведено в основной фонд с присвоением единого номера ОФ 2911. Некоторые издания тематически не подходили к теме комплектования музея, поэтому были оставлены в библиотечном фонде. Газетные вырезки были отнесены к научно-вспомогательному фонду, фотографии стали частью музейной коллекции. С оформлением документального наследия Сергея Ивановича Недумова всё оказалось сложнее. На них не распространялись требования дарителей, поэтому многие документы стали частью научного архива и затерялись среди других документов.

Следующая передача материалов С.И. Недумова состоялась через два года 6 октября 1965 г. Для подобной отсрочки было две причины. Борис Иванович Недумов хлопотал об издании научных трудов покойного брата. Его волновал вопрос издания книги «Лермонтовский Пятигорск», поэтому он консультировался с лермонтоведами, вёл переписку с музеем. Кроме того, требовалось много сил для обработки самого архива (более 5000 листов). Этим занималась Асмик Никитична Неду-

мова, составившая подробные описи рукописей исследователя. Описи, ставшие основой для последующего музейного учёта, включали: список работ С.И. Недумова на 5 стр.; выписки из различных государственных архивов на 81 стр.; выписки из архивов, систематизированные самим Недумовым на 23 стр.; выписки из редких печатных источников на 21 стр.; различные материалы на 2 стр.

Борис Иванович Недумов настаивал на том, чтобы при использовании архива брата исследователи делали сноску: «из неопубликованных работ С.И. Недумова» или «из неопубликованных архивных материалов, обнаруженных С.И. Недумовым». При подготовке к изданию книги «Лермонтовский Пятигорск» в одном из первых примечаний редакторы указали: «Архив, из которого С.И. Недумовым ранее были сделаны выписки, погиб во время Великой Отечественной войны. Просим читателей иметь это в виду в дальнейших ссылках на данный архив» [3, С. 251]. Примечательно, что опись работ С.И. Недумова на 5 стр., указанная в акте, не была обнаружена в фонде исследователя. Её приложили к актам о передаче, где она была случайно обнаружена [2].

Главный хранитель музея (1961-1988 гг.) И.Г. Тер-Габриэлянц вспоминала, что после смерти С.И. Недумова в Пятигорск для разбора архива приехала Асмик Никитична Недумова, которая привлекла краеведа Л.Н. Польского в качестве консультанта. По её словам, Л.Н. Польский «оказал плохую услугу музею: с его помощью, в числе ценных изданий, ушло в частные руки редчайшее многотомное издание «Собрание портретов Великого князя Николая Михайловича»» [12, С. 71-73].

21 октября 1963 г. Борис Иванович Недумов отправил директору музея «Домик Лермонтова» А.И. Гребенковой письмо с вопросом о том, какими возможностями располагает музей для издания труда «Лермонтовский Пятигорск» [6, Л. 1-1 об.]. 24 октября был написан ответ, который иллюстрирует личное отношение Гребенковой к Недумову и его изысканиям: «Работа С.И. Недумова несколько раз предлагалась музеем Ставропольскому краевому книжному издательству, но издательством она отклонялась из-за того, что книга не подготовлена к печати для широкого круга читателей. С.И. Недумов категорически отказывался перерабатывать её в соответствии с требованиями издательства. Отказался он и от редактирования книги видным лермонтоведом страны, доктором филологических наук И.Л. Андрониковым. [...] Обратитесь лично сами в издательство с предложением об издании книги С.И. Недумова «Лермонтовский Пятигорск», предварительно, подготовив эту книгу к печати» [5].

Борис Иванович Недумов рассматривал и другой вариант издания книги «Лермонтовский Пятигорск». Он вёл переписку с лермонтоведом

В.А. Мануйловым. Виктор Андроникович Мануйлов был знаком с покойным Недумовым, вероятно, успел познакомиться и с текстом рукописи. Борис Недумов при поддержке Мануйлова предполагал издать книгу в г. Москве или г. Ленинграде. Но столичные издательства, знакомясь с текстом, заключали, что рукопись изобилует большим количеством краеведческих материалов, публикацией которых должны заниматься региональные издательства. Мануйлов, понимая, что музей самостоятельно не занимается изданием книг, взял на себя труд по ведению переговоров.

28 сентября 1963 г. В.А. Мануйлов написал письмо А.И. Гребенковой: «Я не сомневаюсь, что музей и Вы лично сделаете всё для того, чтобы с ведома брата Сергея Ивановича разумно распорядиться всеми материалами, многолетними трудами покойного. Я не имею ни от кого никаких полномочий, хотя мог бы взять от Пушкинского дома соответствующие доверенности, но я полагаю, что наследие Сергея Ивановича находится, так сказать, в сфере влияния и в компетенции Вашего музея и нет надобности кому-либо вмешиваться со стороны. Буду Вам весьма признателен, если Вы сообщите мне о судьбе литературного наследия С.И. Недумова» [10, Л. 61].

Среди бумаг Л.Н. Польского, хранящихся в фондах музея, сохранилось несколько писем Б.И. Недумова к краеведу за 1964 г. Из их содержания можно сделать выводы, что Леонид Николаевич Польский выражал сомнения о целесообразности передачи архива Недумова «Домик у Лермонтова» и предлагал часть материалов отдать в Курортный музей г. Пятигорска. В письме от 14 апреля 1964 г. Б.И. Недумов отвечал: «Что касается Ваших опасений в связи с предполагаемой передачей архива в музей «Домик Лермонтова», то мне кажется, что нахождение архива в музее должно обеспечить наиболее широкое и доступное использование трудов С.И. В самом деле, что бы Вы могли предложить иное? Моё право оговорить доступность и порядок использования материалов, и я это сделаю. То, что Вы пишете относительно книг С.И. – я не требовал создания отдельного шкафа для хранения, а только оговорил, что на все книги С.И. должна быть составлена отдельная картотека, в которой должно быть указано место их хранения, в том числе, я допускаю хранение и в общей библиотеке Музея. И, если книги туда попали, то мне кажется, что это даже лучше, т.к. они станут доступны широкому кругу людей» [8, Л. 71].

25 октября 1965 г. А.Н. Недумова отправила в музей «Домик Лермонтова» опись архивных изысканий С.И. Недумова [9, Л. 1]. 18 ноября от Бориса Недумова на имя П.Е. Селегея пришло письмо. Из его содер-

жания можно предположить, что от музея были получены заверения активизировать работу по изданию «Лермонтовского Пятигорска»: «Разрешите выразить Вам мою глубокую благодарность за Ваше письмо, полное доброжелательности и прекрасных побуждений. Ввиду большой занятости В.А. Мануйлова, Ваше предложение о помощи в деле подготовки книги к печати весьма существенно. Оно сможет её значительно ускорить, когда дело перейдёт в стадию практического осуществления» [7, Л. 70].

В 1968 г. Павел Селегей был назначен директором музея. Талантливый руководитель, прошедший большой путь работы в музее, взял на особый контроль вопрос издания книги «Лермонтовский Пятигорск». Ставропольское книжное издательство включило в план книгу Недумова, но с условием, что она будет подготовлена к печати коллективом музея. Работа над рукописью заняла ещё несколько лет.

В 2025 г. исполнилось 60 лет со дня передачи Государственному музею-заповеднику М.Ю. Лермонтова основной части архива С.И. Недумова. Как и предполагал Б.И. Недумов, материалы, обнаруженные Сергеем Ивановичем и выписанные в архивах и библиотеках страны, востребованы все эти годы. Опасения краеведа Л.Н. Польского не оправдались. Нарботками Сергея Ивановича Недумова активно пользовались все поколения музейных работников, а также выросло несколько поколений краеведов. Исследователям, нужно помнить пожелания наследников лермонтоведа об указании источника и имени автора рукописей. Настало время для оцифровки наследия Недумова.

Примечания:

1. Акт от 15 октября 1963 г. о передаче имущества С.И. Недумова [машинопись, 15.10.1963 г.] // ГМЗЛ. Научный архив отдела фондов ГМЗЛ. 27 л.
2. Акт от 6 октября 1965 г. о передаче имущества С.И. Недумова [машинопись, 06.10.1965 г.] // ГМЗЛ. Научный архив отдела фондов ГМЗЛ. 2 л.
3. Недумов С.И. Лермонтовский Пятигорск. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1974. С. 251.
4. Об освобождении С.И. Недумова от занимаемой должности [машинопись, 23.01.1961 г.] // ГМЗЛ. Архив учреждения. Оп. 2. Д. 70. Личные дела уволенных работников музея на буквы «Н-О» (1938-1961). Л. 61.
5. Письмо А.И. Гребенковой – Б.И. Недумову [машинопись; 24.10.1963 г.] // ГМЗЛ. Научный архив отдела фондов ГМЗЛ. 1 л.

6. Письмо Б.И. Недумова – А.И. Гребенковой [машинопись; 21.10.1963 г.] // ГМЗЛ. Научный архив отдела фондов ГМЗЛ. Л. 1-1 об.
7. Письмо Б.И. Недумова – Л.Н. Польскому [машинопись, 29.03.1964 г.] // ГМЗЛ. Фонд «Польский Л.Н., краевед». Оп. 1. Д. 12. Л. 70.
8. Письмо Б.И. Недумова – Л.Н. Польскому [машинопись, 14.04.1964 г.] // ГМЗЛ. Фонд «Польский Л.Н., краевед». Оп. 1. Д. 12. Л. 71.
9. Письмо А.Н. Недумовой – А.И. Гребенковой [машинопись; 25.10.1965 г.] // ГМЗЛ. Научный архив отдела фондов ГМЗЛ. Л. 1.
10. Письмо В.А. Мануйлова – А.И. Гребенковой [автограф, 28.09.1963 г.] // ГМЗЛ. НВФ 2287/1. Автографы лермонтоведов, писателей, артистов. Л. 61.
11. Сведения о лермонтоведах, авторах «Лермонтовской энциклопедии» [машинопись, Б. г.] // ГМЗЛ. Фонд «Лермонтовская энциклопедия». Оп. 1. Д. 72. Л. 36.
12. Тер-Габриэлянц И.Г. Отдельные заметки к биографии Недумова Сергея Ивановича (1884-1963) // М.Ю. Лермонтов в истории, культуре и образовании: материалы Всероссийской научно-практической конференции... – Липецк: ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского», 2019. С. 71-73.

К ОСНОВАМ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ЛЕРМОНТОВА

1.

В настоящей статье получают актуальное осмысление и развитие понятия, обоснованные, в частности, в известных исследованиях Б.М. Эйхенбаума «Литературная позиция Лермонтова» (1941) и Е.Г. Эткинда «Пастернак и Лермонтов. К проблеме поэтической личности» (1990) (см. об этом: [9, С. 101-109]). В заголовках этих источников содержатся терминологические сочетания слов, которые могут быть поняты двояко: с точки зрения подражательного или житнетворческого смысла литературы. Традиционные отечественные исследования литературы чаще всего основаны на классическом принципе подражательности искусства. Литературная позиция у Б.М. Эйхенбаума означает ориентацию художника относительно литературного развития эпохи, его отношение к литературным практикам в традиционном понимании (классицизм, романтизм, реализм и т.п.) С другой стороны, *литературная позиция* может быть понята как результат интеллектуального переживания художником собственной духовной жизни в конкретных условиях социокультуры. Последняя понимается как постоянно творимая людьми, духовно и практически, «реальность, в которую погружён любой человек». «Искусственная среда, в которой мы пребываем, являет собой идейное преобразование мировой материи, утрачивающей свои изначальные свойства и приобретающей новые – подобно глине, подвергаемой обжигу» [15, С. 7] Художник осознанно преодолевает литературную зависимость, риторичность творчества. В процессе такого художественного познания действительности возникает *поэтическая личность*, т.е. художник является (сбывается) с помощью собственного творчества, поэтически рождается, становится собой в творческой ипостаси – его главным, определяющем качестве, сознаваемом им самим как подлинное существование, помимо которого всё остальное несущественно. Таким образом позиции поэта относительно литературной традиции противопоставляется самоопределение художника с помощью литературы. В этом и заключается *экзистенциальный смысл художества*.

Нам кажется продуктивным придать понятиям *поэтическая личность* и *литературная позиция* дополнительный, а именно – экзистенциальный, смысл. В сходном контексте Л.Д. Ландау, по воспоминаниям

Вяч. Иванова, говорил о парадоксальной с точки зрения классического представления необходимости для физических научных исследований влить «новое вино в старые мехи», как раз имея в виду, что известному классическому представлению (понятию) следует придать дополнительный смысл, посмотреть на определённые уже вещи с новой точки зрения.

Б. Пастернак писал даже не о творчестве непосредственно, а о вдохновенном продуктивном состоянии человека-поэта, которое и считал подлинно жизнью: «Я больше всего на свете (и может быть это единственная моя любовь) люблю правду жизни в том её виде, какой она на одно мгновение *естественно* принимает у самого жерла художественных форм, чтобы в следующее же в них исчезнуть» [10, С. 17], а Бродский говорил о стихах как о «побочном продукте», ибо важно, «что с человеком, с индивидуумом происходит в метафизическом плане», а не результат стихосложения [6, С. 316]. Речь идёт о личностном самоопределении художника посредством сочинительства, об экзистенциальном аспекте творчества, а не об овладении литературной формой или известными философскими идеями. Литературоведческое понятие поэтическая личность можно рассматривать как интегрирующее начало антропологического смысла поэзии.

Именно такое понимание поэтического творчества было свойственно Б. Пастернаку. Он прямо называет Лермонтова одним из своих поэтических источников. В письме к Ю.-М. Кейдену он пишет: «...там, где Пушкин реалистичен и высок в своей творческой деятельности, Лермонтов её живое личное свидетельство. Но то, что мы ошибочно называем романтизмом у Лермонтова, в действительности, как мне представляется, – необузданная стихия современного субъективно-биографического реализма и предвестие нашей современной поэзии и прозы» [11, С. 356]. Определение «субъективно-биографический реализм» и есть осознание собственной пастернаковской литературной позиции «поверх барьеров» в связи с художническим открытием Лермонтова, который был для Пастернака «Олицетворением творческой смелости и открытий, началом свободного поэтического утверждения современности...» [11, С. 356]. Поэтическая личность в таком понимании воспринимается как живое присутствие человека-поэта в открытости творимого им мира. Это своеобразное художественное пространство, единство и есть «жизнетворчество». Отметим, что похожим образом Пастернак переживает присутствие Маяковского [11, С. 93-120].

В письме к Д. Е. Максимову (1957 год) Пастернак уточняет: «Когда в 1917 г. я наобум, не долго думая, написал на титуле «Сестры моей –

жизни» не «Памяти Лермонтова» или что-нибудь подобное, «Посвящается Лермонтову», точно он был ещё тогда не то, что в живых, но в рядах случайных прохожих, ещё неизвестных, или недостаточно увековеченных абстрактностью признания, точно его тем летом где-нибудь ещё можно было встретить, я не только имел в виду выразить это чувство чего-то совсем недавнего, непросохших следов ночного дождя или незатаивающихся, неотзвучавших отголосков только что прокатившегося звука, я долго, всю свою жизнь льстил себя надеждой раскрыть в статье, в прозе это таинственное могущество лермонтовской сущности, эту драму свежести что ли, её секрет и загадку» (цит. по: [5, С. 83, 84]).

Лермонтов и его поэзия являются Пастернаку не тождеством биографического порядка, а переживаются как своеобразная телесность смысла [7, С. 22-29]. Субъективность поэта понимается как средство открытия всеобщности переживания мира. Искусство есть «выражение единственности бытия, свидетельство нового восприятия и философского понимания единства и полноты жизни как таковой» [11, С. 354]. Сам Лермонтов – это его творчество, «живое свидетельство» стихов, а не поручик Тенгинского полка с «подорожной по казённой надобности». И. Бродский скажет позже о Томасе Венцлове: «стихи диктуются языком и уникальностью человеческого существа, носящего имя Томаса Венцлова. В известном смысле это они – Томас Венцлова, а не грузное тело, предъявляющее при пересечении очередной границы американский паспорт на это имя» [4, С. 126].

Теоретические открытия Б. Пастернака и эссеистики русского модернизма, кажется, не были вполне освоены литературоведческой наукой, воспринимались как субъективное мнение художника, характеристика главным образом его собственного взгляда на поэзию. Но именно у Пастернака имеется в виду единственность понятий *литературная позиция* и *поэтическая личность*. Отсутствие академических определений в описании проблемы свидетельствует о новой познавательной позиции в эссеистике Б. Пастернака (см. об этом: [8, С. 19-27]).

2.

В статье «Литературная позиция Лермонтова» Б.М. Эйхенбаум анализирует мировоззренческие и поэтически-художественные источники творчества поэта, пишет о влиянии декабристского понимания действительности и одновременно – поэзии Любомудров и «русского шеллингианства». Эти литературные источники оказываются средством самопознания юного поэта, способствуют его поэтическому становлению. При этом ранняя лирика Лермонтова проникнута его личным опытом, автобиографична. М.Б. Эйхенбаум устанавливает,

«что Лермонтов с самого начала пробует свои силы в самых разных направлениях, переходя от лирики к поэмам, от поэмы к драме, от драмы к роману; при этом в каждом его произведении чувствуется личный опыт пережитого и передуманного». Авторское «я» в его юношеской лирике настолько многозначительно и настолько реально (а не условно, как в традиционной лирике того времени), что ее анализ оказывается в то же время изложением его биографии» [18, С. 8]. Заметим, что опыт восприятия мира у юноши Лермонтова в значительной мере возникает из литературного переживания своей собственной жизни, начиная с биографического вымысла («испанская», позже «шотландская» версии происхождения рода). Например, чувство любви в ранней лирике выражено с явным оттенком литературности несмотря на несомненную искренность страстного переживания. В этом сочетании и состоит риторичность ранней поэзии.

По мнению Б. Эйхенбаума, художественное мышление Лермонтова, отличающееся многожанровостью и автобиографизмом, становится преимущественно «тематическим». Это значит, что «На первый план выступают элементы содержания, мысли; работа идет не над деталями поэтической терминологии, не над освежением эпитетов, а над изменением старых тем и над вводом новых» [18, С. 8]. Эйхенбаум как будто находит оправдание риторичности. Что значит «ввод новых тем» с использованием старой «поэтической терминологии»? Основная тематика произведений раннего Лермонтова вполне соответствует обиходу романтической поэзии, однако с поправкой на гениальность нового поэта, которая сказывается прежде всего в «страстности мысли»: именно об этом качестве романтического самосознания скажет позднее Печорин.

Указывая на многочисленные источники Лермонтова из разных литератур и авторов, Б. Эйхенбаум фактически говорит о трёх значимых сторонах раннего творчества: содержательно это 1) интеллектуальное переживание русской и европейской литературной традиции в её достаточно полном современном охвате (источники из английской, французской, немецкой литератур) и одновременно – 2) «риторичность» языка этого освоения, выражающаяся в «искусстве готового слова» (А.В. Михайлов), который, в свою очередь, 3) служит речевой манифестацией личного жизненного опыта – размышлений, восприятий, чувствований – того, что является предметом интеллектуального переживания и его речевого воплощения, – языка новой романтической поэзии на русской почве. Б. Эйхенбаум цитирует своеобразные «афоризмы» Лермонтова, которые в поэзии стали «окаменелостями», «формулами» поэтического языка, риторикой: «боренье дум», «желание блаженства», «ноша

бытия», «гармония вселенной», «жажда бытия», «сумерки души» [18, С. 11]. Можно продолжить этот список «поэтической терминологии» юного Лермонтова: «огонь любви», «угрюмое уединение», «чёрные думы», «страстный пламень поцелуя», «буйные страсти» и т.п.).

Нам кажется, что есть возможность уточнить обоснованные представления Б. Эйхенбаума. Ранняя лирика Лермонтова скорее автопсихологична, ибо связана с личными обстоятельствами юного романтика не столько событийно-биографически, а со стороны нравственно-психологического опыта познания жизни, в том числе, благодаря освоению художественной литературы – источника не только внешнего тематического влияния, но и формирования ментальных предпосылок художественного творчества. Обаяние искусства сочетается со страстной натурой поэтического гения, а познавательное отношение к миру, новое художественное усилие выводит на первый план *подлинную тему поэзии – творчески продуктивную личность*, художническое самоопределение которой предполагает единственное отношение к миру – уникальную литературную (т.е. обретенную с помощью литературы, творчества) позицию как способ существования, присутствия человека-поэта. Это рано сознаёт, юный романтик. Достаточно вспомнить соотносительную пару ранних стихотворений: К*** («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», 1830) и «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832). Во втором случае недопустимо акцентировать внимание на национальном мотиве «с русскою душой»:

«...кто / Толпе мои расскажет думы?

Я – или бог – или никто».

[1, т. 1, С. 321].

В отчётливо воспринимаемом стихе очевидно жизнетворческое (одновременно с оттенком демонического для романтика) отождествление «я – творец», которое станет актуальным в поэзии русского модернизма (Сологуб, Блок, Пастернак). Если в оде Г.Р. Державина «Бог» переживается как антитетичность человеческого самоопределения: «Я царь – я раб – я червь – я бог!» (1784) [12, С. 301], то Ф.К. Сологуб почти буквально понимает Лермонтова, но разрывает взаимосвязь мечтаний и общественных ожиданий поэта: «Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах» (1896) [14, С. 112]. (Ср. у Лермонтова: «В уме своём я создал мир иной...» [1, т. 1, С. 32]. Однако задача нового поэта русской пост-романтической эпохи – обнаружить *своё* измерение мира, найти, передать словом эти мерцающие состояния сомнений и прозрений, данные уникальному опыту. Это несовместимо с дуализмом Ф. Сологуба.

Дать миру «название» – значит обнаружить его, сделать осязаемым для всеобщего восприятия.

«Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных...» [1, т. 1, С. 167].

Поиск собственного слова / смысла – основополагающая интенция всего краткого творчества Лермонтова, своеобразная «драматургия» незавершённости поэтической судьбы.

Сама по себе «поэтика готового слова», риторичность не способствует, как нам кажется, «вводу новых тем», но она отчасти формирует основу *центральной темы* для Лермонтова – это обретение нового качества лирического субъекта. Это жаждущее воплотиться в стихе «я» поэта, личностное начало принципиально анти-риторично, аутопсихологизм сочетается с процессом необходимой социально-психологической интериоризации. Подлинные индивидуальные чувства в конкретную эпоху литературного и общественного развития неизбежно обретают заёмное выражение, глубина актуального переживания нивелируется старыми словами, попадает в плен ставшего искусства, окаменелости чувств. Самопознание и поэтическое дарование нового поэта, гения, должны преодолеть зависимость от языка (т.е. художественных форм влиятельной поэзии, – байронизма в нашем случае) – это и есть путь развития «нового сильного поэта», который испытывает «страх влияния» (термины Гарольда Блума) и не должен поддаться «власти языка» (Р. Барт). Лермонтов пишет М.А. Лопухиной от 23 декабря 1834 года: «...когда я ловлю себя на том, что восхищаюсь собственными мыслями, я стараюсь вспомнить, где я их вычитал!...» [1, т. 4, С. 388, 389].

Термин литературная позиция следует в нашем случае понять как обретение поэтом собственного миропонимания с помощью сочинительства. Основа литературной позиции Лермонтова – это самоопределение гения, сознающего, что судьба поэта – *явиться словом и стать миром* – и это формула экзистенциального понимания поэзии.

Важно заметить, что указанное освоение традиции имеет именно характер интеллектуального переживания собственного опыта в связи с литературными смыслами, а не изучение источников по философии или публицистике Ламартина, Шеллинга, Локка или поэтов французской, немецкой и английской литературы, которых называет Б. Эйхенбаум в качестве источников влияния. Вряд ли и позднее Лермонтов познакомился непосредственно с философскими источниками. В. Асмус пишет: «Источники и корни его (Лермонтова – С.З) философской реф-

лекции перепутаны и глубоко погружены в темную почву, неисследованную, да и вряд ли доступную окончательному исследованию» [2, С. 84]. Однако Б. Эйхенбаум утверждает обратное: «поэтический язык юного Лермонтова содержит в себе явные следы чтения философских книг, его невозможно вывести из языка современной Лермонтову поэзии» [18, С. 20]. Учёный утверждает связь творчества Лермонтова непосредственно с философией Шеллинга, вместе с тем он не может указать источники, не знает их, ставит научную задачу прояснить это отношение, вряд ли разрешимую.

В современном издании Д.Г. Байрона дана следующая аннотация: «В настоящий сборник вошли поэмы и стихотворения, изменившие жизнь целого поколения интеллектуалов Европы и США... Произведения, ставшие основой поэтического романтизма, выводящего на свет совершенно нового героя – страстно и яростно чувствующего человека, демонстративно не признающего законов общества и религии и дерзко их нарушающего...» [3, С. 3]. И это в первую очередь сам Байрон – поэтически явившаяся личность, претворившая мир, открывшая ему – а не литературе! – новое измерение, названное «байронизмом». Поэтому слово «влияние» не подходит: сама жизнь по-новому открывается для современников – поэтическим явлением в ней Байрона. Можно сказать, социкультура творится благодаря явлению нравственно-психологической экстериоризации.

Подобным образом воспринимается на рубеже XIX-XX вв. способ жизнеутверждения Ф.В. Ницше. Именно процесс самоопределения творщей личности является одновременно жизнетворчеством, это можно пояснить с помощью мотивного комплекса Ницше (воля к власти, переоценка ценностей, вечное возвращение). Отчасти под влиянием Ницше в европейском культурном сознании возникает и укореняется новое умонастроение, вкус к жизни, истоки которого В.С. Соловьёв связывает с Лермонтовым: «Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать “ницшеанством”» [13, С. 379].

Неожиданное указание русского философа на связь литературной позиции Лермонтова с некоторыми взглядами Ницше подчёркивает личностное начало, романтическое богоборчество. В.С. Соловьёв считал лермонтовский индивидуализм пороком его поэзии, тогда как это была, по позднейшему высказыванию Пастернака, «необузданная стихия современного субъективно-биографического реализма и предвестие нашей современной поэзии и прозы» [11, С. 356].

Очевидно, следует говорить о когнитивном единстве, вечной сопряжённости человека и мира: мир открывается во всей полноте своего общественно-исторического состояния индивидуально-творческим усилием, творится в своей подлинности заново, претворяется в произведении искусства... М. Хайдеггер пишет: «Поэзия есть установление бытия посредством слова» [17, С. 42]. Так возникает «поэтически-жизнь», на подлинность которой указывал Аристотель.

Одновременно возникает поэтическая личность: «...человека, явленного поэтически (посредством поэтического творчества), следует осмыслить, в противоположность лирическому герою, как объективацию поэтического, которое представляет собой момент осуществления в мире человека-поэта, а не моделирование им действительности в соответствии с со своими более или менее текущими взглядами» [7, С. 263]. Более точным будет обозначение поэтически-личность, т.к. для человека-поэта нет и не может быть ничего более существенного

Б.М. Эйхенбаум понимает формирование литературной позиции как взаимодействие жизненного и творческого с литературным и ставшим. При этом динамика взаимодействия и результат развития, как нам кажется, описаны неточно. Уникальность поэтической личности достигается в создании художественных форм, называющих или указывающих на новый предмет интеллектуального переживания смыслов индивидуального и социального опыта, освобождаемого от риторики. В ранней лирике Лермонтова и поэме «Демон» таким предметом становится самобытное осмысление библейских мотивов (см. об этом: [7, С. 122-194]). Окончательно такое освобождение невозможно из-за «власти языка», но стремление к нему является главным качеством поэтической личности. Поэтическая личность Лермонтова развивается от ранних риторических форм, лирического героя, к самоопределению в процессе интеллектуального переживания экзистенциальных феноменов (любовь, смерть, труд, стремление к господству, игра) (см. об этом: [16, С. 358-360]), а не романтической тематики жизни. Имеются в виду главным образом «вершинные» произведения Лермонтова – поздняя лирика, «Маскарад», «Герой нашего времени».

Примечания:

1. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырёх томах. Т. 1-4. / М.Ю. Лермонтов. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979-1981.
2. Асмус В. Круг идей Лермонтова // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Изд-во АН СССР, 1941. – Кн. I. С. 83-128. – (Лит. наследство; Т. 43/44).

3. Байрон, Джордж Гордон [Паломничество Чайльд-Гарольда: [сборник, перевод с английского] / Джордж Байрон. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 512 с.
4. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Том VII. – СПб: Пушкинский фонд, 2001. – 344 с.
5. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» / С.Н. Бройтман. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 808 с.
6. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Якова Гордина. – М.: Издательство Независимая Газета. 1998. – 328 с.
7. Зотов С.Н. Художественное пространство – мир Лермонтова // С.Н. Зотов. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2001. – 322 с.
8. Зотов С.Н. Поэтическая практика русского модернизма (основы экзистенциальной исследовательской практики): учеб. пособие / С.Н. Зотов. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А.П. Чехова, 2013. – 140 с.
9. Зотов С.Н. Поэтическая личность Лермонтова и психопоэтика Е.Г. Эткинда // Источники по лермонтоведению и изучению лермонтовских мест. Материалы Международной научной лермонтовской конференции – 2023. – Пятигорск: ПГУ, 2024. С 101-109.
10. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922-1936 годов. – М.: ВАГРИУС, 2004. – 720 с.
11. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Б. Пастернак – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
12. Русская литература – век XVIII / Сост., подгот текста и примеч Н. Кочетковой, Е. Кукушкиной, К. Лаппо-Данилевского и др. Вступ. статья Н. Кочетковой. – М.: Худож. лит., 1990. – 735 с.
13. Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьёв. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
14. Сологуб Ф.К. Лирика / Ф.К. Сологуб. – Мн.: Харвест, 199. – 480 с.
15. Смирнов И.П. Ум хорошо, а два лучше. Философия интеллекта / Игорь П. Смирнов. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 352с.
16. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в философии. – М.: Прогресс, 1988. С. 357-403.
17. Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии // Логос. Философско-литературный журнал. – 1991 – № 1. С. 37-47.
18. Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Изд-во АН СССР, 1941. – Кн. I. – С. 3-82. – (Лит. наследство; Т. 43/44).

ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ, ПОВЛИЯВШИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье рассматриваются такие исторические события как поход Александра Македонского в Персию, владычество Золотой Орды на Руси, крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева, Отечественная война 1812 г., восстание декабристов в декабре 1825 г. и война на Кавказе.

На формирование М.Ю. Лермонтова как русского поэта и писателя оказывали влияние исторические события, происходившие не только в Российской империи в первой половине XIX века. Михаил Юрьевич с детства интересовался историей и обладал богатой фантазией. Наверное, его гувернер француз Жан Капе рассказывал о подвигах Александра Македонского своему юному воспитаннику, и у того возникали воображаемые картины описываемых событий. Еще ребенком Мишель, по воспоминаниям А.П. Шан-Гирея (1881-83), в Тарханах лепил из крашенного воску «переход через Граник и сражение при Арбеллах» [2, С. 35], где войско Александра Македонского одержало победу над превосходящем по численности персидским войском.

Заниматься поэтическим творчеством систематически М.Ю. Лермонтов стал еще в юные годы. Сохранилась тетрадь, датированная 1826-м годом, в которую будущий поэт записывал понравившиеся ему стихи. С раннего детства Михаил Юрьевич любил слушать разговоры и песни окружающих его людей, а потом обдумывал их содержание и пытался творчески переработать в своих произведениях. В одной из его тетрадей сохранилась запись народной песни-баллады «Что в поле за пыль пылит», в которой отражена судьба русской женщины в злом татарском плене. Она баюкает свое дитя и мечтает, чтобы отпустили ее на святую Русь:

*Ты баю-баю. Мило дитяtko,
Ты по батюшке злой татарченoк,
А по матушке родной внученoк, ...*

Может быть слова народной песни разбудили генетическую память юного поэта. Михаил Васильевич (1768-1810) – дед М.Ю. Лермонтова принадлежал роду Арсеньевых, что «берет свое начало в 1389, когда

к Великому князю владимирскому и московскому Дмитрию Донскому из Золотой Орды пришел на службу Аслан Мурза Челебей (наряду с другими представителями татарской знати)» [4, С. 39].

Слова этой песни так глубоко запали в сознание юного поэта, что в 1831-1832 гг. он планировал создать драму о жизни русской семьи в период владычества на Руси Золотой Орды, которое продолжалось более двухсот лет с 1242 г. до конца XV века. В монологе Мстислава – героя так и ненаписанного романа, М.Ю. Лермонтов отразил весь трагизм жизни народа в тот период и свое отношение к этому:

*Три ночи я провел без сна ... Кровь собратий,
Кровь стариков, растоптанных детей
Отяготела на душе моей,
И приступила к сердцу ...* [3, Т. 1. С. 101-102].

Другое историческое событие – это восстание в 1773-1774 гг. под предводительством Емельяна Пугачева, которое переросло в крестьянскую войну в России против крепостнической системы. Повстанцы захватили многие города, в том числе и Пензу. Долгое время местные жители Тархан вспоминали прошедшие времена в своих разговорах, нечаянно услышанных юным Мишелем. Позднее в 1832-1834 гг. он запечатлел элементы восстания в неоконченном романе без названия: «Умы предчувствовали переворот и волновались: каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщения, и только кровь <его> могла смыть эти постыдные летописи» [3, Т. 2. С. 282].

Издатели произведений М.Ю. Лермонтова выбрали для романа название «Вадим» по имени главного героя. Создание больших исторических романов требовало много времени, работы с архивными документами и жизненного опыта, что как чувствовал М.Ю. Лермонтов, у него не было. И он откладывал это на будущее, если повезет заняться серьезно писательским трудом.

Поездка на Кавказ в 1925 г. вместе с бабушкой Елизаветой Алексеевной Арсеньевой (1773-1845), встречи с героическими родственниками, услышанные там истории и легенды о мирных горцах, терских казаках и лихих чеченских наездниках дали новые сюжеты для произведений юного поэта.

Рассказы губернаторов о Наполеоне, «страстная тоска Лермонтова по героическим свершениям определила непреходящий характер увлечения поэта личностью Наполеона... хоть побежденным, но героем» [4, С. 332]. способствовали созданию М.Ю. Лермонтовым целого На-

полеоновского цикла стихотворений. Это «Наполеон» (1829, 1830 гг.), Эпитафия Наполеону (1830 г.) «Св. Елена» (1830 г.), «Воздушный корабль» (1840 г.) и «Последнее новоселье» (1841 г.).

Повествования младшего брата бабушки Афанасия Алексеевича Столыпина (1788-1864) и других родственников об Отечественной войне 1812 года, о Бородинском сражении нашли свое отражение в поэтических произведениях М.Ю. Лермонтова таких как «Поле Бородина» (1831 г.), «Бородино» (1837 г.). «Впервые в отечественной литературе историческое событие увидено глазами простого человека, рядового участника сражения, и данная им объективная оценка разделяется автором» [4, С. 67].

Конечно, «в годы становления личности Лермонтова декабризм как политическое движение ушел в прошлое, но как идеология он оставался реальным фактором воздействия на формирование политических взглядов молодых людей» [4, с. 129]. В детские годы в семьях отца и бабушки Михаил Юрьевич мог слышать разговоры о своих родственниках, связанных декабристами. Со стороны отца поэта – это был Дмитрий Николаевич Лермантов (1802-1854) – сын отставного лейтенанта флота Николая Петровича Лермантова (1770-1827). Он увидел, что 14 декабря 1825 г. солдаты его роты разобрали оружие и направились на Сенатскую площадь. Как командир, в свои 23 года, он посчитал себя обязанным находиться вместе со своей ротой гвардейского флотского экипажа. В тот же вечер Дмитрий Николаевич был арестован и помещен в тюремную камеру Петропавловской крепости. К суду он не привлекался, а после окончания следствия 15 июня 1826 г. был освобожден и ему разрешили продолжить службу.

С движением декабристов были связаны два родных брата бабушки М.Ю. Лермонтова. Один из них – Аркадий Алексеевич Столыпин (1778-7мая 1825) дослужился до чина действительного тайного советника и обер-прокурор Сената. Он был знаком с поэтом Кондратием Фёдоровичем Рылевым (1795-1826), который фактически возглавлял тайное «Северное общество». А.А. Столыпин считался неподкупным сановником, которого декабристы планировали выдвинуть в члены Временного правительства в случае своей победы. В декабрьском восстании он не участвовал, так как не дожил до этого события, но его имя фигурировало в документах заговорщиков.

Другой брат Е.А. Арсеньевой – артиллерист и отважный офицер Дмитрий Алексеевич Столыпин (1785-1826) – участвовал в Отечественной войне 1812 г. После войны он служил в войсках Южной армии, где сблизился с полковником Павлом Ивановичем Пестелем – организатором декабристского движения. Д.А. Столыпина декабристы также

планировали выдвинуть в члены Временного правительства в случае своей победы. К суду он не привлекался, так как внезапно умер в своем имении Середниково.

Подвиг декабристов и их верность своим идеалам вдохновил М.Ю. Лермонтова на написание еще в 1831 г. следующих строк в поэме-повести «Последний сын вольности» [3, Т. 1. С. 282].

*Но есть поныне горсть людей,
В дичи лесов, в дичи степей;
Они, увидев падавший гром,
Не перестали помышлять
В изгнание дальнем и глухом,
Как вольность пробудить опять...*

М.Ю. Лермонтов интересовался творчеством русского писателя – декабриста А.А. Бестужева (1797-1837), который публиковал свои стихи и прозу под псевдонимом «Марлинский». А.А. Бестужев состоял в тайном обществе и принимал участие в восстании. Хотя ему удалось покинуть Сенатскую площадь, но он сам явился с повинной. Его осудили, но не так серьезно, как его братьев Николая (1791-1855) и Михаила (1800-1871), сослали в Якутск, а затем отправили на Кавказ, где он погиб в сражении с горцами в 1837 г.

В ранней молодости М.Ю. Лермонтов «от переписки стихов он мало-помалу переходит к переработке или переложению произведений известных поэтов и затем уже к подражанию и, наконец к оригинальным произведениям» [1, с. 61]. Одним из примеров творческой работы молодого поэта с отрывком из поэмы А.А. Бестужева-Марлинского является знаменитое стихотворение «Белеет парус одинокий». Переезд из Москвы в 1832 г. в Петербург – холодный город по сравнению с Москвой, и даже море, которое М.Ю. Лермонтов мечтал увидеть, не сразу вдохновило его поэтическую душу. Но вскоре родился свой собственный стих, соответствующий его настроению всего из нескольких строк первой главы неоконченной исторической поэмы романтика – декабриста А.А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский» (1828 г.) [5]. Сравним: слева – *Бестужев-Марлинский* [5], справа – *М.Ю. Лермонтов* [3, Т. 1. С. 143]:

Белеет парус одинокий,
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокий,
У ног колчан, в руке весло...

Белеет парус одинокий,
В тумане моря голубом! ...
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

В стихотворном отрывке А. А. Бестужева-Марлинского [5] путник хоть и грустный, но с беззаботной улыбкой мчится, ведомый порывом бури. Стихотворение М. Ю. Лермонтова [3, Т. 1. С. 143] глубоко личное. Он с самого детства, ощущал себя одиноким и привык скрывать все, что волнует душу. Поэтому лирический герой поэта ассоциирует себя с одиноким парусом.

Автор с собой ведет внутренний диалог и пытается понять: «Что его ожидает, каково его место в жизни, когда он вместе с бабушкой переехал в столицу»? Перед героем М. Ю. Лермонтова возникает тяжелая обстановка. Вокруг него, как у паруса, свищут свирепые ветра, а неустойчивая мачта пророчит гибель. Фактически по прибытии в Петербург сам Михаил Юрьевич поступает в юнкерское училище, но он не уверен, что карьера военного – это то, о чем он мечтал. Герой глубоко сожалеет, что счастливые дни с друзьями остались в прошлом. Он не ищет счастья на новом месте, но от него не отрекается. Он жаждет перемен, как парус просит бури, как будто только в бурной столичной жизни автор сможет обрести свой внутренний покой.

Во время первой в 1837 г. и второй ссылки в 1840 г. М. Ю. Лермонтов лично познакомился с декабристами, лишенных своих титулов, должностей, званий Это были: князь Александр Иванович Одоевский (1802-1839), подпоручик лейб-гвардии Конной артиллерии Сергей Иванович Кривцов (1802-1864), князь Валерьян Михайлович Голицын (1803-1859), Александр Иванович Вегелин (1801-1860), штабс-капитан лейб-гвардии Конно-пионерского эскадрона Михаил Александрович Назимов (1801-1888), подпоручик квартирмейстерской части Владимир Николаевич Лихарев (1803-1840), майор Вятского пехотного полка Николай Иванович Лорер (1797/8-1873). В Пятигорске летом 1837 г. Михаил Юрьевич общался и с доктором Николаем Васильевичем Майером (1806-1846), который имел много знакомых в среде декабристов.

Образы декабристов, переведенных на Кавказ служить рядовыми, и доктора Майера (Мейера) нашли в дальнейшем свое почти документальное описание в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Декабристы, переведенные на Кавказ из Сибирских острогов, воспринимали М. Ю. Лермонтова как поэта – приемника А. С. Пушкина, и как жертву, пострадавшую от произвола властей. Но сам Михаил Юрьевич не бравировал этим. «В Лермонтове ... было два человека: один добродушный для небольшого кружка ближайших своих друзей и для тех немногих лиц, к которым он имел особенное уважение, другой – заносчивый и задорный для всех прочих его знакомых» [2, с. 468].

Вначале Михаил Юрьевич испытывал к участникам декабристского

восстания, воюющим на Кавказе, юношеское любопытство. Знакомство с ними перешло в глубокое чувство восхищения их гражданским подвигом. В общении с декабристами он «никогда не позволял себе ... свойственного ему шутливого тона» [4, С. 33]. Однако как «представитель поколения, сформированного последекабрьской действительностью, Лермонтов в конце 30-х – начале 40-х гг. был большим «реалистом», чем декабристы» [4, С. 129]. Он трезво оценивал окружающую его жизнь и скептически относился к осуществлению идеи декабристов о построении справедливого общества. Поэтому отношения поэта к нравственным идеалам декабристов было неоднозначное. «Сознаюсь, мы плохо друг друга понимали, – свидетельствовал Назимов. – ... Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился» [4, С. 129]. Так, например, во время беседы с Н.И. Лореном, которому поэт привез письмо и книгу от его племянницы А.О. Смирновой (Россет), «сразу же обнаружились расхождения их политических воззрений. ... Лермонтову был смешон беспочвенный оптимизм Лорена» [2, С. 607].

Иначе складывались отношения М.Ю. Лермонтова с декабристами А.И. Одоевским и В.Н. Лихаревым. Двух русских поэтов Одоевского и Лермонтова объединила судьба, страдания и бесприютность.

А.И. Одоевский (1838 г.):
 «Я разучился в колыбели
 С отцом и матерью моей,
 И люди грустно песнь запели
 О бесприютности моей.
 Но жалость их –
 огонь бесплотный,
 Жжет укоризненной слезой ...».

М.Ю. Лермонтов (1831 г.):
 «Я сын страданья. Мой отец
 Не знал покоя по конец.
 В слезах угасла мать моя;
 От них остался только я,
 Ненужный член в пиру людском,
 Младая ветвь на пне сухом».

М.Ю. Лермонтов и А.И. Одоевский странствовали вместе в горах в свободное время и «тоску изгнания делили дружно» [3, Т. 1. С. 182]. Их радовали море и природа Кавказа. Также их сблизило глубокое уважение к личности А.С. Пушкина, восторженное отношение к его поэзии и глубокая скорбь по поводу его гибели. Именно А.И. Одоевский в 1827 г., находясь в Читинском остроге, поэтически ответил: «Струн вещих пламенные звуки ...» на послание А.С. Пушкина к декабристам, сосланным в Сибирь: «Во глубине сибирских руд ... ». А за стихотворение «Смерть поэта» М.Ю. Лермонтов был выслан на воюющий Кавказ. Михаил Юрьевич уважал Александра Ивановича за глубокую веру в лучшее будущее, несмотря на все испытания, выпавшие на его долю,

как декабриста [3, Т. 1. С. 182]:

*«Но до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей, и жизнь иную».*

Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Памяти А.И. О<доевско>го» [3, Т. 1. С. 182-183] открыло декабристам, что за показной внешней холодностью поэта скрывается истинная душевность и способность расположить к себе другого человека так, чтобы он открыл свои, пусть еще незрелые творческие замыслы, мечтания и надежды.

Во второй ссылке на Кавказ с июня 1840 г. до середины января 1841 г. М.Ю. Лермонтов, как поручик Тенгинского полка, принимал непосредственное участие в военных операциях русских войск. 23 июля произошло сражение отряда русского войска с отрядами Северо-Кавказского имамата при подходе к реке Валерик, название которой на языке горцев звучало как «речка смерти» [3, Т. 1. С. 205]. Был жесточайший бой, который длился почти шесть часов. Позднее Михаил Юрьевич с поражающей точностью описал это событие в стихотворении «Валерик»:

*Вдруг залп ...глядим: лежат рядами,
Что нужды? здешние полки
Народ испытанный ... «В итыки,
Дружнее!» – раздалось за нами,
Кровь загорелась в груди!
Все офицеры впереди ... [3, Т. 1. С. 203].*

Первая строфа стихотворения «Валерик» начинается также как письмо Татьяны к Онегину у А.С. Пушкина: «Я к вам пишу...» и заканчивается: «Меня презреньем наказать». Нам кажется, эта концовка созвучна стихотворению «Валерик», и Михаил Юрьевич презирал себя за участие в кровавой бойне, чтобы заслужить отставку, потому что военная служба тяготила его. «Трагизм ситуации, по мысли Лермонтова в том, что горские племена, к которым поэт относится с уважением и любовью, и русские солдаты вынуждены убивать друг друга, вместо того, чтобы жить вместе и братстве» [4, С. 78].

И хотя в роду М.Ю. Лермонтова было много военных, он мечтал об отставке.

*Я думал: «Жалкий человек.
Чего он хочет!... небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?»* [3, Т. 1. С. 205].

Очень актуальны его слова в современное неспокойное время.

В октябре М.Ю. Лермонтова назначили начальником отряда «охотников» – добровольцев, набранных из кавалерии. Этот, по сути, партизанский отряд занимался разведкой. М.Ю. Лермонтов со своим отрядом вступал в бой и сражался в самых опасных местах. Своей храбростью и смелостью, отвагой и мужеством он заслужил восхищение и уважение не только бойцов своей команды, но и командования, которое представило М.Ю. Лермонтова к награде.

Так получилось, что основные исторические факты, о которых узнавал Михаил Юрьевич в детстве и ранней юности, относились к военным событиям. Он сам связал себя и свою будущую жизнь с войной, поступив в 1832 г. в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Может быть, проявилась генетическая память о том, что в роду Лермонтовых, Арсеньевых и Столыпиных было много военных. Через два года Михаил Юрьевич был произведен в корнеты 7-го эскадрона лейб-гвардии Гусарского полка, затем в 1839 г. – в поручики. Потом он мечтал об отставке, пытаясь уйти в мирную жизнь. К сожалению, война не отпустила его, и в веках он навсегда остался поручиком М.Ю. Лермонтовым, поэтом, писателем и драматургом.

Примечания:

1. Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество / Вступ. статья Г.М. Фридлендера. – М.: «Современник», 1987. 494 с. (Бка «Любителям российской словесности. Исследования о классике»).
2. Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текстов и коммент. М. Гиллельсона и О. Миллер; Вступ. статья М. Гиллельсона. – М.: Худож. лит., 1989. – 672 с. (Литературные мемуары).
3. Лермонтов М.Ю. Сочинения в двух томах. Том первый / Сост. комм. И.С. Чистовой; Вступ. ст. И.Л. Андронникова. – М.: Правда, 1988. – 720 с., Том второй – М.: Правда, 1989. – 704 с.
4. Лермонтовская энциклопедия. Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: «Советская энциклопедия», Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), 1981. – 784 с.
5. Lib.ru/Классика: Бестужев-Марлинский Александр... [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru>b/bestuzhewmarlinns_a_a/text_0340.shtml (Доступ 15.02.2024).

ЛЕРМОНТОВ – ХУДОЖНИК
(библиотечный опыт проведения мероприятий
с дошкольниками)

Герой вне времени – этими словами можно охарактеризовать личность великого и талантливого поэта, художника М.Ю. Лермонтова, 210-летний юбилей которого отмечался в 2024 году по всей России. Это событие стало ещё и поводом обратиться к нашим истокам, к нашей глубокой и содержательной классической литературе. Михаил Юрьевич Лермонтов является ярким её представителем, человеком, показавшим в своих произведениях многообразие человеческих чувств, отношений, его творчество наполнено любовью к Родине, любовью к природе, ко всему живому, к нашей истории, которая несёт в себе жизненные уроки для каждого поколения людей, как детям, так и взрослым. Это доказали наши встречи, которые прошли как в библиотеке № 9 Приморского района г. Санкт-Петербурга, так и за её пределами. Уникальность его творчества заключается ещё и в том, что он внёс неоценимый вклад в детское чтение, а именно в фольклор, а его стихи вызывают интерес и продолжают вдохновлять на творчество многих современных композиторов. Одним из ярчайших примеров является «Казачья колыбельная песня». Знакомство с такими произведениями обогащает чувства и речь детей, формирует правильное отношение к окружающему миру, играет неоценимую роль в их развитии. Они формируют личность будущего читателя, формируют вкус к настоящей поэзии, к настоящей литературе.

При выборе тем для мероприятий мы брали за основу материалы о творчестве Лермонтова как художника, опубликованные в книге Ираклия Андроникова «А теперь об этом». На занятиях ребята познакомились с рисунками и картинами М.Ю. Лермонтова, познакомились с историей их создания, рассматривали и запоминали, изучали природу и жизнь Кавказа по его работам.

Дошкольный возраст является самым важным этапом в развитии личности ребёнка, периодом, когда формируется интерес к книге, формируются основные навыки чтения.

В данной ситуации социальными институтами, которые содействуют этому процессу, являются семья, дошкольные образовательные учреждения и библиотека. Библиотека выступает в роли социального

института, который располагает богатыми ресурсами и является средой для развития детей.

Библиотека № 9 Приморского района города Санкт-Петербурга является центром развития детей дошкольного возраста, базой, где формируются их навыки самостоятельного чтения, развития их творческих способностей, базой формирования культуры чтения.

Данный опыт представляет собой попытку донести до маленьких слушателей многообразие творчества Михаила Юрьевича Лермонтова, и представить его не только как поэта, но и как художника. Для осуществления этой цели мы адаптировали материалы о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова для детей дошкольного возраста, а также наладили сотрудничество с дошкольными образовательными учреждениями Приморского района. Были организованы занятия в рамках этого сотрудничества. Поскольку дети не могут посещать занятия самостоятельно, то их участие было возможно благодаря сопровождению взрослых – групповое участие – это участие в сопровождении педагога, и родителя – на занятиях в выходные дни в библиотеке.

На занятиях в библиотеке и за её пределами (в дошкольных образовательных учреждениях) мы знакомили маленьких слушателей с материалами, представленными на слайдах электронной презентации. На слайдах были представлены: фотографии с портретами М.Ю. Лермонтова и его родных, его художественные работы, книги с яркими иллюстрациями, репродукции из альбомов современных художников и классиков книжной иллюстрации, отразивших в своих произведениях свой взгляд на творчество поэта, а также небольшой видеоряд. Были организованы книжно-иллюстративные выставки, как в самой библиотеке, так и за её пределами (передвижные выставки).

Хочется отметить большую роль обучающих семинаров для налаживания взаимодействия и сотрудничества. В данном случае такой организацией стал ГБДОУ детский сад № 12 «Город детства» Приморского района г. Санкт-Петербурга. В октябре 2023 года библиотека организовала обучающий семинар для педагогов на базе данного ДОУ. Где был представлен накопленный опыт в области проведения библиотечных мероприятий с дошкольниками, посвященных творчеству М.Ю. Лермонтова. Для семинара были подготовлены: электронная презентация – это фотографии с мероприятий, анализ работы за несколько лет, рекомендации для педагогов. Для каждого педагога был подготовлен комплект методических материалов, который включал: авторские разработки (методические рекомендации по проведению занятий), рекомендательные списки литературы, списки стихотворений для чтения и разучивания.

Данный семинар позволил проанализировать накопленный опыт, привлечь внимание к личности и творчеству поэта, найти единомышленников, а также наметить план совместной творческой работы, который был успешно реализован в юбилейном 2024 году. Были реализованы мероприятия по следующим темам:

- «Бородино – великая битва в творчестве М.Ю. Лермонтова»;
- «Лермонтов и Кавказ»;
- «Кавказ в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова»;
- «Читаем Лермонтова вместе» и другие.

Стоит отметить, что мероприятия проводились не только в залах библиотеки, но и на площадках данного ДОУ. Данный опыт оказался очень интересным и творческим, позволил иначе взглянуть на формы представления информации, позволил привлечь к теме большее количество участников (на занятиях присутствовало несколько групп).

В процессе творческого взаимодействия «родился» еще один формат, который мы использовали в качестве популяризации творчества М.Ю. Лермонтова – это творческий видеоотчет, который был подготовлен библиотекарями и педагогами в рамках наших совместных занятий.

На наших встречах мы уделяли большое внимание иллюстративному материалу, поскольку особенность дошкольного возраста состоит в том, что дети еще не умеют читать и информацию воспринимают через образы, через иллюстрации. В оформлении выставок к занятиям мы использовали рисунки и картины М.Ю. Лермонтова, лучшие работы классиков книжной иллюстрации, а также работы современных художников, открытки, значки, книжные закладки, творческие работы учеников художественных школ. Приоритет отдавался книгам, содержащим красочные иллюстрации, книгам необычного формата (книжкам-малышкам), альбомам классических и современных художников. На занятиях мы говорили о творчестве современных художников и классиков книжной иллюстрации – Владимира Кутявина, Сергея Филенко, Бориса Семёнова, Владимира Шевченко, запечатлевших в работах своё отношение, свой взгляд на творческое наследие поэта. В частности, в основу рассказа о Бородинском сражении и о художнике Владимире Шевченко был положен диафильм «Бородино» 1964 года и книги с его иллюстрациями.

Хочу отметить, что в успешности наших занятий большую роль сыграла предварительная подготовка детей педагогами в группе ДОУ к занятиям в библиотеке. Библиотекарями был подготовлен комплект методических материалов, который включал: книги со стихотворениями М. Лермонтова, тематическую папку с наглядными материалами, темы

и вопросы для первого знакомства. В группах ДОУ педагоги занимались с детьми: читали стихи поэта, сказку «Ашик-Кериб», знакомились с биографией, обсуждали. А также разучивали стихи, готовили творческие работы (рисунки) для представления их на занятии в библиотеке. Данная подготовка позволила ребятам получить первоначальные знания, которые дополнялись в процессе уже самих занятий в библиотеке, позволила вести диалог с детьми, достигнуть тех целей, которые были поставлены.

Многие педагоги подошли к подготовке детей очень творчески. В результате совместной деятельности, в группах ДОУ был организован выставочный книжный уголок. Здесь были представлены не только книги М.Ю. Лермонтова, но и рисунки, поделки из различных материалов. Но самым ярким и необычным результатом совместного творчества стала книга, сделанная своими руками, с детскими иллюстрациями произведений М.Ю. Лермонтова и с текстами самих произведений. И на одной из наших встреч состоялась презентация этой книги, и она стала значимым дополнением к нашей книжно-иллюстративной выставке.

На занятиях в библиотеке были использованы различные формы взаимодействия, например такие как: тематическая беседа, интерактивная программа, мастер – класс и другие. Организация мастер – класса в библиотеке позволила вовлечь в познавательную, творческую деятельность не только детей, но и взрослых (родителей, бабушек и дедушек). Совместно с детьми они выполняли поделку из бумаги в технике оригами – кораблик. Предварительно ребята знакомились на занятии в библиотеке с новым для них произведением «Парус», узнали историю его создания, а также познакомились с авторскими изображениями паруса.

Для развития творческой фантазии и воображения у детей на одном из занятий, посвященных Бородинскому сражению, были использованы раскраски. Выполняя данную творческую работу, каждый ребенок смог проявить свою фантазию и воображение.

Одним из наилучших средств развития памяти и умственных способностей является разучивание наизусть с детьми дошкольного возраста поэтических произведений.

На наших занятиях ребята с увлечением и артистизмом декламировали стихи. Такие как: «Парус», «Листья в поле пожелтели...», «Бородино», «Утес», «Тучи» и другие. Ребята представляли стихотворения на публике по-разному, это было индивидуальное и групповое (по цепочке: один начинает, а другие продолжают) прочтение. Мы создали комфортные условия для выступления, где каждый ребенок выбирал то место, где ему удобно находиться и рассказывать. Это позволило наладить дру-

жественную атмосферу в зале, на занятии. Ребята очень внимательно слушали друг друга, поддерживали. Важную роль играл и педагог, подготовивший ребенка к выступлению. Он не только помогал в процессе подготовки, но и в процессе выступления. Стоит отметить, что каждый ребёнок не только выучил строки, но и изобразил их в своей творческой работе (рисунке).

Подводя итог нашей годовой творческой работы, можно с уверенностью сказать о том, что мы достигли поставленной цели. Творчество Михаила Юрьевича Лермонтова нашло живой отклик в сердцах детей, нашло логическое продолжение. После занятий в библиотеке ребята продолжили знакомство с творчеством поэта уже в группах. Тема стала очень востребованной, был проявлен интерес со стороны педагогического состава, читателей библиотеки, и мы организовали и провели даже больше мероприятий, чем планировали. Это говорит о том, что творчество поэта интересно, понятно и нашло своего читателя, а некоторые взрослые взглянули на его творчество иначе.

«ПАНОРАМА МОСКВЫ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В АНГЛИЙСКОМ ПЕРЕВОДЕ

«Панорама Москвы» – еще один важный этап в становлении лермонтовского прозаического стиля. Это юнкерское сочинение М.Ю. Лермонтова, написанное в 1834 году по заданию преподавателя русского языка и литературы В.Т. Плаксына. Москва занимала особое место в жизни и творчестве писателя. Здесь он родился, учился в Московском благородном пансионе, затем в Московском университете [См. подробнее: 2, С. 286-288, 365, 417]. Москва присутствует в его произведениях, таких как поэма «Сашка», стихотворение «Бородино», «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», драма «Два брата».

«Панорама Москвы» представляет собой воспевание древней столицы. М.Ю. Лермонтов показывает Москву как величественный город со «своей душой, своей жизнью», самобытностью, уникальной историей и архитектурой. Это небольшое лермонтовское сочинение можно назвать прекрасным образцом художественного описания города в русской литературе, наполненным эмоциональностью и образностью.

Перевод такого произведения представляет несомненный интерес для филолога. Об актуальности исследования говорит востребованность перевода, который можно увидеть на сайте музея Москвы, посвященном колокольне Ивана Великого. Целью нашего исследования является сопоставление русского текста «Панорамы Москвы» и его перевода на английский язык, выполненного в 1976 году британской переводчицей и специалистом по русской литературе Аврил Пайман.

В произведении мы встречаем много имен собственных, которые мы разделили на следующие группы: антропимы (*Бетховен*), агионимы (*Василий Блаженный, Петр*), монархические имена (*Иван Великий, Иоанн Грозный, Наполеон*), топонимы (*Кремль, Москва-река, Поклонная гора*).

Антропимы составляют наименьшую группу имен собственных (14%) и имеют традиционные английские соответствия в переводе. Например, *Beethoven, Apollo*.

К агионимам относятся имена деятелей церкви, святых, мучеников. Они составляют 18% по частоте использования в тексте. Практически все агионимы представлены в виде отантропимического

прилагательного. Названия «Петровский замок» и «Петровский театр» восходят к имени митрополита Петра и именам святых апостолов Петра и Павла (по разным версиям), а «Симонов монастырь» назван по имени инок Симона. Во всех случаях данное прилагательное в мемориальном значении передается неизменяемым именем собственным на английском языке с определенным артиклем. При переводе применяется транспозиция: *the Peter Castle, the Peter Theatre, the St. Simon Monastery*.

«Алексеевский монастырь», упоминаемый в сочинении М.Ю. Лермонтова, был основан митрополитом Алексием в XIV веке. Переводчица передала антропонимическое прилагательное также методом транспозиции: *the Aleksis Monastery*. Однако в данном переводе нельзя исключить двусмысленность в восприятии имени. В связи с тем, что существует еще антропоним Алексид (*Alexis*), у иноязычного читателя могут возникнуть ассоциации с древнегреческим поэтом, и это может затруднить восприятие данного фрагмента текста. Агионимы греческой этимологии на *-ий*, как правило передаются на английский язык с добавлением аффикса *-us*. В данном случае корректным вариантом перевода является *Alexius*.

Монархические имена стоят на втором месте по частотности (22%). В исследуемом нами тексте они переводятся по-разному. Первый способ – транскрипция / транслитерация. Например, *Godunov, Napoleon, Minin*. Второй – транспозиция, например, *Peter*.

В двух случаях в состав монархического имени входит эпитет прозвищного типа, который является его неотъемлемой частью и отражает личностную характеристику русского царя. Такой прозвищный элемент передается близким семантическим соответствием, зафиксированным в словарях, а само имя – с помощью транскрипции / транслитерации. Например, Иван Великий – *Ivan the Great*, Иоанн Грозный – *Ivan the Terrible*.

В описании панорамы Москвы чаще всего встречаются топонимы, которые составляют 46% от общего числа имен собственных. При передаче их на английский язык переводчица использует два варианта перевода:

1) традиционные соответствия, которые зафиксированы в словарях и справочниках (*the Kremlin, Moscow, Russia, Babylon*);

2) транскрипцию / транслитерацию (*Maryina Roshcha*).

В большинстве случаев топоним сопровождается словом-классификатором, которое имеет семантическое соответствие в английском языке: Москворецкий мост – *the Moskvoretsky bridge*, Москва-река –

the River Moskva, Тайницкие ворота – *the Taynitskiye Gates*, Поклонная гора – *the Poklonnaya Hill* и т.д.

М.Ю. Лермонтов создает образ Москвы с помощью различных стилистических приемов. Рассмотрим их перевод на английский язык. Сочинение М.Ю. Лермонтова начинается с описания панорамного вида Москвы, который открывается с высоты колокольни на территории Кремля: «Кто никогда не был на вершине Ивана Великого, кому никогда не случалось окинуть одним взглядом всю нашу древнюю столицу с конца в конец, кто ни разу не любовался этою величественной, почти необозримой панорамой, тот не имеет понятия о Москве» [1, С. 335]. В данном фрагменте используются синтаксический параллелизм и метонимия, которые также переносятся в перевод: «He who has never climbed on the top of Ivan the Great, who has never had the opportunity to take in the whole of the ancient capital at one glance from end to end, who has never once admired that majestic panorama, stretching almost beyond the range of vision, knows absolutely nothing about Moscow» [4, С. 127].

Но в некоторых случаях метонимия не сохраняется в переводе. Так, фраза «взобравшись на самый верхний ярус Ивана Великого» [1, С. 335] передается на английский язык с помощью замены (*turret*) с потерей стилистического приема: «from the top-most turret of Ivan the Great» [4, С. 127].

В лермонтовском сочинении мы обнаружили много сравнений. Так, Москва сравнивается с римским кладбищем, океаном, огромным муравейником. Данные сравнения успешно переданы на английский язык: *as in an ancient Roman cemetery, like the ocean, vast anthill* [4, С. 127-128].

Звучание колоколов церковей сравнивается с музыкальным произведением Бетховена: «Едва проснется день, как уже со всех ее золотых глав церквей раздается согласный гимн колоколов, подобно чудной, фантастической увертюре Беттговена, в которой густой рев контр-баса, треск литавр с пением скрипки и флейты образуют одно великое целое» [1, С. 335]. В этом фрагменте, помимо сравнения, М.Ю. Лермонтов использует олицетворение, метафору, эпитет. При переводе прием сравнения и эпитеты сохраняются – «reminiscent of some strange, fantastical Beethoven overture» [4, С. 127]. Олицетворения «проснется день» и «рев контр-баса» не сохранены (*the day has begun, tones of the double-bass*), метафора «гимн колоколов» и олицетворение «пение скрипки и флейты» передаются соответствующими эквивалентами (*hymn of bells, the singing of the violins and flutes*), «треск литавр» заменяется на *clashing of the kettle-drums*.

При описании церкви Василия Блаженного М.Ю. Лермонтов использует яркие, запоминающиеся читателю сравнения: «Она, как

древний Вавилонский столп, состоит из нескольких уступов, кои оканчиваются огромной, зубчатой, радужного цвета главой, чрезвычайно похожей <...> на хрустальную граненую пробку старинного графина» [1, С. 336-337].

Рассмотрим перевод фрагмента на английский язык. «Like the ancient tower of Babylon, the church consists of several elevations crowned by a huge, indented, rainbow-coloured dome, strikingly reminiscent <...> of the stopper of an old cutglass decanter» [4, С. 129].

Переводчице удалось сохранить все сравнения в этом фрагменте: «*like the ancient tower of Babylon*»; «*reminiscent of the stopper of an old cutglass decanter*». Однако во втором сравнении эпитеты относятся уже не к пробке, а к самому графину. В оригинале можно наблюдать аллитерацию букв *-p-*, *-zp-*, которая усиливает эмоциональное восприятие текста, придаёт ему звучность, ритмичность. Несмотря на то, что аллитерация не передана в английском варианте, в целом все-таки воссоздается оригинальный и неожиданный образ церкви.

Поэтично М. Ю. Лермонтов описывает и Воробьевы горы: «А там – за ним одеты голубым туманом, восходящим от студеных волн реки, начинаются Воробьевы горы, увенчанные густыми рощами, которые с крутых вершин глядятся в реку, извивающуюся у их подошвы подобно змее, покрытой серебристою чешуей» [1, С. 338].

В этом описании переводчице удалось передать все стилистические приемы, используемые М. Ю. Лермонтовым: «And there behind them, clothed in a blue mist rising from the cold waves of the river, begin the Vorobyev Hills, topped by dense groves looking down from their steep slopes to the river as it goes winding past their feet like a silvery snake» [4, С. 131]. К ним относятся олицетворение (*одеты / closed in, глядя в реку / looking down, извивающуюся / winding*), метафора (*восходящим от / rising from, увенчанные / topped, подошва / feet*), сравнение с некоторыми опущениями (*подобно змее, покрытой серебристою чешуей / like a silvery snake*), эпитеты (*голубой / blue, густые / dense, серебристою / silvery*). Эпитет «студеные» имеет помету в словаре «разговорный», при переводе он был передан без учета такой стилистической окраски – *cold*. Отметим, что сравнение реки со змеей потом использовалось М. Ю. Лермонтовым в «Герое нашего времени»: «Арагва <...> тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею» [1, С. 184-185].

В ходе исследования нами были выявлены и проанализированы наиболее часто используемые русским писателем стилистические приемы.

На первом месте по частоте стоит метафора, которая при переводе не всегда сохраняется. Например, «обнять душою всю суетную жизнь» –

to perceive in one's heart; «европейская осанка» [о доме] – *European air*; «грозный светоч» [о Кремле] – *dread torch*; «могильный мавзолей» – *mausoleum*.

На втором месте стоит олицетворение, которое в некоторых случаях также не передано на английский язык. Например, «едва проснется день» – *no sooner has the day begun*; вода вырывается из-под него [моста] – *flows noisily*; мгла одевает – *wrapped in a haze*.

На третьем месте по частоте стоит сравнение, которое было передано на английский язык во всех выявленных нами примерах. Лермонтовские сравнения достаточно яркие, эмоциональные, привлекающие внимание читателя. Например, «как чешую, зелеными черепицами» – *with green tiles as if with scales*; «как блещет ночью мирный светляк» [о лампаде] – *flickering like a peaceful glowworm*; «канаты как паутина» – *like cobwebs*; «Кремль как державный венец» – *like a royal crown*.

Иногда в переводе сравнение дополняется некоторыми другими лексическими элементами, что приводит к усилению создаваемого образа. Например, «окна, как зрачки стоглазого чудовища» – *«like the wary eyes of some hundred-headed monster»*. В данном примере прием сравнения сохранен, но с заменой «зрачки» на *eyes*, «стоглазый» на *hundred-headed* и добавлением эпитета *wary*.

Для сочинения М. Ю. Лермонтова характерны повторы, которые акцентируют внимание читателя на создаваемом образе. Приведем один из самых ярких повторов в тексте: «Еще ближе, на широкой площади, возвышается Петровский театр, произведение новейшего искусства, <...> с плоской кровлей и величественным портиком, на коем возвышается алебастровый Аполлон, стоящий на одной ноге в алебастровой колеснице, неподвижно управляющий тремя алебастровыми конями и с досадою взирающий на кремлевскую стену, которая ревниво отделяет его от древних святынь России!..» [1, С. 336].

В данном фрагменте, как и в переводе, повторяются глагол «возвышается» (*rises*) и прилагательное «алебастровый» (*alabaster*), которые усиливают другой стилистический прием – антитезу. У М. Ю. Лермонтова новая, европейская архитектура противопоставляется средневековой. И повтор эпитета «алебастровый» фокусирует внимание на контрасте между недолговечным, хрупким гипсом, из которого создана статуя Аполлона, и прочным камнем кремлевской стены. В данном случае переводчица адекватно передала смысл текста.

В произведении М. Ю. Лермонтовым используется устаревшая и возвышенная лексика, коннотативное значение которой не всегда удавалось сохранить в переводе. Так, при описании куполов церкви

Василия Блаженного М.Ю. Лермонтов использует сравнение в сочетании с устаревшей лексикой: «они рассыпаны <...>, как отрасли старого дерева» [1, С. 337]. В словаре «отрасль» имеет помету «устаревшее» и означает «молодой побег растения» [3, С. 705]. На английский язык данная лексическая единица переведена нейтральным словосочетанием с потерей коннотативного значения: *young growths*.

Практически во всех случаях устаревшие слова и лексика высокого стиля заменяются на нейтральные лексические единицы: очи – *eyes*; шпицы колоколен – *pointed bell-towers*; столп [о башне] – *tower*; булшник – *baker*; уборы [о наряде, одежде] – *clothes*; баснословный феникс – *legendary phoenix*.

Проанализировав языковые средства в «Панораме Москвы» и их перевод, мы пришли к следующим выводам. При переводе имен собственных, как правило, используется либо транскрипция / транслитерация, либо замена на английский аналог. Основным способом передачи аггионимов является транспозиция, монархических имен – транскрипция / транслитерация. Если к имени присоединяется прозвищный элемент, то он передается близким семантическим соответствием. Преобладающим способом перевода топонимов является транскрипция / транслитерация. В случае использования данного приема при передаче имен собственных переводчик не дает ни пояснений в тексте, ни комментариев в сносках, следовательно, такие лексические единицы могут быть непонятны иноязычному читателю.

В сочинении М.Ю. Лермонтова наиболее продуктивным являются олицетворение, метафора и сравнение. Также встречается антитеза, однако она чаще всего более сложная, развернутая, на уровне абзаца или всего текста.

При переводе основных стилистических приемов А. Пайман удалось передать все сравнения и антитезу, большую часть олицетворений (74%), метафор (59%), метонимию (71%). Стилистически окрашенная лексика была заменена на нейтральную.

В заключение, хотелось бы сказать, что «Панорама Москвы» – ценное для нас художественное произведение с исторической и философской точки зрения, показавшее, что М.Ю. Лермонтов уже на тот момент был гением.

Примечания:

1. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); отв. ред. В.А. Мануйлов. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1979-1981. Т. 4. 1981. 591 с.

2. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. Энцикл.»; Гл. ред. Мануйлов В.А.; М.: Сов. Энцикл., 1981. 746 с.
3. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 2. К-О. С. 705. URL: <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/15/ma270503.htm> (дата обращения 25.05.2025).
4. Lermontov M. A Panorama of Moscow. Translated by Avril Pyman. Progress Publishers, Moscow, 1976. 301 p.

ТРАДИЦИЯ DANSE MACABRE И ПРОИЗВЕДЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Французское выражение *Danse Macabre* (нем. *Totentanz*) возникло в тот момент, когда тема смерти в культуре европейских стран стала центральной, что напрямую было связано с всеобщей атмосферой страха. Уже X-XIII века медиевисты рассматривают в качестве переломного момента в развитии западноевропейской цивилизации. Во второй половине XIV – начале XV веков всю Европу сковывал глобальный страх, который прежде всего был вызван повторяющимися с 1348 года эпидемиями чумы («прибывшей» из Азии, начавшейся в Китае): болезнь уничтожила, по мнению разных исследователей, от 30 до 60 процентов европейцев [13, С. 20, 27; 2, С. 123]. Достаточно было и других событий, результатом которых стали апокалиптические настроения и гибель большого количества людей: Великая схизма, Столетняя война, борьба с турками-османами, падение Византийской империи (1453-й), голод, многочисленные крестьянские и городские восстания [13; 2; 9].

*Danse Macabre*¹ – аллегорический живописный и словесный сюжет, одной из основных идей которого является мысль о бренности бытия, был представлен фресками и письменными текстами на стенах монастырей, кладбищ, склепов, а также в виде витражей, gobеленов, гравюр, скульптур, книжных текстов. Помимо поэзии, живописи, графики, сюжет использовался в драме и музыке.

Распространенность *Danse Macabre* в Европе была очень широкой: Германия, Франция, Англия, Швейцария, Нидерланды, Северная Италия, Австрия, Испания, Португалия, Эстония (Таллин), Финляндия, Хорватия, Словения (Храстовль).

Сюжет изображает процессию либо живых, либо уже умерших, сопровождаемых Смертью, в основном в виде танцующих и ухмыляющихся скелетов, в шествие вовлекаются все сословия и возрасты – от папы и кардинала до крестьянина и матери с ребенком. Характерны чередование человеческих фигур с жестко обрисованными скелетами и строгая иерархия в расположении «танцоров», в соответствии с со-

¹ Распространенный русский перевод «Пляска смерти» не передает сути явления. Обращение к термину *macabre* «оправдано и тем, что он принят для обозначения в западноевропейской литературе соответствующей стилистики. В русском религиозном искусстве этот сюжет отсутствует» [8, С. 71].

циальной лестницей. Количество «приглашенных» на танец со Смертью с течением времени росло постоянно – в соответствии с ростом популярности, распространенности сюжета. Епископы, императоры, рыцари, оруженосцы, знать всех мастей, адвокаты, врачи, ремесленники, ростовщики, бродяги – представители низших сословий есть не на всех изображениях, но в целом не был забыт никто. Автором выражения считается Жан Ле Февр, в поэме которого “Le respit de la mort” (1375 год) оно появилось впервые [8, С. 44].

Источником традиции макабрических изображений стала фреска 1424-1425 годов на стене кладбища Святых Невинных (Cimetiere des Saints-Innocents) в Париже, сейчас уже не существует, воспроизведена в гравюрах Гюйо Маршана, однако тема появилась намного раньше. По мнению исследователей, первый словесный сюжет *Danse Macabre* был создан доминиканцем в Вюрцбурге в 1350 году и структурно уже соответствует «классическому»: включает в себя монологи умерших разных сословий, начиная с папы и императора. При этом подчеркивается, что проблема происхождения принципиальной не является, так как «коллективное сознание находилось в поисках иконографического и текстуального воплощения этого сюжета, к которому приближались и легенда о трех мертвецах и трех живых, и спор души с телом, и “Vado mori” и трансформация церковью старинных плясок» [2, С. 99].

С начала XV века *Danse Macabre* получает все большее распространение, наибольшее количество таких произведений можно найти в Германии. Важнейшими образцами являются доминиканский монастырь возле Базеля (фрески 1440 года), композиции Любека (церковь Святой Марии, 1463 год), Берлина (церковь Святой Марии, фреска ориентировочно 1484 года), гравюра 1493 года Михаэля Вольгемута (Нюрнберг).

Каким был смысл важнейшего культурного сюжета? Прежде всего, он заключался в нравовании, заявлении, что наше существование – тщета, «суета сует», что конец слабого, ничтожного человека не только неизбежен, но нередко отличается внезапностью, и кончина совершенно не зависит ни от статуса, ни от возраста, ни от образа жизни. *Danse Macabre* напоминал о необходимости покаяния, соблюдения религиозных норм, должен был усиливать страх перед смертью, бороться с развращенностью мирской жизни.

Концепция смерти в эпоху *Danse Macabre*, если сравнивать ее с предыдущими веками, была специфической: смерть теперь интерпретировалась не как переход в иную жизнь и «славное» будущее существование, она понималась как «бесславная кончина», отвратительное гниение, разложение, ее физиологические характеристики выходят на

первый план, смерть – это обрыв, шок. «Танец со слепыми» (1405) Пьера Мишо гласил: «Я – смерть; всегда, во всем природе я враждебна» [2, С. 52]. Прежде всего подобные формулировки относились к письменной речи. В саркастическом *Danse Macabre* не фиксируется никаких намеков на грядущее бессмертие усопших: парадоксально, но вполне можно сказать, что сюжет, созданный для назидания грешникам, избавлен от власти христианских идей. *Danse Macabre* был наполнен черным юмором, издевкой, показывал персонажей в нелепом виде, сопровождающую их Смерть (скелеты, ожившие мертвецы) – ухмыляющейся, скалящей зубы. *Contemptus mundi* сделалось ведущим посылом культуры, включая XVI век, включая итальянское Возрождение.

По поводу смысла макабрических текстов сообщается следующее: «...мы оказываемся перед сложным вопросом о том, как они понимались. Нам никогда не удастся найти исчерпывающего ответа» [2, С. 117]. Причина в том, что помимо выражения ужаса перед смертью *Danse Macabre* подчеркивал ценность всего сущего, порождал в людях горячее желание жизни, любовь к ней, стремление к ее бурному проживанию, излишества и гедонизму. Эти два эффекта явно не совпадали, находились в противоречии: желание церкви указать верующим на необходимость вести праведную жизнь и грандиозность «пиров во время чумы», которые втягивали все большее количество отчаявшихся.

* * *

Постепенный переход к Возрождению сопровождался кардинальными изменениями в мировоззрении людей [1]. Однако, как и Средним векам, Возрождению сопутствовали смертоносные события: продолжающаяся чума, крестьянские восстания, жесточайшие, разрушительные религиозные войны, для которых были характерны особые формы насилия, даже садизма.

Danse Macabre остался популярным, но постепенно трансформировался и в итоге потерял свое магическое предназначение оберега, превратившись в жанровые сцены с выраженным сатирическим началом. Уже в названной выше поэме Жана Ле Февра, которая считается первым «светским» *Danse Macabre*, представители разных сословий соотносятся с определенными пороками, критическая направленность становится определяющей: предмет интереса – посюсторонняя жизнь, нравы, человеческие слабости в соответствии с социальной иерархией [10, С. 20-21].

Никлаус Мануэль Дойч (кладбище доминиканского аббатства в Берне, 1516-1517) вместо традиционного изображения дает серию разнообразных сцен, близких к жанровым и состоящих из сгруппиро-

ванных попарно персонажей, куда помещает и свою фигуру. Работа явно направлена против духовенства (сатирическое изображение пап, епископов, монахов).

В произведениях Ганса Гольбейна Младшего (серия гравюр-иллюстраций “Danse Macabre” 1523-1526 годов) Смерть уличает Императора в несправедливости и бездарности правления, открывает бездонную могилу перед самоуверенной Императрицей, оmyвает руки обжорливому, не знающему меры Королю, обличает равнодушного к подданным Герцога. Перед Смертью пасуют Рыцарь, Граф, Дворянин, привыкшие одерживать бесславные «победы» над бунтующими крестьянами. Песочные часы указывают на завершение жизненного пути Адвокату, который решает дело в пользу богача, продажному Судье, вынужденному отдать свой жезл всемогущей, смеющейся над ним гостье, никакие деньги не помогают Скупцу. Так разбитый на отдельные пары хоровод умирающих и скелетов преобразует умирание в сугубо личное дело, так аннулируется мировоззренческая основа популярного сюжета [10, С. 35], так из ритуально-магического *Danse Macabre* превращается в чисто художественное, нередко обличительное, произведение.

В культуре барокко *Danse Macabre*, тесно связанный с мотивом *memento mori*, напоминающим о тщете человеческой жизни и неизбежности смерти, продолжается в живописном жанре *vanitas*. Готическая литература также постоянно обращается к макабрической тематике и стилистике. Непременная «атрибутика» готических произведений – мрачные, таинственные замки и пещеры, потусторонние силы, привидения, живые мертвецы, неуспокоенные души, могилы, загадочные шорохи и звуки, кости и черепа, магические книги с пятнами крови.

Вообще, основой, которая регулярно порождает подлинный интерес к рассматриваемому сюжету, являются исторические катаклизмы и кризис фундаментальных ценностей [13]. Начавшиеся в конце XVIII века исторические события, в первую очередь Великая французская революция, привели к тому, что к макабрической традиции обратились европейские романтики, которые проявили исключительный интерес к Средним векам, смерти, мистическому, кладбищенской тематике, изображению мертвецов.

Романтическая лирика М.Ю. Лермонтова часто обращается к устойчивым мотивам ночи, вечера, сумерек, к нередко зловещим пейзажам, кладбищам как наиболее частым их составляющим, использует интонации безнадежности, развивая таким образом традицию «кладбищенской» поэзии, возникшей в Англии XVIII века. Нетрудно заметить, что от «религиозного» *Danse Macabre* великим поэтом, как и всем

романтизмом, унаследованы акцент на тщете мира, быстротечности жизни, ее преходящем характере, равенстве всех перед лицом смерти, мысль о том, что умереть можно в любой момент. Кладбище, выполняя функции метафоры, в основном интерпретируется как место, где похоронены мечты и стремления, в качестве действующих лиц появляются мертвецы, нередко звучат мотивы одиночества.

В цикле стихотворений 1830 года, включающем «Ночь I», «Ночь II», «Ночь III» и составляющем часть «сверхтекста» «ночной» лирики [12], очевидно влияние «Жалобы, или Ночных дум о жизни, смерти и бессмертии» Эдварда Юнга (1742-1745), апокалиптических текстов «Сон» и «Тьма» Байрона: цикл является замечательным примером макабрических проблематики и стиля. Если для русских романтиков (в частности) «органична» мысль, согласно которой «человеческая душа после физической смерти переживает новое рождение в вечности» [5, С. 3], если их лирический герой в основном воспринимает смерть как освобождение от земных тягот, то в лирике Лермонтова наблюдается явное совпадение с оценкой смерти в период распространения классического макабра. Можно согласиться с тем, что в стихотворениях поэта 1832-1836 годов проблема смерти сопровождается проявлением сарказма [5, С. 6]: как было указано выше, сатира, сарказм являются важнейшей приметой *Danse Macabre*.

Рассматриваемый средневековый сюжет отвергает христианскую идею смерти-перехода – к новой, подлинной, жизни: Лермонтов также, в отличие от многих романтиков, в названном цикле показывает смерть только как путь в пустоту, мрачную бездну небытия, обнаруживает ее ужасный, отвратительный лик, нечто, что противно природе человека, и «не верит в бессмертие души, в ее грядущее воскресение» [12, С. 143].

В стихотворении «Ночь I», «близнец» которого – «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами...»), персонаж видит себя во сне умершим и наблюдает свое разлагающееся, превращающееся в прах, тело, «свое ничтожество»:

И я сошел в темницу, узкий гроб,
Где гнил мой труп, – и там остался я;
Здесь кость была уже видна – здесь мясо
Кусками синее висело – жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью...
С отчаяньем сидел я и взирав,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу;

Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп...

<...>

... и черви умножались;

Они дрались за пищу остальную
И смрадную сырую кожу грызли,
Остались кости – и они исчезли;
В гробу был прах... и больше ничего...

Сравню с известным макабрическим текстом XIV-XV веков, именуемым «Спор тела с душой», который приводит в качестве примера Жан Делюмо и который в свое время «обошел всю Европу»: речь об изданной в 1486 году Гюйо Маршаном «Пляске смерти женщин», дополненной этим «Спором». Делюмо пишет: «Основная тема “спора” связана с тем, что некий отшельник видит во сне труп. Покинувшая тело душа держится в стороне и обвиняет его в том, что оно – причина ее осуждения. Тело напрасно пытается оправдаться. Спор заканчивается вмешательством чертей, которые уносят душу в ад» [2, С. 83-84]. Здесь душа воспринимает тело как «заклятого врага», упреки с ее стороны звучат совершенно макабрически, например, в «Паломничествах» Гийома де Дигюльвиля: можем прочесть: «Душа оказывается в некоем месте, полном останков, находит там свое прежнее плотское одеяние и жестоко набрасывается на него». Так противостояние доброго и злого показывается в виде конфликта разумной и животной составляющих человека:

Средь многих здесь покоящихся тел
Я вижу на погосте
Столь хорошо знакомые мне кости...
Как, говорю я, ты ли это, тело злое,
Такое грязное, вонючее, гнилое,
Мясной мешок червей и разложения,
Ужасное, преме́рзкое творенье? [2, С. 84].

По сравнению с классическим *Danse Macabre* в произведении Лермонтова изменяется направленность сюжета: философия, определенно, усложняется. С одной стороны, восприятие смерти лирическим героем совпадает с взглядом на мир, сопутствующим *Danse Macabre*: персонаж считает смерть противоестественной, страшным, абсурдным окончанием жизни. В этом смысле явно наследуется мировоззрение макабра, который «возвел непреодолимую стену между землей и небесами» [2, С. 89]. С другой стороны, несправедливость происходящего, бес-

смысленность кончины провоцируют бунт, рождают мысль – «творенье ада», которая «хулит» «небо».

Протест героя Лермонтова продолжается в стихотворении «Ночь II»: здесь Смерть вырастает в «Скелет неизмеримый», заслоняющий звезды и уничтожающий миры: «...все трещало под его ногами – // Ничтожество за ними оставалось!». Этот «гигант всесильный» производит:

Малодушный!
Сын праха и забвенья, не ты ли,
Изнемогая в муках нестерпимых,
Ко мне зывал – я здесь: я смерть!..
Мое владычество безбрежно!..

Страшный призрак требует от персонажа выбрать одну из двух фигур в его «костяных руках»:

Вот двое. – Ты их знаешь – ты любил их...
Один из них погибнет. – Позволяю
Определить неизбежный жребий...
И ты умрешь, и в вечности погибнешь —
И их нигде, нигде вторично не увидишь —
Знай, как исчезнет время, так и люди,
Его рожденье...

Выбор для героя невозможен, он «ропщет» на творца, «страшась молиться»: в итоге должны погибнуть оба его друга: «Я верю: нет свиданья – нет разлуки!.. // Они довольно жили, чтобы вечно // Продлился их наказание». Этот бунт перерастает во вселенское отрицание: «И землю раздоби, гнездо разврата, // Безумства и печали! // Все, все берет она у нас обманом // И не дарит нам ничего – кроме рожденья!.. // Проклятье этому подарку!..». Так Лермонтов поставил важнейшие онтологические проблемы: «...первый в русской литературе поднял ... вопрос о зле», одновременном существовании божества и великой несправедливости [7].

Danse Macabre в русском романтизме представлен и образом бала: в качестве примера называются стихотворение «Бал» А.И. Одоевского, рассказ «Бал» из «Русских ночей» В.Ф. Одоевского [6]. Эти тексты, на мой взгляд, можно считать продолжением «светского» макабра с его критической составляющей. Настоящую «пляску смерти» находим в стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...», где все указывает на «бал мертвецов»: «образы бездушные» «мелька-

ют», «как будто бы сквозь сон», слышен «дикий шепот» «затверженных речей», «давно бестрепетные руки» касаются «холодных рук» персонажа. Здесь мотив «живых мертвецов» подразумевает совершенное неприятие общества и его «ценностей»: это полное отчуждение, непримиримая вражда лирического героя с окружающей средой, разочарование, внутренняя дисгармония. В стихотворении «Дума» (1838) автор также размышляет о современниках-мертвецах, в душе которых «царствует» «какой-то холод тайный».

В творчестве Лермонтова нередко речь идет об усталом лирическом герое, чувствующем себя мертвым эмоционально, при этом идет включение метафоры: кладбище, мертвец, ночь могут говорить об атмосфере тупиковости, подавления личности. В тексте «Любовь мертвеца» (от 10 марта 1841 года) метафора может означать духовную смерть современного автору общества с его прагматизмом и лицемерием, выражать суть отношений между поэтом и социумом. В одной из интерпретаций мертвец представляется моральным мерилom окружающего мира, способом оценки современной поэту действительности: так создается ощущение безысходности и трагизма. Апатия, скепсис, пессимизм в оценке человеческой природы знаменуют полное разочарование в идеалах, пограничное состояние персонажа, его индивидуализм и бунт.

Следует дополнить, что Лермонтов так подает и реалистического героя Печорина, который поражает своей холодностью, равнодушием, даже бесчувственностью: смертельная скука, тоска этого человека порождаются пустотой светской жизни, «водяного» общества. С другой стороны, рутина и притворство окружающих, так раздражающие главного героя романа, омертвляют повседневность, становятся знаком духовной стагнации. Как известно, Печорин признается: «Я сделался нравственным калекою: одна половина души моей высохла, умерла ... другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины». Страдающий «живой мертвец» Печорин, не принимающий светской морали, демонстрирует крайне конфликтные отношения личности и толпы, выбирает пороговые ситуации, играет со смертью, чтобы немного себя оживить, получить эмоциональную подпитку – недаром персонаж сравнивает себя с вампиром и обречен на вечное одиночество, неприкаянность, скитальчество.

* * *

Дальнейшее развитие традиции *Danse Macabre* происходит в модернизме и искусстве второй половины XX века, «богатого» глобальными потрясениями. Две мировые войны с немыслимым количеством

жертв актуализировали известный сюжет, который представлен в кино, театре, музыке, но эти его метаморфозы – предмет отдельного исследования.

Примечания:

1. Гофф Ле Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
2. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века. Екатеринбург, 2003.
3. Долгих Ю. «Ходячие» мертвецы в русском страшном повествовании 1810-1840 годов // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сборник статей. Тверь, 2015. С. 84-100.
4. Евстигнеева М. Символика образа могилы в поэзии английского романтизма // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 5 (47). Часть 2. С. 33-36.
5. Косяков Г. Хронотоп метафизического порога в лирике русских поэтов 1810-1840-х годов // Филологические науки. Ч. 1. <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-metafizicheskogo-poroga-v-lirike-russkih-poetov-1810-1840-h-godov> (дата обращения: 27.02.2025)
6. Леонавичус А. Бал как пляска смерти у А. Блока и русских романтиков. <https://cyberleninka.ru/article/n/bal-kak-plyaska-smerti-u-a-bloka-i-russkih-romantikov> (дата обращения: 28.02.2025)
7. Мережковский Дм. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. [https://ru.wikisource.org/wiki/М._Ю._Лермонтов._Поэт_сверхчеловечества_\(Мережковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/М._Ю._Лермонтов._Поэт_сверхчеловечества_(Мережковский)) (дата обращения: 24.02.2025)
8. Мириманов В. Приглашение на танец: Danse Macabre // Arbor Mundi. Вып. 8. М.: РГГУ, 2001. № 8. С. 39-74.
9. Нессельштраус Ц. (1993). Искусство Западной Европы в Средние века. М., 1993.
10. Реутин М. «Пляска смерти» в Средние века // Arbor Mundi. Вып. 8. М.: РГГУ, 2001. № 8. С. 9-39.
11. Сапожникова Л.М. Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья: диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 // Сапожникова Л.М. М., 2018.
12. Тихомирова Л. Экзистенциальный характер «ночной» поэзии М.Ю. Лермонтова. <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/36530/1/dc-2015-27.pdf> (дата обращения: 25.02.2025)
13. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1995.

**ОБОСНОВАНИЕ НАСТРОЕНИЙ ЛИРИКИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
НА ОСНОВЕ МОДЕЛИ ТЕОРИИ СТРАТ Э. ЖАКА
И ВЕРТИКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ Д. ЛЕВИНДЖЕР**

«И я счет своих лет потерял»

М.Ю. Лермонтов (1832)

Аннотация.

Статья посвящена обоснованию настроений лирики М.Ю. Лермонтова на основе теории страт развития сложности мышления психоаналитика Эллиота Жака (канадский, британский и американский психолог, психиатр, психоаналитик, социолог и консультант, использовавший психоаналитические идеи в области социальных исследований), а также теории о развитии личности Джейн Левинджер (американский психолог и исследователь). Их лонгитюдные исследования и применение на практике во всем мире доказали валидность и надежность подходов в диагностике и прогнозировании сложности мышления человека и развития личностной зрелости. Для диагностики авторами были использованы избранные произведения и личная переписка М.Ю. Лермонтова. Данное исследование является первой попыткой понять настроение лирики поэта через диагностику сложности мышления и уровня личностной зрелости без участия оцениваемого респондента из мира культуры.

Введение.

Исследователи жизни и творчества М.Ю. Лермонтова, безусловно, достаточно давно были озадачены поиском причин наиболее ярких мотивов лирики поэта, таких как одиночество и внутренний конфликт, несоответствие между внешним миром и внутренним состоянием, неизбежность судьбы, размышления о роли человека в мире, эскапизм и уход в идеализированные образы, рефлексия над уроками жизни и накопленной мудрости через пережитое, несмотря на юный возраст. В качестве наиболее часто встречающихся обоснований этих мотивов приводились как особенности Николаевской эпохи, так и типичная для того времени поза «романтического героя», так и семейная трагедия Лермонтова и его личные драмы.

Авторы статьи делают попытку обосновать мотивы лирики М.Ю. Лермонтова с еще неисследованной ранее стороны – через сложность его мышления и зрелость личности.

Во избежание вольностей в трактовках, терминах и оценках, не-

обходимо очертить рамки комплексного психологического портрета человека и показать почему эти оба измерения (сложность мышления и зрелость личности) важно исследовать отдельно для ответа на поставленный исследовательский вопрос. Э. Жак более 50 лет изучал деятельность человека и пытался найти ответ на вопрос, почему один человек ведет себя одним образом, а другой другим. Он оперировал термином «способности человека» (рис 1)

Способности (f) = сложность мышления * личностная зрелость * мотивация * опыт

Рис. 1 Адаптировано авторами. Clement, Stephen D. and Christopher R. Clement. It's All About The Work – Organizing Your Company To Get Work Done.

Э. Жак, а позднее его последователи, предложили подход к определению способности выполнять деятельность, как функции четырех переменных. **Сложность мышления** – когнитивные способности обрабатывать информацию и определять системы возможностей. Естественным образом, сложность мышления будет индивидуальной, в зависимости от уровня когнитивных способностей человек. Сложность мышления определяет то, каким человек видит окружающий мир, насколько широким и дифференциальным он ему открывается. Последователи Э. Жака добавили в фокус элемент **личностной зрелости**, а именно степени осознанности человека, уровня понимания себя и других, что дает глубинную основу для личностного роста, связанного с моральным, социальным и эмоциональным развитием [1]. Личностная зрелость позволяет человеку выбирать, действовать по отношению к когнитивной структуре сложности мышления. В этом плане личностная зрелость фактична и детерминирована.

Казалось бы, что сложность мышления, личностная зрелость или паттерны поведения – это тождественные понятия, однако, согласно исследованиям, корреляция между личностной зрелостью и когнитивными способностями умеренная, что говорит о том, что эти конструкции частично связаны, но не тождественны. Это подтверждает, что когнитивные способности мышления и личностная зрелость – разные психологические явления [2, С. 760-772]. Именно этим объясняется необходимость проанализировать и обосновать настроения лирики М.Ю. Лермонтова сквозь призму не только сложности мышления, но и личностной зрелости поэта на основе его избранных произведений.

Модель сложности мышления по Э. Жака и обоснование настроений лирики М.Ю. Лермонтова на ее основе.

Изучение сложности мышления, как отдельное научное направление начало формироваться во второй половине прошлого века, когда появились первые междисциплинарные исследования сложных систем в естественных и социальных науках. Однако, уже в начале двадцатого века мир увидел работы Льва Семеновича Выгодского, известного в том числе работами в области социального и культурного развитие мышления и роли языка, как основного инструмента мышления. Ученый утверждал, что понятие «мышление» тесно связано со словами и речью. За единицу анализа мышления и речи Л. С. Выгодский взял внутреннюю сторону слова – значение. Значение – это мысль и слово одновременно и потому оно является единицей речевого мышления [3]. Речевое мышление в его понимании есть сложное динамическое целое, в котором отношение между мыслью и словом обнаружилось как движение через целый ряд внутренних планов, как переход от одного плана к другому [3, С. 316]. Определяя осмысленное слово есть микрокосм человеческого сознания, Л.С. Выготский подчеркивает, что мысли с словом не есть изначальная, раз навсегда данная связь. Она возникает в развитии и сама развивается [3, С. 317]. Подобная динамическая природа мышления нашла отражение в определении сложности мышления, данное Э. Жаком. В его понимании мышление – это когнитивная способность человека использовать суждения для понимания сложности мира, где человек не знает или не может знать, что делать и как поступить. Сложность мышления необходима, чтобы совладать со сложностью мира, в котором мы живём. Сложность мышления, согласно Э. Жаку, включает в себя уровень временного горизонта мышления [4]. Э. Жак предложил теорию страт когнитивного развития. Он пришел к выводу, что когнитивное развитие отличается от коэффициента интеллекта (IQ) и что оно происходит независимо от социальных и экономических возможностей для проявления когнитивных способностей. Хотя теория Э. Жака вызвала ряд споров и даже была «табуирована» в некоторых академических сообществах, тем не менее, исследовательские отчеты продолжали поддерживать его идеи. По мнению Карла Поппера, теории можно считать истинными до того, как они будут фальсифицированы. Таким образом, модель сложности мышления можно считать научно доказанной [5].

На рис. 2 изображена модель сложности мышления Э. Жака, на которой указаны уровни сложности мышления. Каждый из этих уровней сложности мышления имеет свою добавленную ценность и временной горизонт видения человека, им обладающего.

УРОВЕНЬ	ТИП МЫШЛЕНИЯ	ОПИСАНИЕ	ВРЕМЕННОЙ ГОРИЗОНТ
VII	Предвидение	Суждения определяют глобальное развитие человечества, создание и формирование значимых социальных институтов. Оценка потребностей существующих и зарождающихся обществ.	20+ лет
VI	Визионерство	Процесс поиска решения связан с поиском в самых неожиданных местах. Информация обрабатывается в концептуальных категориях высшего порядка.	10-20 лет
V	Ткачество	Суждения основаны на преобладающем ощущении общей взаимосвязанности, восприятии потенциальных связей между очевидно несвязанными проблемами или событиями; этим связям уделяется столько же внимания, как и самим проблемам.	5 -10 лет
IV	Моделирование	Проблемы в знаниях часто воспринимаются как пропущенные элементы пазла, определенные в общих чертах, но недоступные в данный момент. Решения обычно основываются на предположении, что несмотря на разделение старого и нового, существует основополагающий порядок, который их связывает.	2 -5 лет
III	Соединение	Человек обычно делает предположения о связях и непрерывности в течении времени, ищет тенденции и принципы, которые связывают ситуации в системы, которые помогут справиться с динамикой требований. Суть подхода – экстраполяция.	1 -2 года
II	Аккумуляция	Ход рассуждений базируется на аккумулярованных частях информации о ситуации, представлении о том, как наилучшим образом можно поступить, и на опробовании каждого способа в воображении, прежде чем сделать выбор.	3 месяца -1 год
I	Декларация	Подход в рассуждении базируется на действии, непосредственном соприкосновении с материальными объектами или присутствующими в данный момент людьми.	1 день - 3 месяца

Рис. 2 Адаптировано авторами. Human Capability: A Study of Individual Potential and Its Objective Evaluation. Elliott Jaques.

Первый уровень сложности мышления **Декларация** предусматривает следование порядку, стандартам, где ключевая фраза «все или ничего». Второй уровень, **Аккумуляция**, является более сложным, там происходит соединение фактов, глубокая аналитика симптомов/причин и ключевая фраза здесь «и - или». Третий уровень **Соединение** предусматривает последовательное соединение цепочек размышления, с тем чтобы опыт прошлого и настоящего можно было экстраполировать в будущее. Начиная с четвертого уровня сложности мышления, который называется **Моделирование**, начинается умение думать про противоречия и парадоксы, создание того, что не существовало раньше. Иными словами, здесь у человека появляется готовность использовать диалектическое мышление [6]. Именно этот уровень сложности говорит нам о том, что знания воспринимаются как элементы пазла, их сочетание, игра на парадоксах дает создание новых смыслов, что дает основу для творчества. Пятый уровень, **Ткачество**, предусматривает связывание несуществующего и способность создавать новые субстанции, с которой люди еще не сталкивались. Шестой и седьмой уровни сложности мышления, **Визионерство** и **Предвидение**, могут оказывать значительное влияние на развитие всего человечества на основе ценностей, на основе открытий, которые еще не существуют, более того, люди еще не осознают, что эти открытия нужны и будут позже объявлены ценными.

Таким образом эта шкала, предложенная Э. Жаком предусматривает 7 уровней и показывает поэтапное, качественное развитие сложности мышления человека. Сложность мышления предопределена и развивается с возрастом, медленно, но предсказуемо. На рис. 3 показаны кривые развития сложности мышления в зависимости от возраста человека. На Авторы отобрали 3 примера развития сложности мышления, в зависимости от стартовой точки. Такая предначертанность развития мышления доказана многочисленными исследованиями с высокой надежностью и валидностью, а некоторые из них показывают 95% вероятность развития сложности мышления со временем [7-9].

Так, если человек «А» начинал мыслить в 20 лет на уровне Декларации, то и в своем зрелом возрасте он продолжит мыслить таким же образом. Однако, это свойственно меньшинству людей. Если человек «Б» в 20 лет начинает анализировать, искать решения проблем, собирая всевозможные факты, то его уровень сложности мышления в течение жизни будет развиваться и переходить от уровня Аккумуляция через Соединение к Моделированию к 55 годам. Человек «В» к 65 годам вероятно достигнет уровня Предвидение, что позволит ему обладать способностью размышлять и находить новое в политических, экономических,

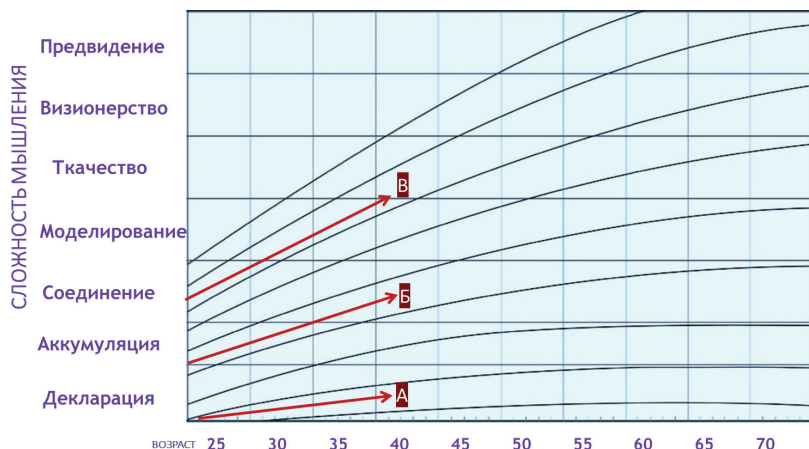


Рис. 3 Адаптировано авторами, Julian Stamp, BIOSS.com/sa.

социальных, философских материях на уровне человеческой цивилизации. Только 0,005% людей обладают такой сложностью мышления, а на восьмом уровне, выходящем за рамки данного графика, способны размышлять 10 человек из миллиона из выборки по возрастному критерию 21-50 лет [10].

Именно на основе этой модели авторами была предпринята попытка проанализировать сложность мышления М.Ю. Лермонтова и с какой скоростью развивалось бы его мышление дальше, если бы он прожил дольше. Для анализа были взяты письма М.Ю. Лермонтова, датируемые 1832-1841 гг, поэму «Демон» и стихотворение «Выхожу один я на дорогу». Цитаты из этих произведений были проанализированы по критериям сложности мышления, предложенных Э. Жаком. На рис. 4 можно увидеть результат анализа избранных цитат из этих произведений на шкалах типов сложности мышления. Размер звезд показывает преобладающую сложность мышления в том или ином произведении.

Интересно, что сложность мышления в письмах к М.А. Лопухиной находится на уровнях Соединение и Моделирование, а в поэме «Демон» — Соединение и Моделирование с некоторыми элементами более высоких уровней Ткачество и Визионерство. Анализ стихотворения «Выхожу один я на дорогу» показывает уверенный уровень Моделирование и Ткачество, а также и элементы Визионерства. Таким образом, можно сделать вывод, что Уровень сложности мышления М.Ю. Лермонтова развивается крайне быстро и стремится от Моделирования

	ТИП МЫШЛЕНИЯ	к М.А. Лопухиной	Демон	Выхожу один я на дорогу
VII	Предвидение			
VI	Визионерство	...я сам — вот та osoba, у которой я бываю с наибольшим удовольствием; ибо я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто меня всего только сох; я вполне сознательно чувствую ее разнородность, ее малую пустоту	...	...лестная внешнет Богу...звезда с звездноо говорит...
V	Тканчество <i>автокомментарий, интертекстуальность, тематичность, метафизика</i>	...потому что дал мне в руки оружие против этого общества..... нигде ведь нет столько низкого и смешного, как там... ...мы знаете, что мой самый большой недостаток — это тщеславие и самолюбие... Да, я, ваш Мишель, добрый малый, у которого вы и не подозревали грива. ..право, следовало бы в письмах ставить ноги над словами, ведь теперь читать письмо то же, что глядеть на портрет: ни жизни, ни движения, выражение. Заставшей мысль, что-то озабоченно омертво ...когда мне говорит, что меня любят, я больше не сомневаюсь, или (что хуже) не показываю вида, что сомневаюсь.	страданий мренная семья в чертах недвигимых тайнах, по следу края его тапшился бархотой молнии струй, когда ж он пред собой увидит всё, что любил и ненавидел, ...то шумно мимо промелькнёт и, взор прозевающий выдох, посох потерянного раз улабой горький упреленут... ..людей, как презирает он их мсткая, и как он замирает на страдания — так замирает он любив своей... когда созвезд вечные туманы, познания медунай, он следил колючие каравааны В пространстве брошенных светил; когда он верил и любил, счастливей перенеец творенья! не знал ни страха, ни сомнений, и не грозил душе его веков бесплодных рад унылая; и много, много — и всего припомнить не имел он сил!..... ...на воздушном океане, без руля и без ветрил, тихо плавают в тумане жары стройные саваны; среди полней несоборных в небе жудит без следа облаков неурочных... ...а царь возмания и саборы... / Но этот мир... прерывает полн...	...ук не жду от жизни ничего и, и не жаль мне прошлого мнуть, и я иду свободы и покой! Я б хотел забавиться и заснуть... ..что так ночь, весь день мой слух лезла, про любовь мне старший голос по...
IV	Моделирование <i>риторические вопросы, аллюзии</i>			...то же мне так больно и так трудно? ..но не тем холодным слом мотили...
III	Соединение <i>оксюмороны, анафоры</i>	С тех пор как я писал вам, со мной случилось столько странного, что я сам не знаю, каими путем пойду — путем порока или глупости. Правда, оба пути приводят к одной и той же цели	...как перья ставца, легала в гробу Тамара молодая... ..глаза, где искривился вселенная, теперь — два мертвых зариала... ..его тело — как вечный лёд, а взор — как пламя из проклятой...	...спит земля в сивные голубом...

Рис. 4 Составлено авторами. Уровень сложности мышления М.Ю. Лермонтова на основе анализа фраз героев в избранных работах.

и выше уже к 26 годам. Согласно модели Э. Жака такая динамика развития говорит о потенциале иметь наивысший уровень сложности мышления к 50 годам. В этой связи совершенно иное звучание приобретает известная цитата Л.Н. Толстого: «Если бы этот мальчик остался жить, не нужны были бы ни я, ни Достоевский». Таким образом, Михаил Юрьевич Лермонтов, начав с уже достаточно высокого уровня сложности мышления, к моменту своего ухода из жизни, «прошел» три уровня сложности мышления, что сопоставимо с тремя «кризисами среднего возраста» [11].

На рис. 5 звезда показывает текущий уровень сложности мышления М.Ю. Лермонтова на момент его ухода из жизни, и если мы экстраполируем предопределенную кривую развития мышления, то увидим выход за пределы седьмого уровня мышления. Таких людей, как говорилось выше, 0,005% от всего населения планеты. А если представить, что поэт дожил бы до 60 лет, то его уровень мышления достиг бы уровня, который еще не исследовался.

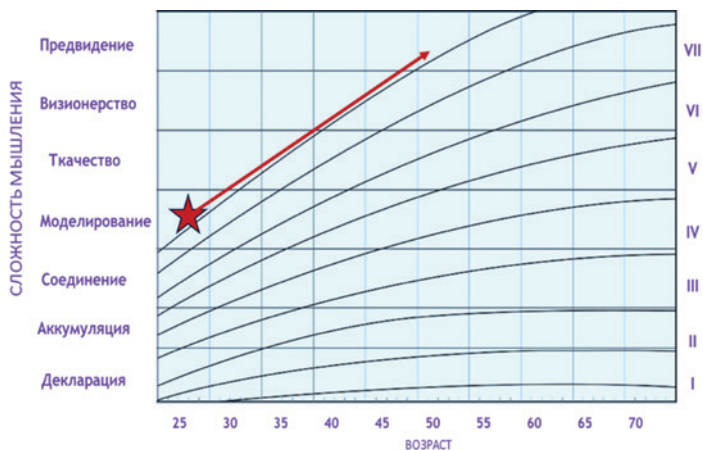


Рис. 5 Адаптировано авторами. Текущий уровень сложности мышления М.Ю. Лермонтова. Адаптировано, Julian Stamp, BIOS.com/sa.

Люди с таким уровнем сложности настолько уникальны, что создают и внедряют видение миссии всего человечества. М.Ю. Лермонтов к 60 годам мог бы мыслить в горизонте многих десятилетий, возможно столетий, способен был бы видеть взаимосвязи между множеством факторов и цивилизационных систем. Его мышление характеризовалось бы способностью работать с абстрактными концепциями, сложными

гипотезами, при этом сохраняя гибкость и адаптивность. Он был бы способен переключаться между разными уровнями анализа, интегрируя данные и прогнозы, рефлексировав над мотивами и стратегиями. Если бы М.Ю. Лермонтов продолжал заниматься творчеством, он создавал бы синергию между разными культурами во всем мире, связывая не только философские системы, но и социальные, экономические и политические в нечто новое, влияя и способствуя движению цивилизации вперед.

Модель личностной зрелости по Д. Левинджер и обоснование на- тросний лирики М.Ю. Лермонтова на ее основе.

Личность человека может развиваться как вертикально, так и горизонтально. Вертикальное развитие(ego-development) человека характеризуется движением восприятия себя и мира, когда меняется «операционная система» сознания, осознания эмоций и смыслообразования. В отличие от вертикального развития, горизонтальное развитие показывает накопление знаний, навыков и подходов. В целях упрощения авторы будут говорить о вертикальном развитии, как о развитии личностной зрелости.

Развитие личностной зрелости происходит неравномерно и поэтапно, часто через кризисы и глубокие внутренние трансформации на протяжении всей жизни в результате взаимодействия между внутренним «я» и «внешним окружением». Известным исследователем личностной зрелости человека является Джейн Левинджер. Модель Джейн Левинджер вносит свой вклад в определение развития эго, которое выходит за рамки фрагментации психологии черт и рассматривает личность как значимое целое [12]. Модель Джейн Левинджер, на взгляд авторов, является наиболее развернутой и убедительной из существующих теорий личностной зрелости. Она более современна, продумана и рационализирована и лишь консервативной инерцией можно объяснить то, что эта модель еще не успела занять в современной психологии подобающее ей место, хотя она и пользуется несомненным признанием.

Джейн Левинджер разработала валидные и надежные инструменты для диагностики стадий развития личности, в частности Sentence Completion Test [13], который был апробирован не только во многих странах, но и в России профессором МГУ и ВШЭ Д.А. Леонтьевым в 2010 году [14]. Другими исследователями, развивающими модель личностной зрелости, являются Р.Киган, он разработал теорию взрослого развития, выделив стадии, через которые проходит зрелая личность. С. Кук-Гройтер расширила и углубила теорию Р.Кигана, выделив более высокие стадии сознания и смыслообразования.

Развитие личностной зрелости – это постепенное обретение большей автономии, большего управления своим поведением, большего контроля над произвольными механизмами. На рис 6. представлена модель развития личностной зрелости, состоящая из шести стадий развития личностной зрелости, где 1-4 стадии объединены в **Конвенциональный блок**, где увеличиваются независимость и знания, человек замечает больше цепочек и взаимосвязей, знает и делает больше, начинает предсказывать, видеть закономерности, правила и законы и смотреть вперед и назад по времени. **Постконвенциональный блок** объединяет 4/5-6 стадии зрелости личности и показывает увеличивающуюся независимость и мудрость, способность глубоко понимать и осознавать собственные взгляды, способность видеть вокруг, внутри, ниже и выше.



Рис 6. Адаптировано авторами. Развитие уровней развития личности, Д. Левинджер и С. Кук- Гройтер.

Взрослое население, как правило, начинают свой путь со стадии 3 – **Конформисты**. Люди на этой стадии могут быть зависимыми и демонстрировать лояльность. Для них важен внешний статус, материальные отличия и блага. Часто они следуют социальным нормам, существует страх осуждения. Стадия 4 – **Осознанные**, люди осознают свои черты, которые отличают их от других. Они интересуются причинами, аргументами, демонстрируя критическое мышление и фокус на личной эффективности. Стадия 4/5 – **Индивидуалистичные**, где люди видят себя, как меняющегося во времени и реагирующего по-разному в зависимости от различных контекстов. Для них понятен конструкт, где все относительно. Стараются искать уникальность, сомневаться в существующих системах. Стадия 5 – **Автономные** – интегрируют ранее отдельные

субличности в одно целое, показывая мотивы – самоактуализацию и самоопределение. Творческое решение проблем, принятие парадоксов для людей на этой стадии является нормой. Если личность продолжается развиваться, то достигает Стадии 5/6 – **Осознающие сконструированность**, где фокусируется на экзистенциальные вопросы бытия, осознает условности ментальных конструкторов, чувствует кризис двойственности. И лишь малый процент людей переходит в Стадию 6 – **Объединяющие**. Эта стадия обладает универсальной или космической бесконечностью. Объединяющие люди переживают себя и других, как часть непрерывного человечества, вплетённых в творческий базис, исполняющий эволюционное предназначение [15].

Стадии развития личностной зрелости меняется с возрастом. До 20 лет преобладают доконвенциональные стадии. Например, подростки часто ориентированы на внешние нормы и социальное одобрение. До 30 лет увеличивается доля людей на сознательных стадиях, обладающих рефлексией, осознающих внутренние конфликты. Далее возрастает вероятность перехода к Автономной стадии с принятием сложности жизни. А после 50 лет лишь единицы достигают пятой и шестой стадии. Согласно исследованиям С. Кук-Гройтер, менее 2% взрослых в индивидуалистической культуре достигают стадий Осознающие сконструированность и менее 0,5% стадии Объединяющий даже в пожилом возрасте. Важно отметить, что в коллективистских культурах выше доля людей с конвенциональными стадиями личностного развития, так как общество поощряет коллективное поведение и принятие общественных норм. Еще один фактор развития зрелости – это непредсказуемость и скорость развития. Например, в работе Ху & Левинджер (1996) лишь 15% участников показали прогресс перехода со стадии на стадию за 10 лет.

Для анализа уровня личностной зрелости М.Ю. Лермонтова, авторы позволили себе добавить к поэтическим произведениям исповедь Печорина из романа «Герой нашего времени». Анализ показал высокие уровни личностной зрелости поэта для своего возраста и в особенности для коллективистской культуры поведения своего времени. На рис. 7 размещены некоторые цитаты из выбранных произведений по шкалам личностной зрелости. Размер звезд показывает преобладающие стадии личностной зрелости, демонстрируемых М.Ю. Лермонтовым.

Таким образом, уровень зрелости личности поэта достигает 5/6 уровня (Осознающий сконструированность) уже к 26 годам. Заметим, что в исповеди Печорина преобладают фразы стадии Индивидуалистичный и Осознанный, возможно из-за позиционирования Печорина. В поэме «Демон» поэт использует фразы четырех стадий личностной

УРОВЕНЬ ЗРЕЛОСТИ	Роман Герой нашего времени, исповедь Печорина	Демон	Выхожу один я на дорогу
Объединяющий	Ощущение единства всего сущего, трансцендентная дуальностей		...Я в миглах люблю твои заснувшие, Мелод и гуллы промываю морями сонным, Мелод, душа, чуждымостями твоих гурь...
Осознающий	Осознавание конструктивной природы реальности, рефлексия над собственными смыслами, гибкость мышления.		Ночь твоя, Пустыня внемлет Богу, ...Я не могу любить, но я страдаю и тоскую? ...Жизнь не ждёт от жизни ничего! ...Душавый лихорадит от ветры родимой.
Автономный	Понимание системности мира, внутренняя автономия, принятие неоднозначности, интеграция противоречий.		Их прощай, Демон победительный, манти безумные сплет... ...Я не могу любить, но я страдаю и тоскую? ...Я знал лишь отчаяние, я верил лишь себе... а знал лишь одиночество и вечные страдания...
Индивидуалистичный	Осознание относительности норм, уважение к различиям, индивидуальность, личная ценность,		...Связь туман промывший путь блистать... ...Я б хотел навеки так заснуть... ...Выхожу один я на дорогу...
Осознанный	ответственность, рациональность, внутреннее принципы, планирование		...Спит земля в сиянье голубом... ...В небесах торжественно и чудно...
Конформист	Следование нормам группы, стремление к одобрению, зависимость от мнения окружающих.		Прощай, Демон победительный, манти безумные сплет... ...Я не могу любить, но я страдаю и тоскую? ...Я знал лишь отчаяние, я верил лишь себе... а знал лишь одиночество и вечные страдания...

Рис 7. Составлено авторами. Уровень развития личностной зрелости М. Ю. Лермонтова на основе анализа фраз героев в избранных работах.

зрелости, от Осознанного до Осознающего сконструированность, филигранно обеспечивая баланс. Анализ стихотворения «Выхожу один я на дорогу» также показывает выход на 5/6 стадию личностной зрелости.

Во всех трех произведениях, представленных для анализа, наивысшим уровнем личностной зрелости является Осознающий сконструированность. Такие высокие уровни личностной зрелости характерны для людей старше 50 лет, и то, как уже говорилось, лишь единицам. Такие люди осознают свою фундаментальную эго-центрированность и начинают ощущать, как это мировосприятие ограничивает их для дальнейшего роста и понимания. Терминальное знание о себе или о чем бы то ни было другим кажется иллюзорным, т.к. все сознательные мысли, все когнитивные построения видятся сконструированными и таким образом отделёнными от лежащей в основе целостной нелинейной истины. Они осознают псевдореальность, видят, что таких как они, очень мало, в связи с чем сталкиваются с тем, что их никто не понимает во всей их сложности, могут испытывать высокомерие что они «лучше» других и при этом чувствовать вину за это. Лермонтов достигает высот рефлексии, но не может преодолеть экзистенциальный тупик, для перехода требуется не только интеллектуальная автономия, но и этическая ответственность, которую он еще достиг.

Основные выводы

Теория страт Э. Жака и эго-развития Д. Левинджер служит надежным инструментом для диагностики и прогнозирования потенциала и развития личности на основе анализа мыслей и индивидуума. Авторы впервые применили эти модели для анализа исторической личности из сферы культуры, что открывает новые возможности для понимания влияния творческих личностей на развитие общества. Был проведен анализ уровня сложности и уровня личностной зрелости М.Ю. Лермонтова, что позволило сделать первый шаг в проблематику возраста таланта, сделать прогноз потенциального вклада в развитие человечества. Результаты проведенного исследования показывают, что настроения лирики Лермонтова являются производной от его сложности мышления и уровня личностной зрелости, которые наглядно объясняют его внутренние конфликты и эмоциональные состояния. Ощущения одиночества и тоски, скорби и грусти, бунтарства и несогласия с условностями, экзистенциальные размышления, скептицизм и трагизм, конфликт с обществом и рефлексивная автономия являются естественными для уровня развития личности М.Ю. Лермонтова. Высокий уровень сложности мышления, в свою очередь повлиял на глубину, сложность и абстракцию лирики.

М.Ю. Лермонтов дал человечеству все, на что его личность была способна на момент ухода из жизни и это был не финал, а старт для бесконечного роста. Проживи он дольше, русская литература XIX века приобрела бы экзистенциально-философский уклон на 50 лет раньше.

Ограничения и допуски.

Исследование, проведенное авторами, является первой попыткой объяснить мотивы лирики М.Ю. Лермонтова, с использованием современных моделей – теории страт Э. Жака и вертикального развития и Д. Левинджера. Использование данных моделей также позволило проанализировать как развивался бы талант М.Ю. Лермонтова дальше и что цивилизация потеряла из-за его ранней смерти. Безусловно, исследование имеет ряд допущений в силу отсутствия возможности проведения личного интервью. Тем не менее, это первый шаг по вхождению в эту зону исследований, в будущем его следует расширить с использованием большего количества произведений М.Ю. Лермонтова для получения еще более точных результатов.

Влияние окружающего М.Ю. Лермонтова культурного кода также требует дополнительного исследования. Авторы использовали современные инструменты оценки, не апробированные для норм культуры первой половины XIX века. Авторы предполагают, что национальная культура первой половины XIX века в России была значительно более коллективистской по сравнению с текущей российской культурой и нормами поведения в обществе. Следовательно, М.Ю. Лермонтов еще сильнее выделялся с точки зрения уровня личностной зрелости для общества XIX века, был более непохожим и непонятным для абсолютного большинства.

Примечания:

1. Clement, Stephen D. and Christopher R. Clement. It's All About The Work – Organizing Your Company To Get Work Done. Organizational Design Inc. The Woodlands, TX, 2013.
2. Cohn, P. Michiel Westenberg. Intelligence and Maturity: Meta-Analytic Evidence for the Incremental and Discriminant Validity of Loevinger's Measure of Ego Development. Journal of Personality and Social Psychology, 2004, Vol. 86, No. 5, 760–772.
3. Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. Государственное социально-экономическое издательство. Москва, 1934.
4. Jaques Elliott. The Life and Behavior of Living Organisms: A General Theory. Bloomsbury Academic, 2002.

5. Lynch, Ronald Paul (2011) *Carnegie, Jaques and requisite organization: a meeting of minds at Conzinc Riotinto Australia 1977-1993*. PhD thesis, James Cook University.
6. Ivanov, Sergey 2003, *The Requisite Organization Theory, Discovery of Basic Unit of Information, and Information Systems: Beginning of Theoretical Foundations*. New York, NY: Kluwer Academic/Plenum Publishers.
7. Jaques, E. & Stamp, G. 1995, *Level and Type of Capability in Relation to Executive Organization*, NTIS, Springfield, VA, 22161, USA ARI, 99 p. Report: ARIRN-95-13, ADA2986214.
8. Prinsloo, S. M. (1992). *A theoretical model and empirical technique for the study of problem-solving processes*. PhD, RAU, Johannesburg.
9. Lewis, Ph., *An Exploration of Leader Conceptual Capability*. Army Research Inst. for the Behavioral and Social Sciences, Alexandria, Va. Extended version of a paper presented at the Annual Meeting of the American Psychological Association (103rd, New York, NY, August 11-15, 1995).
10. Bhaskar, R., Esbjorn-Hargens, S., Hedlund-De Witt, N., & Hartwig, M. (2016). *Metatheory for the anthropocene: Emancipatory praxis for planetary flourishing*. London, UK: Routledge.
11. *The Midlife Crisis*. Osea Giuntella, Sally McManus, Redzo Mujcic, Andrew J. Oswald, Nattavudh Powdthavee and Ahmed Tohamy, IZA - Institute of Labor Economics (2022).
12. Loevinger J. *Ego Development: Conceptions and Theories*. San-Francisco: Jossey-Bass, 1976.
13. Loevinger J. (Ed.) *Technical Foundations for Measuring Ego Development: The Washington University Sentence Completion Test*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 1998.
14. Леонтьев Д.А., Михайлова Н.А., Рассказова Е.И. Апробация методики незаконченных предложений Вашингтонского университета // Психол. диагностика. 2010. № 2.
15. *EGO DEVELOPMENT: NINE LEVELS OF INCREASING EMBRACE*. Susanne R. Cook-Greuter, Ed. D. Adapted and expanded from S. Cook-Greuter (1985).

**СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
П.Я. ЧААДАЕВА И ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

При осмыслении лермонтовского творчества неизбежны моменты сопряжения с философской мыслью. Такой подход позволяет обнаружить когнитивные, семиотические и социокультурные маркеры философско-эстетической типологии Лермонтова и предпринять попытку интегрировать актуальные для лермонтовской эпохи модели культурного сознания как инструмента идентификации, стигматизации и конструирования лермонтовской философско-эстетической системы, нашедшей отражение в его творчестве.

Лермонтов, как человек своей эпохи – эпохи «помрачения кумиров», пережил со своим поколением, выражаясь в терминологии Ф. Ницше, свой момент «крушения старых скрижалей ценностей». Гегелевское «примирение божественного начала с духом» [5, Т. VIII, С. 414], о котором он говорит в своих трудах, не состоялось, несмотря на восторженные ожидания современников. Энтузиазм начала века сменился глубоким разочарованием. Новая историческая ситуация требовала выработки иной шкалы ценностей, иных путей художественного отображения реальности, в России в том числе. Не углубляясь в детали этого сложнейшего вопроса, ограничим наши размышления областью философско-эстетической типологии, кругом общественно-политических и литературных вопросов, актуализировавшихся в указанный период в русском интеллектуальной среде благодаря публикации «Философического письма» П.Я. Чаадаева.

Первое «Философическое письмо» Чаадаева [15] – один из самых известных и цитируемых текстов русской интеллектуальной истории XIX столетия. В центре внимания Чаадаева нравственное и в то же время психологическое рассмотрение русской действительности и образа личности, имеющее общее, историческое значение, – было ли оно в русской культуре явлением принципиально новым? Не думаю, напротив, оно полностью вписывается в единый контекст неимоверной интенсивности развития русского общественного сознания, той отчетливости и быстроты, с которой одно поколение сменялось другим, сообщая каждому десятилетию идеологических исканий особую атмосферу.

И в таком контексте публикация Чаадаева – документ, фиксирующий одну из моделей духовной жизни интеллектуалов постдекабристского периода. Уточним, одну из моделей, так как, полагаем, целесообразно рассматривать этот текст в едином ряду с духовными исканиями кружков 1830-1840-х годов, через которые прошли А. Герцен, И. Тургенев, Ф. Достоевский и во многом под влиянием которых зарождался метод русской психологической прозы. Идеологичность, стремление философски осмыслить все явления действительности, напряженный и требовательный анализ и самоанализ, в котором начало психологическое неотделимо от морального и гражданского, – все эти тенденции умственной жизни кружков 1830-1840-х годов станут впоследствии тенденциями русского романа второй половины XIX века. Однако это тема отдельного специального исследования, которое сулит интересные перспективы, если будет сделано с применением современного научного инструментария.

Итак, 3 октября 1836 г. московские книжные лавки начали распространять 15-й номер «Телескопа», поступивший из типографии Семена Селивановского. Номер открывался анонимной статьей под названием «Философические письма к г-же***. Письмо первое», которую издатель снабдил весьма комплементарным примечанием.

Оставим за скобками пересказ основных положений чаадаевской социально-исторической концепции, цитацию обширных фрагментов первого «Философического письма» или описание всех эпизодов грандиозного скандала, который разразился сразу после публикации сначала в Москве, а потом и в Петербурге, где открылось следствие и куда были вызваны все фигуранты этого дела. Гораздо интереснее, на наш взгляд, попытаться взглянуть на нашумевшую публикацию «Телескопа» сквозь призму восприятия творческим сознанием проблем, изложенных в этом тексте, и попытаться углубить, насколько это возможно, наше понимание путей становления и развития мировоззрения М. Ю. Лермонтова.

Лермонтов, как это установлено, был знаком с указанным произведением Чаадаева, у них были общие знакомые (ветераны лейб-гвардии Гусарского полка, в котором Чаадаев служил в 1816-1821 гг., позднее он часто бывал в домах Елагиных, Свербеевых, Ю. Ф. Самарина, где бывал и Лермонтов). Знал поэт и споры вокруг сочинения Чаадаева. Ведь доктрину Чаадаева практически никто из русских литераторов не поддерживал. Был Лермонтов также и лично знаком с Чаадаевым, с которым встретился на именинном обеде у Гоголя, в Москве, 9 мая 1840 года, о чем существует свидетельство Аксакова [1, С. 317]. Отметим только, что еще 2 февраля 1836 года, до публикации чаадаевского текста в ок-

тябре, Лермонтов, находясь в Тарханах, пишет стихотворение «*Умиравший гладиатор*», где поднимает вопросы, важные для данных наших размышлений¹.

В научной литературе во всей своей полноте вопрос о влиянии или не влиянии чаадаевской концепции на творчество Лермонтова практически не рассматривался [13, С. 611]. Более интенсивно рассматривался вопрос об адресате стихотворения Лермонтова «*Великий муж! Здесь нет награды...*», в котором исследователи видели Чаадаева [11, С. 72-82; 14]. Некоторые исследователи считают Чаадаева прототипом Печорина [16, С. 51-58). Из последнего: недавно вышла монография М. Велижева «Чаадаевское дело. Идеология, риторика и государственная власть в николаевской России» [4], однако в ней речь идет об отказе от стереотипов восприятия личности и труда Чаадаева и попытке взглянуть на философские воззрения Чаадаева с позиций интеллектуальной жизни России первой половины XIX столетия. И в этой книге не поднимаются вопросы, связанные с лермонтоведением. Между тем образовавшаяся лакуна в лермонтоведении – обозначим ее как тему «Лермонтов и Чаадаев» – нуждается в осмыслении с позиций современной гуманитаристики.

Важным для нашего взгляда на проблему является книга В.Э. Вачуро и М.И. Гилельсона «Сквозь “умственные плотины”. Очерки о книгах и прессе пушкинской поры», где существует глава «Славная смерть “Телескопа”» [3, С. 122-134]. В ней, разбирая подробно и с опорой на документы и письма современников историю скандала вокруг публикации Чаадаева, авторы приводят письмо Александра Карамзина, сына известного историографа и брата подруги Лермонтова Софи Карамзиной. В частности, А. Карамзин пишет: «В галиматье этого человека, право, иногда есть довольно справедливые мысли, только точка зрения его совершенно ложная: он все зло видит только у нас и все ругает бедную Россию там, где нужно *ругать весь век, все человечество*» (выделено мной – Т.М.) [12, С. 130].

Письмо это предлагает проницательный взгляд адресанта на публикацию Чаадаева как на реакцию, связанную «с падением нравов, измельчением общественных интересов» [12, С. 129]. В частности, письмо А. Карамзина к брату Андрею от 5 ноября 1836 г. снабжено комментарием исследователей: «Проницательная оценка Александра Карамзина

¹ В данный момент в Италии к печати готовится статья Т. Мегрелишвили «Рецепция образов Италии в паратекстах к стихотворению М. Ю. Лермонтова “Умиравший гладиатор”: комментарии и научные статьи», в которой подробно рассмотрены все аспекты данного стихотворения М. Лермонтова в свете споров вокруг опубликованных позднее «Философских писем» П. Я. Чаадаева (Прим. автора – Т.М.).

обнаруживает внимательного и умного современника, который, не поддаваясь всеобщему возбуждению, пытается найти истинную причину исторического пессимизма Чаадаева и обнаруживает ее в удушающей атмосфере николаевского царствования» [12, С. 129].

И в процитированном письме, и в оценке самого письма выделим два значимых для нас момента: 1) посыл о том, что столь нелицеприятная публикация в «Телескопе» вызвана острым ощущением Чаадаева сложившейся в стране «удушающей атмосфере николаевского царствования»; 2) винить в сложившемся положении вещей следует не столько страну, сколько парадигматически значимые черты эпохи – *«ругать весь век, все человечество»*, порождающие необходимость преподнести в качестве лекарства от *«болезни века» «едкие истины»*, как напишет М. Лермонтов в Предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени».

В Предисловии ко второму изданию «Героя...» Лермонтов, словно вдогонку всем спорам о чаадаевском эпистолярном «безумии», пишет: *«Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. <...> Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины»* [6, Т. IV, С. 183]. Оценка А. Карамзина, по которой следует искать причину исторического пессимизма современников в особенностях века – *«видя всеобщую гадость в жизни... ругать весь век»*, и оценка своего современника Лермонтовым созвучны – *«портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»*. Созвучие тут не столько в единстве восприятия духовно-нравственной обстановки своей эпохи, сколько в общей боли за своего современника – *«Печально я гляжу на наше поколение»*. Не удивительно, что, объясняя побудительные мотивы, заставившие Чаадаева опубликовать свое «Философическое письмо», акад. Д.С. Лихачев справедливо отметил: Чаадаев «писал с болью и эту боль за Россию сознательно растравливал в себе, ища возражений» [7, С. 401]. Можно констатировать, что моменты сопряжения художественных размышлений Лермонтова и Чаадаева следует искать в несомненном родстве корней их философских поисков.

Применительно к постижению лермонтовского наследия фигура Чаадаева интересна в двух аспектах:

1) как к автору прозападного философского учения, которое породило множество споров и сторонников в русской интеллектуальной среде (фактически философ стоял у истоков русского западничества);

2) как к личности особой породы, в судьбе которой проявились воочию черты и психологические особенности «*русского европейца*», получившие свое художественное воплощение в творчестве Лермонтова, в том числе.

Рассмотрим, насколько перспективен подобный ракурс анализа.

Дихотомия «Восток-Запад», точнее, триада «Запад-Россия-Восток», были для Чаадаева основными координатами его философско-исторических воззрений. Внутреннюю установку в этой системе мировоззренческих координат составил европоцентризм. Движущей силой этих поисков было желание осмыслить направленность исторического и культурного векторов движения Востока и Запада и выяснение места России в мировом культурном процессе, тем более что «восточный вопрос» стал играть важную роль в политической жизни России 1830-х годов. Связано это было с продвижением России на Кавказ и в Среднюю Азию. Взгляды многих мыслящих людей обращались к Персии, на тот период извечному противнику России. Российская империя в своей борьбе с Англией и Францией за сферы влияния на Востоке активизировала свою политику на Северном и Южном Кавказе, стараясь создать там русскую экономическую зону, которая бы служила единственным связующим звеном между Индией, Китаем и Западной Европой, вывозившей из этих стран сырье для своей промышленности. В связи с этим вопрос о проливах Босфор и Дарданеллы беспокоил российское правительство, стремившееся сделать свои черноморские порты единственной зоной транзита восточного сырья на Запад.

Гуманистически мыслящую общественность «восточный вопрос» побудил обратить свои взоры к Востоку, его культуре, религии. Известно, что в 1839 г. в Петербурге возник т.н. «кружок шестнадцати», членов которого характеризовал острый интерес к Востоку и тот фатализм, который определял поведение некоторых из них в боях (а в основном это были офицеры, сознательно стремившиеся на Кавказ), их демонстративное презрение к смерти. Частым посетителем этого кружка, как было установлено, был, вероятно, Лермонтов [2, С. 153-171]. Лермонтова интересовал тип культуры Востока и тип культуры Запада и, в связи с этим, характер той и другой культур. В этом сказалось переплетение многих стимулов – от общей направленности романтизма до обстоятельств личной биографии поэта и места «восточного вопроса» в общественно-политическом дискурсе страны. Неудивительно, что члены кружка обсуждали те же вопросы, которые поднимает и Чаадаев.

Представляется, что анализ наличия или отсутствия преемственной связи между мировоззренческими доминантами Лермонтова и Чаадаева

требует составления, описания и дифференциации моделей дискурсивных практик 1830-х годов в русском культурном сообществе и учета, а также анализа их функционирования в общем семиотическом поле русской культуры того времени. Знаковым показателем дифференциации моделей должны служить основные модификации художественно-репрезентативных практик, характерные для второй половины 1830-х – начала 1840-х годов в русской литературе.

Применительно к лермонтовскому наследию можно выделить следующие модели:

- компоненты художественного мира;
- хронологическая типология;
- лермонтовская художественная картина мира и раннее славянофильство;
- антиномия *«дряхлость – молодость»*;
- мотивы *«добра»* и *«зла»*, *«счастья»*, *«смерти»*.

Рассмотрим каждую из них в их взаимопроницаемости.

Как известно, основные компоненты художественного мира Лермонтова – это трагически осмысленная демоническая личность, идиллический *«ангельский»* персонаж и сатирически изображаемые *«свет»*, *«толпа»* [8, С. 67] – до середины 1830-х годов трактовались как чисто психологические и «вечные» по своей природе. Это видно и во второй редакции *«Демона»* (1830), во многих стихотворениях, романе *«Вадим»* и в других произведениях. Вторая половина 1830-х годов характеризуется разнообразными попытками типологических осмыслений этих, по-прежнему основных для Лермонтова, образов. Попытки эти идут параллельно, и синтетическое их слияние наметилось лишь в самых последних произведениях поэта.

Уже в ранних произведениях выделяется хронологическая типология – разделение по шкале *«прошедшее-настоящее-будущее»*. Другая развивавшаяся в сознании Лермонтова почти параллельно типологическая схема имела социальную основу и вводила антитезу *«человек из народа – человек цивилизованного мира»*. *«Человек из народа»* (*«Предсказание»*, *«Вадим»*) отождествлялся с демоническим героем, а в дальнейшем стал мыслиться как ему противостоящий *«простой человек»*. Тут происходит перераспределение признаков: герой из народа унаследовал от *«толпы»* отсутствие индивидуализма, связь со стихийной жизнью и безличной традицией, отсутствие эгоистической жажды счастья, культ своей воли, потребности в личной славе и ужаса от чувства мгновенности бытия. От демонической личности он унаследовал сильную волю и жажду деятельности (Калашников). Трагическая личность тоже

изменилась: она превратилась в героическую в своих высших проявлениях (Мцыри) и героико-бытовую в своем обыденном существовании (Кирибеевич). Демоническая же личность сделалась частью *«нашего поколения»*. Слившись с толпой, стала карикатурой на саму себя. Воля и жажда деятельности были ею утрачены, заменились разочарованностью и бессилием, а эгоизм, лишившись трагического начала, превратился в мелкое себялюбие (в завершенном виде это образ Грушницкого). Черты *«высокого демонизма»* сохранились лишь для образа изгоя, одновременно и принадлежащего своему поколению, и являющегося для него отчепенцем (герой поэмы *«Сашка»*, Арбенин).

Общение с представителями раннего славянофильства не могло не волновать вдумчивого и ищущего Лермонтова. У него и славянофилов оказалась сходной (в ее специфической совокупности) идейно-эстетическая платформа. Сближение наблюдается по следующим направлениям:

1) в страстной любви к отчизне и утверждении самобытности русской культуры;

2) привлекают цельные героические характеры (к примеру, у Лермонтова купец Калашников, у Хомякова – трагедия *«Ермак»*);

3) обращение к мотивам и образам, созвучным русскому национальному менталитету (*«Я, мать Божия, ...»*, *«Казачья колыбельная песня»*, библейские мотивы);

4) вера в особое историческое предназначение России и многое другое.

Но не все совпадало у ранних славянофилов с лермонтовскими мировоззренческими координатами. Отношение к жизни у ранних славянофилов, в основном, было романтико-утопическим. Лермонтов же неуклонно шел к трезвому восприятию мира, что особенно проявилось в *«Герое нашего времени»*. Славянофильство не отражало до конца сложного комплекса умонастроений зрелого Лермонтова.

По всей видимости, весь комплекс философских идей, волновавших русское общество во второй половине 1830-х годов – то есть и раннее славянофильство, и западно-ориентированная концепция Чаадаева, поставили Лермонтова перед проблемой специфики исторических судеб России. В сознании Лермонтова своеобразие русской культуры постигалось в ее антитезе к Западу и Востоку. Россия ассоциировалась с Севером и, противостоя обеим вышеназванным культурам, выступала как Запад для Востока и как Восток для Запада (горцы – Печорин, Максим Максимыч).

В последние годы жизни поэта происходит дальнейшее оформление типологии в сознании Лермонтова. В этот период наблюдается

следующее: определяющей чертой философии Востока для Лермонтова становится фатализм:

*Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Неволью сблизили...*

В «Ашик-керибе» Куршуд-бек говорит: «что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» [10, С. 212]. В стихотворении «Три пальмы» звучит попытка возроптать против предназначения и просить «у Бога счастья». Она наказывается как преступление. Однако претензии судьбе – черта чисто западного человека у Лермонтова. Следовательно, можно говорить об антиномии в сознании поэта – Запад и Восток сосуществуют в сложном, взаимопроникающем единстве. Образом-символом культуры Запада становится Наполеон («Воздушный корабль»). При этом фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, не препятствуют героической активности, придавая ей лишь особую окраску. Вера в судьбу, равно как и демоническая сила индивидуальности, могут вдохновлять человека на великие дела. Именно об этом размышления Печорина в «Фаталисте».

У Лермонтова в типологии есть еще один признак – возрастной. Наивному, «дикому», отмеченному силой и деятельностью периоду молодости противостоит «дряхлость», упадок. Именно таково, по Лермонтову, нынешнее состояние и Востока, и Запада. О «дряхлости» Запада Лермонтов впервые говорит в «Умиравшем гладиаторе», а потом в «Последнем новоселье»:

*Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!*

«Великий» в прошлом, «жалкий и пустой» сейчас. Гордой индивидуальности противопоставлена пошлость современного поэту Запада (см. тот же «Умиравший гладиатор»), предавшего те ценности, которые лежат в основе его культуры и исключены из культуры Востока:

*Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности – оружье палача.*

Но современный Восток также переживает период «дряхлости». В «Споре» читаем:

*Род людской там спит глубоко
Уж девятый век.*

...
Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...
Нет, не дряхлому Востоку
Покорить меня!

А что Россия? У Лермонтова Россия, движущаяся на Кавказ, – носительница цивилизации, ее европейской ипостаси, и одновременно носительница бедствий. Первозданному, «естественному» краю предстает горькая судьба:

*И железная лопата
В каменную грудь,
Добывая медь и золото,
Врежет страшный путь.*

Любовь к России у Лермонтова была в равной мере далека и от славянофильской романтической идеализации (отсюда «*Люблю Отчизну я, но странною любовью*»), и от горьких инвектив Чаадаева. При этом она чаще сопровождается чувством трагической боли за несовершенство страны и в этом плане созвучна чаадаевскому восприятию, а также стыдом и презрением к соотечественникам-рабам («*И перед властью презренные рабы*»). Привкусом горечи на губах оседают слова, адресованные нравственно равнодушному и бездейственному поколению – «*Печально я гляжу на наше поколение*».

Лермонтов словно включается в своеобразный философско-литературный «спор» и с Чаадаевым, и со славянофилами, выдвигая собственную концепцию мировидения, где, наряду со звучащими в унисон мотивами, присутствует диссонансное по отношению к Чаадаеву и славянофилам переосмысление реальности.

По Лермонтову и Чаадаеву, русская культура – Север – молода, следовательно, ей присуща способность к восприятию чужого сознания, обычаев («*Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить...*» [6, Т. IV, С. 201]. Это в «Герое нашего времени» о Максиме Максимыче. Но и оценка «русского европейца» (тип Печорина) очень сложна. Общий результат европеизации России – усвоение молодой цивилизацией пороков «дряхлой» культуры, передавшейся ей вместе с вековыми достижениями. В современном ему обществе Лермонтов различает несколько культурно-психологических разновидностей. Влияние «дряхлой» культуры раздвоилось в русском человеке: с одной стороны, Европа, уже изжившая былое величие и сохранившая от него

лишь внешнюю атрибутику, полностью отражается в *«нашем поколении» «Думы» и «Героя нашего времени»*. В наиболее законченном виде это проявляется в образе Грушницкого: *«Он из тех людей, которые на все случаи жизни имели готовые пышные фразы»*, и даже храбрость его – *«не русская храбрость»*. С другой стороны, существуют люди, в которых европеизация проявилась в виде приобщения к миру титанов европейской культуры и которые, вобрав в себя все позитивное из этой культуры, стали *«одиноким утесами»* в русском обществе, неподготовленном к появлению подобных личностей (тип Печорина).

Лермонтов в своем творчестве обращается к вопросам о добре и зле, счастье и смерти. И в его поисках обнаруживается много сходных моментов с размышлениями на эти темы Чаадаева. Сама по себе эта тема требует, безусловно, глубокого и объемного рассмотрения. Но для примера приведу лишь некоторые цитаты.

«Никто не считает себя вправе получить какую-нибудь вещь, не потрудившись протянуть за ней хоть руку: одно счастье исключено из этого общего правила. Всякий требует счастья, не сделавши ничего для его приобретения, т.е. для того, чтобы быть достойным счастья» [15, С. 374], – пишет Чаадаев. *«Мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению...»* [6, С. 118], – пишет Лермонтов в *«Герое нашего времени»*. Мотивы *«Думы»* повторяются в романе.

«Человек редко сознает творимое им добро, часто ему ничего не стоит поступок, который со стороны представляется подвигом человеческой доблести. В наших действиях, по видимости самых героических, нередко всего меньше бескорыстия... обычно побуждением служит простое желание напрямь деятельные способности души, испытать свою силу. Та же потребность подвергнуть себя без нужды опасности в других случаях побуждает нас рисковать жизнью для спасения подобных. Опасность имеет свою прелесть; мужество не только добродетель, но в то же время и счастье» [15, С. 198-199]. В этом высказывании Чаадаева просматривается прямая аналогия с *«Фаталистом»*: *«странная»* мысль Печорина, вздумавшего *«испытать судьбу»*, имеет ту же природу.

Во многом схоже понимание смерти Лермонтовым и Чаадаевым. *«Вы часто слышали, что сон есть образ смерти; мне кажется, что сон есть настоящая смерть, а то, что смертью называют, кто знает? Может быть, оно-то и есть жизнь? Когда говорю сознание жизни, я не подразумеваю то идеологическое сознание, на которое опирает-*

вердить еще основательнее собственное «я», собственные свойства *«решительности характера»*.

Итак, в полемике 1830 – начала 1840-х годов оформляется социально-историческая типология, осмысляющая модели развития культур и место России в этих процессах. Позиция Лермонтова в этом отношении отличается и от Чаадаева, и от славянофилов. Переосмысление известных ценностей с точки зрения «я» не столько собственно лермонтовский особый путь духовных исканий, сколько парадигматический маркер, характеризующий эпоху. И в этом плане вопросы, поднятые в «Философическом письме», а также и в других процитированных документах за авторством Чаадаева и схожая проблематика лермонтовских произведений есть продукт исторического сознания, пережившего момент «помрачения кумиров» и вынужденных на пути философского поиска «сбросить старые скрижали ценностей», вырабатывая свою концепцию мира и ставя в ее центр индивидуум, свободную личность.

В таком ракурсе моменты сопряжения и различия между Лермонтовым и Чаадаевым следует рассматривать не столько в модусе «влияние-не влияние», сколько видеть в них ***единство дискурсивных практик культурной эпохи***, переживание процессов, характерных для начальной стадии формирования новой культурной парадигмы, каковым и было время второй половины 1830 – начала 1840-х годов. Дискурсивные практики отражают суть формирования нового сознания, тяготевшего к постижению параметров *реального*, динамично развивающегося мира.

Примечания:

1. Аксаков С.Т. Из «Истории моего знакомства с Гоголем» / М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М., 1989.
2. Андроников И.А. Направление поиска. – М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., «Наука», 1979.
3. Вацуро В.Э., Гилельсон, М.И. Сквозь «умственные плотины». Очерки о книгах и прессе пушкинской поры – Im Werden Verlag, München, 2005.
4. Велижев М. Чаадаевское дело. Идеология, риторика и государственная власть в николаевской России. – Серия «Интеллектуальная история», изд-во «Новое литературное обозрение», 2022. – 502 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 1-14, М-Л, 1929-1959.
6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в IV тт. М., 1979, т. IV.
7. Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 608 с.
8. Мегрелишвили Т. Антиномии Михаила Лермонтова. Тбилиси, изд-во

Тбилисского госуниверситета, 2000. – 187 с.

9. Мегрелишвили Т. Концепт «смерть» в романтической лирике М.Ю. Лермонтова / «Slavica Wratislaviensia», 2018, № 167.
10. Megrelishvili T. Archetype of the Creator: the Semantics of Cultural Universals of the East (Mikhail Lermontov's "Ashik-Kerib") – Archetypes in Literatures and Cultures. Cultural and Regional Studies. Ed. Rahilya Geybullayeva. 2012. Frankfurt am Main: Peter Lang.
11. Найдич Э.Э. И все-таки Чаадаев! // Рус. лит. – Л., 1991. – N 4. С. 72-82.
12. Пушкин в письмах Карамзиных 1836-1837 годов. М.; Л., 1960. Подлинник по-французски.
13. Сандомирская В.Б. П.Я. Чаадаев // ЛЭ.
14. Тарасов Б.Н. П.Я. Чаадаев и русская литература первой половины XIX века // П.Я. Чаадаев. Статьи и письма. – М., 1989.
15. Чаадаев П.Я. Избранные сочинения и письма. М., «Правда», 1990. – 500 с.
16. Яковченко С.Б. Об одной прототипической версии образа Печорина // Научное наследие Л.П. Семенова и проблема комплексного изучения литературы и культуры народов Северного Кавказа. – Орджоникидзе, 1988.

МЕЧТА ЛЕРМОНТОВА: ОТ «БЛАЖЕННОГО НЕВЕДЕНИЯ» ДО «ПОЛНОГО БЛАЖЕНСТВА»

Лермонтов предсказал эпоху цифровизации, но его мечта столкнулась с реальностью: «разложить на цифры», наверное, можно все и даже волю. Но результаты зависят от той же воли, а также от разума, совести людей, дающих задания «цифре», нейросети, искусственному интеллекту... В прошлом году я прочитала доклад в Институте русского языка имени А.С. Пушкина: «“...о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах...” Мечта Лермонтова и реальность», и тема требует дальнейшей разработки. Попробуем опираться на ИИ и раскрыть два аспекта в заявленной теме.

1. О мечте у Лермонтова. **Нейро:** «Некоторые мечты Михаила Лермонтова: Побывать в родовом замке в Шотландии. Об этом говорится в стихотворении “Желание”. <...> Возродить былую славу, значимость древнего рода. <...> Обрести покой и отрешённость от житейской суеты. Об этом говорится в стихотворении “Элегия” (1829 год). Остаться в памяти людской. Поэт хочет, чтобы “о жизни краткой, но мятежной какой-нибудь остался след”. Помечтать о будущем обществе. Это видно по стихотворению “Отрывок” (1830). Во многих произведениях Лермонтов понимает несбыточность своих желаний» (стихотворения – из раннего творчества!!! – Н.М.).

Наталия Милевская: Какие мечты у Лермонтова? **ChatGPT 4 | Midjourney | Claude | Flux:** «Мечты Михаила Лермонтова можно рассматривать через призму его поэзии и прозы. В его произведениях часто отражаются темы стремления к свободе, поисков смысла жизни, любви и **одинопства** (Н.М.:?). Вот несколько ключевых аспектов его мечтаний: 1. Стремление к свободе: Лермонтов часто выражал желание вырваться из рамок общества и найти свое место в мире. Это связано с его внутренним конфликтом и **чувством одинопства** (Н.М.:?). 2. Идеализация любви 3. Поиск смысла жизни: Лермонтов задавался вопросами о предназначении человека, о том, что такое счастье и как его достичь. Эти размышления становятся центральными в его творчестве (Н.М.:!!!). 4. Мечты о путешествиях <...> 5. Тоска по родине <...>. Эти мечты и стремления делают Лермонтова одним из самых глубоких и многогранных поэтов русской литературы».

И все-таки, какие мечты поэта прослеживаются в его творчестве?

В 1831 г. поэт писал: *«Когда б в покорности незнания Нас жить Создатель осудил, <...> Он не позволил бы искать В себе и в мире совершенства, Когда б нам полного блаженства Не должно вечно было знать»* [5. I, С. 205]. О знании и незнании, о добре и зле, о поисках совершенства, о полном блаженстве... *«Как будто снова Бог переселил Меня в те дни, когда я точно жил, – Когда не знал я, что на слово младость Есть рифма: гадость, кроме рифмы радость!»* («Сашка. Нравственная поэма». 1835-1839) [5. II, С. 323], где **в воспоминаниях о доземной жизни есть и о блаженном неведении первых человеков. А еще раньше:** *«И мир всю прелесть сохраняет Тех дней, когда печатью зла Душа людей, по воле рока, Не обесславлена была»* («Ангел Смерти». 1831) [5. II, С. 109].

«Блаженное неведение» – грехопадение – крестный путь искупления – поиски «в себе и в мире совершенства» – тесные врата спасения – «полное блаженство» ... «Сия благодать <различение добра и зла>, по словам Апостола Павла, есть твердая пища совершенных. Совершенные суть те, которые имеют чувства обучена долгим учением в рассуждении добра же и зла (Евр. 5,14) ...» [1, С. 125-126]. Таким образом, совершенство (=благодать = умение различать добро и зло) является целью духовного подвига человека, может привести к «полному блаженству», не оставаться в блаженном неведении. Об этом все творчество Лермонтова [8].

Но как же сам Лермонтов и его герои понимали блаженство, как стремились к совершенству? *«Но дьявол, сокрушитель благ земных Блаженство нам дарит на краткий миг, Чтобы удар судьбы сразил сильней»* («Джюлио». 1830) [5. II, С. 68]. *«И гордый демон не отстанет, Пока живу я, от меня <...> Покажет образ совершенства И вдруг отнимет навсегда И, дав предчувствия блаженства, Не даст мне счастья никогда»* («Мой демон». 1830-1831). [5. I, С. 293]. *«К чему ищу так славы я? Известно, в славе нет блаженства, Но хочет всё душа моя Во всем дойти до совершенства»* («Слава». 1830-1831) [5. I. С. 280]. *«Не все ль блаженства – лишь отравы? Когда-нибудь всё должен я Оставить ношу бытия»* («Ангел Смерти») [5. II. С. 115]. *«Он мог быть счастлив, но блаженства Искал в забавах он пустых, Искал он в людях совершенства, А сам – сам не был лучше их»* («Ангел Смерти») [5. II, С. 111]. *«Нет звуков у людей Довольно сильных, чтоб изобразить Желание блаженства»* («1831-го ИЮНЯ 11 ДНЯ») [5. I, С. 167].

Поиски совершенства... В.И. Коровин считал: «Его (Лермонтова) представления возникли и основаны на национальной почве. И главное среди них – вечное стремление к совершенству, к высокому духовному

полету. <...> Своей поэзией Лермонтов призывает быть лучше, чище, светлее. А разве не это – задача человека на все времена?!» [4] Думается, что так и в то же время не совсем так. Поэт искал в людях свою мечту о совершенстве, но наглядно показал ошибки на образах своих героев: *«Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Божье его избави от такого невежества! <...> Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж Бог знает!»* (1840) [5. IV. С. 184]. А еще раньше: *«Я не философ – божье сохрани! – И не мечтатель... Борьба рождает гордость. Воевать С людскими предрассудками труднее, Чем тигров и медведей поражать Иль со штыком на вражьей батарее За белый крестик жизнью рисковать... Клянусь, иметь великий надо гений, Чтob разом сбросить цепь предубеждений, ... К тому же я совсем не моралист – Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу, Я палачу не дам похвальный лист, Но клеветой героя не унижу»* («Сашка») [5. II, С. 277. 284-285. 301]. *«Зато конец не будет без морали, Чтобы ее хоть дети прочитали»* («Сказка для детей». 1839-1840) [5. II, С. 425]. То есть действительно было желание (мечта), с одной стороны, показать нравственные ценности, а с другой стороны, видеть невозможность научить нравственному выбору.

Лермонтов очень рано осознал греховность человека. Поэт приходил к выводу: *«Душа сама собою стеснена, Жизнь ненавистна, но и смерть страшна. Находишь корень мук в себе самом, И небо обвинить нельзя ни в чем. <...> Лишь в человеке встретиться могло Священное с порочным. Все его Мученья происходят оттого»* («1831-го ИЮНЯ 11 ДНЯ») [5. I, С. 173]. С одной стороны, познание связано с поисками *«в себе и в мире совершенства»*, желанием найти счастье (на земле или в ином мире – *«на небе иль в другой пустыне»*), обрести блаженство, узнать *«цель упований и страстей»*; с другой стороны, – с осознанием греховной сути человека и невозможностью обретения блаженства для тех, *«кто желает и не надеется»*, именно в силу дарованного им знания: знать, понимать, видеть добро и зло, и брать на себя ответственность за их выбор. «Колебание воли», о котором писал Д. Мережковский, безусловно, было характерным для Лермонтова и его героев. Но оно было не в смешении добра и зла, а в сложности их выбора, в сложности моральной оценки, так как существующая между ними преграда *«рушена»*. При этом ответственным за выбор поэт признавал, прежде всего, человека. Судьбы созданных им героев – яркое свидетельство

ство тому. Например, возможное свое оправдание за казнь Нины Арбенин находит в якобы поддержке Бога. Примечательный диалог между доктором и Арбениным уже после отравления им Нины: «...нет, не сделать человеку Того, что сделать Бог не захотел» [5. III, С. 502], который был в ранней редакции «Маскарада», убран Лермонтовым из окончательного текста пьесы (1835). Только человек ответственен за свой выбор. Осознание «ошибки» привело героя к сумасшествию: знание жизни было предметом гордости Арбенина, наказание его – в признании «жалкого познания». Сложность морального выбора и степень ответственности за него Лермонтов осознавал как религиозную проблему, поэтому так явно и напрямую соотносил вопросы добра и зла с судом (судом Божиим и судом совести) и наказанием. Даже Демон разочарован в людях: «И я людьми недолго правил, Греху недолго их учил, Все благородное бесславил И все прекрасное хулил; Недолго... **пламень чистой веры Легко навек я залил в них...** А стоили ль трудов моих Одни глупцы да лицемеры?» [5. II, С. 514]. А почему? «**Поверь: великое земное Различно с мыслями людей. Сверши с успехом дело злое – Велик; не удалось – злодей**» («Не говори, одним высоким». 1830) [5. I, С. 71].

Характерно, что уже в ранних стихотворениях можно обнаружить два противоположных источника поиска «образа совершенства» и обретения возможного блаженства: Создатель и «мой демон». Именно к ним поэт обращался с вопросами, у них надеялся найти опору в поисках ответов на вечные вопросы бытия. Это лишний раз доказывает, что именно религиозное толкование понятий (совершенство, блаженство) из творчества Лермонтова может, так или иначе, прояснить нам как характер вопросов, так и значение божественного, ангельского и демонического в его поэзии.

Точные наблюдения над картиной художника: «Лермонтов у Врубеля исполнен и глубочайшего сходства с тем Лермонтовым, вечный портрет – автобиографию, которого он оставил в своих стихах... Врубелевский Лермонтов полон скрываемого, но живейшего драматизма. Чего стоит один его жест левой руки; он опустил ее на еще не высохшую страницу, которую только что “диктовала совесть” ... В его глазах еще живы и мука, и радость творчества. Эти глаза Лермонтова Врубель создал сам, вне всякой зависимости от какого бы то ни было портрета поэта» [13]. Лермонтову именно совесть «диктовала»: «Тогда пишу. Диктует совесть, Пером сердитый водит ум» («Журналист, читатель и писатель», 1840) [5. I. С. 435]. Совесть – это нравственное мерило совершенного: «Тому судья лишь Бог да совесть!.. Им сердце в чувствах даст отчет» («Я не хочу, чтоб свет узнал». 1837) [5. I, С. 383] Значи-

тельна судьба лермонтовского Пророка: «С тех пор как вечный Судия Мне дал всеведение пророка, В очах людей читаю я Страницы злобы и порока. <...> “... Глупец, хотел уверить нас, Что Бог гласит его устами! <...> Смотрите, как он наг и беден, Как презирают все его!”» [5. I, С. 491] И в то же время ясность и светлые ноты в стихотворении «Выхожу один я на дорогу». Ожидание смерти – успения...

В IV ред. «Демона» Лермонтов писал: «Не воскресив душевной чистоты, Ты не найдешь потерянный свой рай! Напрасно обращен преступный взор На небеса: их свет – тебе укор» (1831 год) [5. II, С. 469] Условие искупления и спасения – воскрешение чистоты души. Демон завидовал людям в их надежде на искупление, т.е. люди смогут спастись. Ведь сделавшим свободный, но правильный выбор обещана блаженная вечность: «...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 такою, какой была некогда, и, верно, будет когда-нибудь опять» [5, IV, С. 202]. И, кажется, Лермонтов верил в это. Удивительно, но в рукописных тетрадах под строками стихотворения: «пора уснуть последним сном довольно в мире пожил я обманут жизнью был во всем, и ненавдя и любя» (1831) **Лермонтов написал: «человек чудо есть»** [14, С. 507]. Обманут... И вера в человека... Которую он видел и у других: «Он сохранил и блеск лазурных глаз, И звонкий детский смех, и речь живую, **И веру гордую в людей и жизнь иную**» («Памяти А.И. Одоевского», 1839) [5. I, С. 419].

2. Лермонтов всем своим творчеством показал важность выбора между добром и злом для человека. Как справедливо писал Мережковский, именно Лермонтов поднял религиозный вопрос о добре и зле и решал его. Почему же религиозный философ Вл. Соловьев так гневно обрушился на поэта? [9]

Наталья Милевская: Религиозный философы Вл. Соловьёв написал о Лермонтове «недобрую» статью. В чем причина? **ChatGPT 4 | Midjourney | Claude | Flux:** «Владимир Соловьёв, известный русский философ и религиозный мыслитель, действительно критически относился к творчеству Михаила Лермонтова. Основной причиной его негативной оценки было то, что Соловьёв видел в Лермонтове проявление пессимизма и нигилизма, которые, по его мнению, противоречили идеалам духовности и нравственности. Соловьёв считал, что Лермонтов, хотя и был талантливым поэтом, часто выражал чувство отчуждения и безысходности, что могло способствовать распространению негативных настроений в обществе. В своих работах **Соловьёв подчеркивал**

важность духовного поиска и стремления к высшим ценностям, тогда как Лермонтов, по его мнению, сосредоточивался на страданиях и внутренней пустоте (Н.М.:??). Таким образом, критика Соловьёва была связана с его философскими убеждениями и стремлением к утверждению позитивного взгляда на жизнь и человека, в противовес тому пессимистическому настроению, которое он усматривал в произведениях Лермонтова». **ТРУДНО СОГЛАСИТЬСЯ с ИИ...**

Наталия Милевская: Вл. Соловьёв говорил, что нашёлся бравый майор Мартынов, который застрелил гадину Лермонтова. Так? **ChatGPT 4 | Midjourney | Claude | Flux:** «Да, это высказывание относится к известному инциденту (Н.М.:?), связанному с поэтом Михаилом Лермонтовым. В 1841 году Лермонтов был убит на дуэли офицером Николаем Мартыновым. Фраза, которую вы привели, является ироничным комментарием Владимира Соловьёва о том, как некоторые воспринимают действия Мартынова. Соловьёв использовал это выражение, чтобы подчеркнуть трагизм и абсурдность ситуации, когда талантливый поэт был убит в результате личного конфликта».

Вл. Соловьёв (1853-1900): «Несмотря на великолепие стихов и на значительность замысла, говорить с полной серьёзностью о содержании поэмы “Демон” для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии» [11. С. 289]. 5-й или 6-й классы гимназии для философа по времени совпадают с началом его богоборчества: он выбрасывал иконы. В 5-м классе гимназии Соловьёву было 11 лет, а в 17 лет он становится глубоко и сознательно верующим человеком. Лермонтов работал над поэмой всю свою жизнь, 8 редакций. В итоге: Тамара спасена, а Демон повержен... А незадолго до смерти, в 43 года, как писал Н.О. Лосский: «Соловьёв решил пойти на очень опасный шаг: 18 февраля 1896 г. Соловьёв явился на исповедь к католическому священнику отцу Николаю Толстому и получил от него причастие» [6]. Лермонтов в 26 лет признавал: *«Мой крест несу я без роптанья: То иль другое наказание? Не все ль одно. Я жизнь постиг; Судьбе, как турок иль татарин, За все я ровно благодарен; У Бога счастья не прошу И молча зло переношу. Быть может, небеса Востока Меня с ученьем их пророка Невольно сблизили»* («Я к вам пишу случайно...». 1840) [5. I, С. 452].

«Соловьёв начал работать над своей гносеологией в 1897-1899 гг. Он успел написать только три статьи <...> В этих статьях Соловьёв отрицал субстанциальность личного я <...> Соловьёва не удовлетворяла эмпирическая теория, согласно которой наше познание ограничивается только данными чувственного опыта и внешних явлений» [6]. **Лермонтов работал над «Демоном», гносеологической поэмой, всю жизнь!!!**

Нейро. **«Разница между опытом и экспериментом** заключается в следующем: 1. **Последовательность.** Эксперимент призван подтвердить гипотезу, а опыт – закрепить её на практике. 2. **Множественность.** Единичное исследование, как правило, называют экспериментом, множественное – опытом. 3. **Цели.** При проведении эксперимента перед учёным уже возникла определённая цель, опыт может осуществляться спонтанно, наугад.

Опыт – это метод исследования, направленный на решение конкретной задачи. Цель – подтверждение имеющийся гипотезы, а также сбор данных. Он проводится в естественных условиях. В отличие от эксперимента, опыт не всегда может быть строгим, результаты порой зависят от личных взглядов человека, проводящего опыт. **Эксперимент** – это метод исследования, осуществляемый в управляемых условиях для подтверждения гипотезы. **Экспериментатор активно взаимодействует с объектом и направляет его, что отличает данный процесс от наблюдения».**

Поэт еще в 1831 г. писал: *«Я верю, обещаю верить, Хоть сам того не испытал <...> Но вере теплой опыт холодный Противуречит каждый миг, И ум, как прежде безотрадный, Желанной цели не достиг»* («Исповедь») [5, I, С. 187].

Вспомнился Пушкин. **Нейро. «И опыт, сын ошибок трудных, и гений, парадоксов друг»** – строчки из стихотворения Александра Пушкина “О сколько нам открытий чудных...” (1829). **Первая строчка** говорит о том, что человек набирается опыта, используя метод проб и ошибок. Ошибка – это отрицательный результат, но он не менее важен, чем положительный. **Вторая строчка** описывает **гений как друга парадоксов.** Если внимательно изучить биографии людей, которые признаны гениями, то окажется, что стать такими им помог парадоксальный способ мышления. В их головы приходят такие мысли, какие никогда не возникнут в мозгу здравомыслящего человека».

Лермонтов, по нашему убеждению, познавал, экспериментируя на судьбах своих героев: те или иные действия героя определяли его судьбу. Печорин: *«...я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге»* [5, IV, С. 310].

Например, что такое Божий Промысел? Божий Промысел оберегает. Герой (пальмы) ропшут: *«Не прав твой, о небо, святой приговор!»* В ропоте высказывается желание: они ничей не радуют взор. Ропот будет услышан, и они получат то, что хотели, и что окажется губительным для них. Или Арбенин («Маскарад») гордился своими знаниями, опы-

том своей жизни. *«Бывало, так меня чужие жены ждали, Теперь я жду жены своей...»* [5. V, С. 285] «Но жалкое познание мне дано, И дорого плачу я за уроки» [5. V, 297]: *«преграда рушена между добром и злом»*, и Лермонтов лишает его ума. Наконец, фаталистический эксперимент Печорина... **Нейро**. Возможно, имелась в виду глава «Фаталист» романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Она состоит из трёх эпизодов, которые можно назвать своеобразными экспериментами, подтверждающими или отрицающими существование предопределения, предуготованной человеку судьбы. **Первый эпизод** – пари Печорина с офицером Вуличем. <...> **Второй эпизод** – гибель Вулича от руки пьяного казака. Печорин не видит в этом ничего удивительного, так как ещё во время спора заметил на лице Вулича «печать смерти». **Третий эпизод** – испытание судьбы самим Печориным. <...> После всех событий Печорин не только не убеждается в существовании предопределения, а, наоборот, приходит к мысли, что человек *«всегда смелее идёт вперёд, когда не знает, что его ожидает»*. Таким образом, если и можно говорить о фатализме Печорина, то как об особом, «действенном фатализме».

Н.Ф. Федоров писал: «Прочитав статью Вл. Соловьева о Лермонтове, статью недодуманную, необдуманную, лишенную всяких указаний к переходу от слова к делу, т.е. воскресению и бессмертию, неверно – и что хуже всего, – даже *глубоко безнравственно понятым*» [15]. Еще одна особенность теории познания философа основывалась «на так называемых трех “верховных принципах” и мистическом учении о Софии (Божественной мудрости или Божественном откровении). Сами же “верховные принципы” опираются на практические (нравственные), теоретические (познавательные) и творческие (эстетические) начала человеческой деятельности» [7, С. 48]. Влюблен он был в двух Софий (Хитрово и Мартынову...) Н. Лосский подытоживал: «По общему мнению, философскую систему Соловьева следует назвать философией Вечной Женственности» [7, С. 113)]. И зависела она <теория познания> у Соловьева во многом от особенности его мистического опыта: ранние видения Вечной Женственности и поздняя его «встреча с дьяволом», что сказалось на его философском творчестве: от «Чтений о Богочеловечестве» к «Краткой повести об Антихристе». **Вл. Соловьев ратовал за нравственное... И написал такую «недобрую» статью.** А еще Лермонтов писал о первенце творенья, о «первом дне творенья». Соловьев – о конце истории, о последнем дне. Произнося Лермонтову приговор, Соловьев, осуждая ложь воспетого демонизма, заблуждения поэта, готовил себе грядущее возможное оправдание; считая своей сыновней

обязанностью «облегчить» тяжкое бремя души Лермонтова, – вовлечение им на «ложный путь» ложными мыслями и чувствами, что необходимо, прежде всего, «самому отошедшему», т.е. Лермонтову, Соловьев и себе «облегчал» тяжкое бремя ложных истин, владевших им. С. Дурылин увидел глубокую правду соловьевской работы в том, что философ «первый осознал вопрос о Лермонтове как вопрос религиозного сознания» [3, С. 8], отметил подлинность, нелитературность соловьевского ужаса перед судьбою Лермонтова. Страх перед судьбой Лермонтова был у Соловьева глубоко личный. Он как бы пытался предугадать, спрогнозировать и свою судьбу: «Своему последнему произведению <«Повесть об Антихристе»> Соловьев придавал глубокий мистический смысл. Изобличая Антихриста, срывая с него «маску добра», он знал, что вступает в последний с м е р т е л ь н ы й б о й. Величко рассказывает, как однажды Соловьев, прочитавши приятно свою “Повесть”, внезапно его спросил: – А как Вы думаете, что будет мне за это? – От кого? – Да от заинтересованного лица. От с а м о г о! – Ну, это еще не так скоро. – Скорее, чем Вы думаете!» [3, С. 7] К сказанному можно добавить и «страх» Соловьева от его влюбленности в жену сына убийцы Лермонтова...

Нейро: ...2. Софья Михайловна Мартынова. Общепризнанная светская красавица, которая была своей в аристократическом кружке Сологубов, Трубецких и Сухотиных. На один из вечеров в 1887 году был приглашён Соловьёв. Он встретил там Мартыновых: молодую стройную женщину – Софью Михайловну и её мужа. Друзья называли Софью Михайловну любовно «Сафо», по имени древнегреческой поэтессы. Владимир Сергеевич находил в Софье Михайловне божественные черты, и ему казалось, что от неё исходит радужное сиянье. **Нейро:** В 1887 году В.С. Соловьёв познакомился с Софьей Михайловной Мартыновой, светской замужней дамой. Их роман продолжался на протяжении 1892-1894 годов. В первых стихотворениях цикла Соловьёв видел в Мартыновой земное воплощение Вечной Женственности. «Светлая» сторона сакральности отразилась в таких стихотворениях, как «Пусть осень ранняя смеётся надо мною...», «Сказочным чем-то повеяло снова...» Однако постепенно земная страсть начала отеснять платонические настроения на второй план, земное стало доминировать над небесным. Соловьёв назвал Мартынову «холодной, злой русалкой».

Соловьёву был знаком мистический опыт видения Вечной Женственности. Как отмечал С. Дурылин, «когда пришлось ему в автобиографической поэме выражать самое сокровенное своего великого Видения Вечной Женственности, чтоб точно выразить небесное словами

земными, взял эти слова у демонического и грешного Лермонтова: И в пурпуре небесного блистанья О ч а м и п о л н ы м и л а з у р - н о г о о г н я Глядела ты, как первое сиянье Всемирного и творческого дня» [3, С. 17] <У Лермонтова: «Люблю мечты моей создание С глазами, полными лазурного огня, С улыбкой розовой, как молодого дня За роющей первое сиянье»>. Логика подсказывала Соловьеву, что для осознания им его нового мистического опыта – встречи с дьяволом – ему надо обратиться вновь к Лермонтову, который неоднократно писал о своих видениях демона, рассказывал о своем мистическом опыте. Если же сам он поверил в то, что он победит эти наваждения: «Ясно, что черти хотят моей смерти, Как и по чину прилично чертям. Бог с вами, черти! Однако, поверьте, Вам я себя на съеденье не дам» (Слово увещательное к морским чертям) [12]. Не даст себя им на съедение (и тем избежит гибели). Ранняя смерть – гибель Лермонтова могла быть объяснена, с его точки зрения, тем, что Лермонтов и не пытался сопротивляться своим видениям – демонам, заведя в себе «демоническое хозяйство».

Наталия Милевская: Как могло повлиять написание «недоброй» статьи Вл.С. Соловьева о Лермонтове его влюбленность в жену сына убийцы Лермонтова С.М. Мартынову и роман с ней? **ChatGPT 4 | Midjourney | Claude | Flux:** «Статья Вл.С. Соловьева о Лермонтове, в которой он анализировал жизнь и творчество поэта, могла оказать значительное влияние на восприятие Лермонтова как личности и художника. В частности, его влюбленность в Мартынову, жену сына убийцы Лермонтова, могла добавить сложные эмоциональные и моральные оттенки к образу поэта. 1. *Пересмотр образа Лермонтова:* Соловьев мог представить Лермонтова не только как гениального поэта, но и как человека, чьи чувства и действия были сложны и противоречивы. Это могло привести к более глубокому пониманию его внутреннего мира и мотивов творчества. 2. *Обострение общественного мнения:* Статья могла вызвать общественные споры о моральных аспектах личной жизни Лермонтова. Влюбленность поэта в женщину, связанную с трагической судьбой его друга, могла быть воспринята как предательство или как выражение сложных человеческих эмоций. 3. *Влияние на литературное наследие:* Если статья содержала критику или недоброжелательные замечания о Лермонтове, это могло повлиять на его репутацию и восприятие его творчества в литературных кругах. Некоторые читатели могли начать сомневаться в идеализированном образе поэта. 4. *Личное восприятие:* Для современников Соловьева такая информация могла изменить их личное отношение к Лермонтову, добавив к его образу элементы трагедии и человеческой слабости. Таким образом, статья Соловьева могла

не только повлиять на личное восприятие Лермонтова, но и изменить литературный контекст, в котором его творчество воспринималось».

С одной стороны, мистическая связь. В.А. Монина «привела такое неопубликованное до сего времени свидетельство проф. М.А. Петровского: “Владимир Соловьев Лермонтова любил исключительно. Всю жизнь непрерывна была между ними мистическая связь. Близкий к семье Мартыновых, Владимир Соловьев жил с жутким убеждением, что он, как Лермонтов, будет убит на дуэли – Мартыновым, сыном Николая Соломоновича – убийцы Лермонтова. Предсмертная статья Соловьева о Лермонтове, в которой Соловьев, по выражению Мережковского, Лермонтова послал к чертям – вызвана следующим: во сне Соловьеву явился Лермонтов с просьбой его хулить, чтобы легче была ему загробная жизнь» [10]. Вл. Соловьев высоко оценил стихотворение Лермонтова «Сон», определив его как «сновидение в кубе». Это не единственное стихотворение о снах. Их много. «Я зрел во сне» – мотив сна – смерти. А уж «Выхожу один я на дорогу» – мотив сна – успения. **И Лермонтов, при всех его недостатках, выявленных философом, никогда бы не подумал о таком способе спастись от сновидения.** «Как адвокат дьявола Соловьев перечислил все грехи Лермонтова от самой колыбели до преждевременной могилы» [15]. Перечислил все недостатки Лермонтова, чтобы спасти себя?..

Но... «В.Л. Величко, как и многие другие, рассказывает, что “он [Соловьев] видел дьявола и пререкался с ним», некоторые друзья знали заклинанье, которое он творил в подобных случаях”. (Цитаты по книге А.Ф. Лосева). Исходя из этого, можно предположить, что во сне к Владимиру Сергеевичу явился не Лермонтов, а мстительный князь тьмы в образе Лермонтова, и тем обманувший великого философа» [10]. «Что касается семьи Мартыновых, то, действительно, Владимир Сергеевич был постоянным гостем в доме Виктора Николаевича Мартынова (1858-1915), сына убийцы поэта (еще один источник намеренно ложных сведений о поэте» [10]. «Летом 1892 года Соловьев даже снимал дачу рядом с имением Мартыновых Знаменское, чтобы чаще видеть своего «ангела-демона» ... Этой увлеченностью, видимо, вызвана и тревога по поводу возможной дуэли с мужем Софьи Михайловны – В.Н. Мартыновым» [10].

И наконец, Вл. Соловьев дружил с братьями Трубецкими, внуками Алексея Лопухина, брата Вареньки и друга Лермонтова: «Столь некрасивая для Лермонтова страничка его биографии положила конец роману дедушки с Е.А. Сушковой, – заключает мемуаристка (Н.М.: внучка А. Лопухина), – <...> но дедушке нелегко далось его первое ра-

зочарование... <...> Можно предположить, что в семье Лопухиных говорили о причинах неудачного сватовства Алексея к Е. А. Сушковой еще более откровенно и резко, чем это описано в воспоминаниях О. Н. Трубецкой. И эти рассказы с подробностями, оттеняющими невыгодные для поэта стороны истории не один раз слышал Владимир Соловьёв в семье близких друзей...» [10] Лопухин счастливо женился на княжне **В. Оболенской**, родившей ему 7 детей. На рождение первенца Лопухина Лермонтов написал стихотворение «Ребенка милого рожденье» (1839), пожелав *«благословенье Всех ангелов небесных и земных! Да будет он отца достоин, Как мать его, прекрасен и любим»* [5. I, С. 409]. Трубецкие – дети дочери А. Лопухина, Софьи; внуки, которые через 50 лет постоянно рассказывали о том, что Лермонтов сорвал свадьбу их деда. Рассказывали и Соловьёву...

И опять странности: «И совершенно очевидно, что именно Алексей Лопухин, как глава семьи после смерти отца, настоял через полгода на браке сестры Варвары с Н. Ф. Бахметевым...» [10], с одной стороны. А с другой стороны, любовь старшей сестры Вареньки, Марии Александровны, к Лермонтову: «В течение нескольких недель я не могу освободиться от мысли об этой смерти, и искренно ее оплакиваю. Я его действительно очень, очень любила...» (Узнав о смерти поэта, Мария Александровна пишет 18 сентября 1841 А. М. Хюгель) [16]. И опять внучка Ольга переживала, что бабушка Мария так и не вышла замуж... Кто виноват? Опять Лермонтов, рано умерший... На эту тему много писала С. А. Бойко [2]. Думается, что дружба Вл. Соловьёва с внуками А. Лопухина, постоянные рассказы истории с Сушковой с негативной оценкой, а также рассказы о влюбленности в Лермонтова бабушки М. А. Лопухиной были дополнением к отрицательной оценке поэта...

Примечания:

1. Св. о. н. Антония Великого Письма к Монахам: Письмо II о том, что к совершенству Христианина необходимо принадлежит и духовный навык различать добро от зла, истину от лжи // Христианское чтение. 1829. Ч. XXXIII. С. 125-130.
2. <http://lermontov-lit.ru/lermontov/bio/bojko-serdce-...>
3. Дурьин С. Судьба Лермонтова // Русская мысль. – М. – П., 1914. Кн. X.
4. pnp.ru/social/no-khochet-vsyo-dusha-moya-vo-vsyo-...
5. Лермонтов М. Ю. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Ответственный редактор В. А. Мануйлов. – Ленинград, 1979-1981 (В скобках том и страницы).

6. azbyka.ru»История философии».
7. Лосский Н.О. История русской философии / Пер. с англ. яз. – М.: Иностранная литература, 1954. – 414 с.
8. Милевская Н.И. Поиски «в себе и в мире совершенства» (на материале раннего творчества М.Ю. Лермонтова) // Русский язык, культура, история. Сборник материалов II научной конференции лингвистов, литературоведов, фольклористов. – Ч. 1. – Москва, 1997. С. 113-117.
9. Милевская Н.И. Проблема «демонического хозяйства» М.Ю. Лермонтова (в критике В.С. Соловьева) // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века (архетип, мифологема, мотив). – Томск, 2002. С. 25-32.
10. vk.com»wall-68664163_13531
11. Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 274-291.
12. <http://world-art.ru/lyric/lyric.php?id=16020>
13. vk.com»wall- 8664163_6031
14. ГПБ. ИРЛИ. Фонд 524. Опись 1. № 11. Н. 446-507. Орфография Лермонтова.
15. <http://nffedorov.ru/mbnff/biblio/nffbibl/iv/sdts/...>
16. vk.com»wall-201951920_2748

СТИХОТВОРЕНИЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «РУСАЛКА» И СООТНОШЕНИЕ ЕГО С ЛИТЕРАТУРНЫМИ И ФОЛЬКЛОРНЫМИ ИСТОЧНИКАМИ

Среди лирических произведений Лермонтова «Русалка» занимает особое место благодаря необыкновенному замыслу и необыкновенному исполнению. Известен восторженный отзыв Белинского. Эта пьеса покрыта фантастическим колоритом, и по роскоши картин, богатства поэтических образов, художественной отделки составляет собою один из драгоценнейших перлов русской поэзии [1, С. 51]. Высоко ценили это стихотворение многие русские поэты и писатели – А. Фет [2, С. 37], Я.П. Полонский [3, С. 27], И.С. Тургенев [4, С. 453]. Но гораздо важнее то, что и сам Лермонтов признавал достоинство «Русалки», о чем свидетельствует включение его в столь скупой состав сборника «Стихотворения» 1840. Ни одного стихотворения 1832 года, даже «Парус» и, конечно, более ранние в сборник не вошли. Возможно, поэт не хотел почему-либо подчеркивать это и «Русалку» отнес к 1836 году.

Исследовательских работ, посвященных «Русалке» много, в большинстве это анализ стиха, представляющего изысканную оригинальность – игру анапеста с амфибрахием и другими особенностями поэтики, но, конечно, есть и исследования о самом замысле, его исполнении. Особенно хочется выделить работы Н.И. Вербы (к ним мы еще вернемся) и интереснейшую статью Л.А. Ходанен [5]. Исследовательница прослеживает зависимость «русалочной темы» от древнейшего мифа о воде и на этом основании связывает мифологему воды с такими важными для анализа «Русалки» особенностями этих персонажей как отдельность их от обычной земной жизни, пребывание в другом пространстве, в другом измерении. Несомненную ценность представляют и исследования У.В. Матасовой [6].

Несмотря на эти и многие другие работы не вполне прояснен вопрос, который, казалось бы, возникает с самого начала, вопрос о соотношении баллады Лермонтова с фольклорной традицией.

Русалка как мифологический персонаж заставляет отнести это стихотворение к числу интерпретаций фольклора. Если обратиться к такому авторитету как В.Э. Вацууро, это соотношение в его исследовании определяется как литературно-фольклорная традиция. В своей статье «Художественная проблематика Лермонтова» В.Э. писал: «В этом про-

цессе играет свою роль и интерес Лермонтова к фольклорным жанрам, с которыми он знакомится в пансионе и университете: его учителя остро интересовались проблемами народной поэзии. В «Тростнике», «Русалке», «Желании» Лермонтов обращается к литературной балладе, ориентированной на фольклор» [7, С. 563]. Эта формулировка может быть с полным основанием отнесена к балладе «Тростник», но в отношении «Русалки» необходимы некоторые уточнения. В какой мере стихотворение ориентировано на фольклор? Крупнейший исследователь немецкой романтической поэзии Н. И. Верба в одной из своих статей сформулировала основные сюжетные стереотипы различных романтических произведений, основанных на фольклорном сюжете «русалочной» тематики. Эти «сюжеты» демонстрируют общую для всех схему. Это непременно родство со стихией воды, выход «в наш человеческий мир», акцентуация мотива «двоемирия», свойственная миропониманию романтиков. Далее это связь с человеком (любовь, брак), мотив предательства со стороны человека (как правило, связанный либо с недоверием к героине, либо с наличием соперницы) и возвращением в родную стихию, либо мечь, либо напротив прощение человека» [8, С. 27]. Как видим, к стихотворению Лермонтова относится только родство со стихией воды, на все остальное нет даже намека. Поэтому такие высказывания о «Русалке», которые находятся в статье А. С. Немзера [9] как «лермонтовская русалка доподлинно знает, чем кончится эта любовь» [9, С. 206] или она обречена петь, манить «туда», лгать, переполняясь непонятной тоской [9, С. 207] – результат надуманности автора статьи, к стихам Лермонтова не имеющих отношения. Вот непереносимое родство со стихией воды стало темой обстоятельного исследования Л. А. Ходанен, представившее мифологему воды во всех ракурсах и всю ее «родословную» в досконально углубленном анализе.

Помимо фольклорных источников «русалочной» темы не только для Лермонтова, но и для всей русской романтической литературы основой, несомненно, послужила немецкая романтическая поэзия. Для изучения этого вопроса прежде всего надо учитывать хронологию, время создания произведения. Даже Б. М. Эйхенбаум не избежал ошибки этого характера. В 1924 г. он проводил сравнительный анализ «Русалки» со стихотворением Г. Гейне «Русалки», созданном позднее [10, С. 105-106]. Итак, немецкие романтические произведения, которые могут быть рассмотрены в данном контексте: «Лорелея» (1801-1802) К. Брентано (1778-1842), «Ночной разговор» (1815) Й. фон Эйхндорфа (1788-1857), «Сирена» Л. Тика (1773-1853), «Лорелея» О. Г. фон Лебен (1786-1825), «Лорелея» Г. Гейне, «Рыбак» (1778) Гете.

«Русалочная» тема в немецкой романтической поэзии сосредоточилась в основном в легенде о Лорелее. Интересно, что в некоторых исследованиях, в том числе таких авторитетных как работы Н. И. Вербы, утверждается, что Лорелея – персонаж, созданный самим Брентано, а после его баллады стал достоянием народной поэзии [8, С. 69]. Такой же точки зрения придерживался Н. И. Балашов, который утверждал, что сказка о Лорелее «не только стала в глазах читателей воплощением романтической лирики начала XIX века, но даже породила в немецком народе легенду о Лорелее. Она вдохновила Эйхендорфа (1815), Лёвена (1821), Гейне (1824) ...» [11, С. 93].

Другого мнения придерживается И. Фрадкин [12, С. 8]. Скорее всего написание баллады на основе фольклорных песен более вероятно, если учесть, что Брентано занимался сбором произведений народного творчества и вместе с А. Арнимом издал известный трехтомный сборник «Волшебный рог мальчика» (1806-1808).

Но даже тех авторов, которые согласно хронологии могли быть знакомы, Лермонтову, можно назвать очень осторожно, если нет подтверждений этого знакомства. «Ундина» в переводе В. А. Жуковского, несомненно, была знакома Лермонтову, он даже получил ее в подарок от переводчика, но это 1837 год. Предварительная публикация первых трех глав относится к 1835 году, а в 1832 году Лермонтов мог ознакомиться только с прозаической повестью Фуке. Трогательная «Русалочка» Г.-Х. Андерсена была уже написана, но существовала только на датском языке, на немецкий язык она была переведена позднее.

Во всех воплощениях сюжета о Лорелее неизменно повторяется ее образ. Таинственная красавица, которая сидит на самом высоком утесе на берегу Рейна, расчесывает длинные волосы и поет. Ее вид и песня так завораживают плывущих по Рейну рыбаков и путников, что они, забыв о предосторожности, разбиваются о прибрежные скалы и погибают. Во всех фольклорных и ориентированных на фольклорные источники произведениях песнь русалок (няяд, сирен и пр.) готовит гибель тем, кто ее слышит. Совсем другое значение имеет песня лермонтовской русалки. Это лирическое излияние чувства, это голос лирической героини, это преображает лермонтовскую русалку из коварного существа, несущего угрозу и гибель в лирическую героиню, даже чем-то близкую автору (мотив неразделенной любви). Ни в одном из названных выше произведений нет никакого соответствия лермонтовскому сюжету.

В отношении знакомства Лермонтова с немецкой романтической балладой можно с уверенностью назвать балладу «Рыбак» Гете (1778), которая была широко известна и высказывалось предположение, что

зачеркнутый набросок Лермонтова «Забывши волнения жизни мятежной...» – начало предполагавшегося перевода баллады Гете [13, С. 243]. Лермонтов ее знал хотя бы по стихотворению Пушкина «Русалка» 1819 года. Пушкин воспроизвел классический «русалочный» сюжет о коварном совращении русалкой героя и его гибели, но вместе с тем он заостряет традиционную ситуацию тем, что соблазненный человек святой, это отшельник, погруженный в молитву и покаяние. Это вызвало протест духовенства и временный запрет стихотворения. «Русалочный» сюжет затем возникает у Пушкина в балладе «Яныш королевич». Интересно, что здесь поэт предвосхищает сюжет будущей драмы <Русалка> до мелких подробностей. Перед разлукой королевич дарит драгоценное ожерелье и кошель с золотом. Героиня все это в отчаянии бросает и прыгает в воду, где становится русалкой. Там у нее рождается дочка Водяница. На этом аналогия сюжета с драмой кончается. Ни героя, который в драме сохраняет светлое воспоминание о прошедшей любви, ни героини, которая свою любовь (если это была подлинная любовь) превратила в ненависть и жажду мести. Таким образом, сюжет драмы более полно соответствует традиционной фольклорной схеме, чем баллада «Яныш королевич».

Интерес к фольклору в русской литературе носил несколько иной характер, отличный от немецкой. В 20-е и 30-е годы с особым энтузиазмом собирает сначала украинский, а затем и русский фольклор О.М. Сомов, занимается, как он сам писал «созданием малороссийских былей и небылиц». В своих критических статьях он горячо призывал к познанию народа, его характера, мировоззрения, а для этого необходимости изучения и использовании истории и фольклора. «Русалочная» тема в творчестве Сомова нашла отражение в «Русалке» (1829) и «Купаловом вечере» (1831). Естественно, в «Русалке» сюжет включает все элементы, присущие фольклорной традиции. Девушку соблазняет богатый иноземец (поляк), обещает жениться и бросает. Она становится русалкой, а обидчика через какое-то время находят мертвым, погибшим от щекотки (присущий русалкам способ расправы). Но надо признать, что несмотря на многократно повторявшиеся Сомовым призывы к сохранению произведений народного творчества в первоизданном виде, эти «были», вероятно, подвергались существенной обработке. Введение таких персонажей как колдун, мать девушки сильно усложняют сюжет, что несвойственно народным преданиям. Вмешательство литературной обработки особенно чувствуется в рассказе «Купалов вечер». Его герой русский витязь долго отсутствовал на родине и продолжает чтить языческих богов. Но теперь Киев уже стал православным, а витязь все не

хочет отказаться от веры, в которой жил раньше. На пути он попадает в толпу прекрасных девушек, которые его соблазняют. Они оказываются русалками и топят его в Днепре. Гибель витязя автор объясняет тем, что он отверг в душе «приветные призывы благочестия». Приписывание русалкам отстаивания христианских устоев явно противоречит их сущности в народном творчестве и выдают уже позицию автора.

Если сопоставить такую методику обращения с фольклорными произведениями Сомова с приемами И.С. Тургенева, то, несомненно, более убедительно выглядят сохраненные в неприкосновенности былички в передаче последнего. В рассказе «Бежин луг» крестьянские мальчики, с которыми встретился автор, рассказывают народные поверья о вторжении в жизнь потусторонних сил. Один из них объясняет, почему слободской плотник всегда «невеселый ходит», встречей его с русалкой. У слушателей возникает недоумение – как могла русалка нанести вред доброму христианину (он же перекрестился). Подобные смертоносные нападения нечистой силы издавна фигурируют в фольклорных и ориентированных на фольклор балладах. Так, в балладе И.-Г. Гердера (1741-1803) «Дочь лесного царя», не получив согласия остаться с ней спешащего к невесте жениха, все-таки губит его. Почти та же ситуация в «Лесном царе» Гете. Тургенев передает рассказ мальчика не как собственную трансформацию народного предания, а как констатацию услышанного, и подлинность этого Тургенев подчеркивает употреблением слов и выражений, которые сам объясняет в подстрочных примечаниях.

Таким образом, все произведения, ориентированные на фольклорную основу, не имеют ничего общего со стихотворением Лермонтова. Единственный случай, когда русалка теряет свои демонические свойства, свое враждебное отношение к людям – это панночка в «Майской ночи» Н.В. Гоголя и Ундина. Панночка питает враждебное чувство и желание отомстить за свое несчастье только своей злобной мачехе, ведьме. Но это не приближает ее к лермонтовской русалке. Она настолько близка к жизни людей, что не только обращается за помощью к Левко, но в благодарность ему безошибочно угадывает, что для него важнее всего. Ю.В. Манн писал: «Хотя в концепции фантастики он [Гоголь] исходит из общехристианского представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского, – но собственно доброй фантастики гоголевское творчество не знает. Единственный случай появления у Гоголя добрых сверхъестественных образов – русалка в «Майской ночи»: но утопленница – русалка по народным поверьям и по концепции Гоголя – лицо страдательное, противостоять силе дьявола она не может» [14, С. 114].

Такая независимость «Русалки» от фольклорной и литературной традиций и создало уникальное своеобразие замысла Лермонтова.

Независимость «Русалки» от фольклорной и литературной традиций и отношение поэта к своему стихотворению заставляют искать особый глубинный смысл этого замысла. Лермонтовская русалка принадлежит фантастическому, потустороннему, параллельному миру. Она сродни золотой рыбке в поэме «Мцыри». Для нее не существует времени. («Пройдут года, пройдут века под говор чудных слов»), таких понятий как «смерть», «ревность». Она никак не соприкасается с миром людей.

Высказывалось мнение (Л.Н. Назарова. ЛЭ), что призывы рыбки будто бы тождественны коварным речам нечистой силы в немецкой романтической поэзии («Лесной царь», «Рыбак» Гете и др.). Формально для такого толкования основания есть. И те, и другие увлекают мечтой оторваться от земной жизни, уйти в другой таинственный мир, часто в водную стихию. Но нельзя не почувствовать, что эмоциональная окраска этих обещаний в произведениях, ориентированных на фольклорные традиции совсем другая. Все эти коварные призывы ведут к смерти и гибели. У Лермонтова же это обещание пленительного бесконечного будущего («Пройдут года, пройдут века под говор чудных снов...»). Какое-то подобное будущее, отличное от «холодного сна могилы», поэт мечтал и для себя. Та же вечность, что в песне золотой рыбки, погрузиться в отрадный сон.

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

Примечания:

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 4. М., 1954.
2. И.С. Тургенев: материалы и исследования. Орел, 1940.
3. «Я охотно учусь у них...». (Из переписки К.Р. с деятелями искусства) // Новый журнал. 1994. №4. С. 111-144.
4. Русские писатели о литературе. Т. 1. Л., 1939. С. 28.
5. Ходанен Л.А. Баллада «Русалка» и «русалочный» мотив в творчестве М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994. С. 11-25.
6. Матасова У.В. Мотив водяной девы в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2011.
7. Вацуро В.Э. О Лермонтове. М., 2008.

8. Верба Н.И. О претворении «русалочной тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб., 2010. Вып. 5. С. 27-32.
9. Немзер А.С. Песня без слов. Михаил Лермонтов «Русалка» 1832 // Национальная премия «Поэт». М., 2010.
10. Эйхенбаум Б. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
11. Балашов Н.И. Структура стихотворения К. Брентано «Лорелея» и неформальный анализ // Филол. науки. 1963. №3. С. 93-107.
12. Фрадкин И. Предисловие // Немецкие баллады. М., 1958.
13. Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.
14. Манн Ю.В. Фантастическое и реальное у Гоголя // Вопр. лит. 1969. №9. С. 106-125.

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭЛЕМЕНТАРНОГО ЧИСЛОВОГО
СИМВОЛИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ЧИСЕЛ 1, 2, 3)
В «КАВКАЗСКИХ ПОЭМАХ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Со времен становления первых цивилизаций числа наделялись сакральными смыслами. Особой ролью наделялись обозначения, относящиеся к элементарному числовому символизму, под которым мы понимаем устойчивую систему, возникающую из первоначальных попыток человека пересчитать и осмыслить некоторые наблюдения, отметить природные группы соответствующими номерами. По замечанию Винсента Фостера Хоппера, числовые термины 1, 2 и 3 образовали первую целостную исчерпывающую систему устойчивых смыслов. При этом последнее также обозначало неопределенное множество. Не являясь целостным с точки зрения символистической наполненности в настоящее время, элементарный числовой символизм укоренился в сакральных текстах и позднее стал дополняться новыми смыслами в художественной литературе.

Произведения М.Ю. Лермонтова предоставляют обширный материал для исследования числовой семантики. При рассмотрении текстов автора невозможно отрицать, что подобные обозначения исполняют не только номинативную функцию, представляя время, количество или расстояние, но также способствуют углублению художественного мира, подытоживая заложенные автором мотивы. В контексте данной работы остановимся на анализе элементарного числового символизма в «кавказских поэмах» Лермонтова – текстах, образующих отдельную тематическую группу произведений автора. Выбор обусловлен не только разнообразием числового материала, но также и тем фактом, что в указанных поэмах встречаются эпизоды, в которых 1, 2 и 3 выступают в смыслообразующей связке. В подавляющем же количестве употреблений они представлены обособленно. Следуя мнению литературоведа В.Э. Вацура, мы выделяем следующие тексты, относящиеся к «кавказским поэмам»: «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Аб-рек».

В поэме «Каллы» число 1 присутствует при описании единой молитвы трех человек накануне смерти: «Молили небо об одном: / Чтоб хоть одна рука родная / За них разведалась с врагом!» [3, С. 92]. В другом эпизоде указанное обозначение выступает в значении частично-

сти: «Один погиб; но с кровью сына / Смешать он должен кровь отца» [3, С. 93].

Число 2 впервые в поэмах Лермонтова выступает с атрибутивным значением приближающейся или наступившей смерти: «И вот луны дрожащий свет / Проникнул в саклю, озаряя / Два трупa на полу сыром» [3, С. 94].

Наиболее наполненной числовыми обозначениями поэмой является восточная повесть «Измаил-Бей». За числом 1, помимо прочих, закрепляется функция отражения одиночества главного героя. Отдаленность от других людей Измаил-Бея подчеркивается на протяжении всего описания его жизни, с самого рождения: «Не у груди, под буркою согретый, / Один провел младенческие леты» [3, С. 180]. Далее в произведении данный мотив, относящийся к главному герою, будет постоянно повторяться, даже когда он возвратится к своему народу и возглавит его в борьбе против казаков: «Один в кругу черкесов праздных, / Жестоких, буйных, безобразных?» [3, С. 200]. Одиночество главного героя, несоответствие остальным черкесам проявляется также и в описании его отношения к природе: на фоне окружающей обстановки Кавказа персонаж выглядит неестественно, что подчеркивается использованием числа 1: «Меж скал незыблемых один, / Забыл он жизни скоротечность» [3, С. 165]. Такое положение Измаил-Бея выделяется не только авторскими замечаниями, но также будто субъективно осознается самим персонажем, проговаривающим соответствующее замечание вслух: «Свободный, раб иль властелин, / Пускай погибну я один» [3, С. 176]. В данном контексте можно аллегорично трактовать описание луны, данное в начале поэмы, как отражение всего жизненного пути героя, наполненного одиночеством: «луна / По синим сводам странствует одна» [3, С. 154].

Своеобразие образа Измаил-Бея проявляется в том, что свое чувство одиночества он передает другим персонажам: после его восхождения на главенствующие роли в обществе оказывается всеми забыт бывший вождь, брат главного героя Росламбек: «Где тот, кем славится свобода? / Один, забыт, перед огнем, / Поодаль, с пасмурным челом» [3, С. 184], в одиночестве остается желающий мести русский казак, которого Измаил-Бей некогда лишил невесты: «И долго русский без движенья, / Один, как вкопанный, стоял» [3, С. 198], девушка Зара, вынужденная притворяться юношей Селимом, чтобы быть рядом с возлюбленным, в ходе повествования оказывается одна посреди гор, и лишь «тучка дождевая / Летит на зов... одна» [3, С. 220].

Однако нельзя утверждать, что число 1 в тексте обладает лишь одной смыслообразующей функцией. Оно также принимает допол-

нительную мотивировку при обозначении стремительного действия: «Одно мгновенье на кургане / Он черной птицею мелькнул» [3, С. 163], «И вдруг одним прыжком махнет / Через утес» [3, С. 188]. Кроме того, в поэме встречается такая функция употребление числа, как выражение единения группы людей общим чувством: «Легко народом править, если он / Одною общей страстью увлечен» [3, С. 179] и выделения важности для конкретного человека определенного временного промежутка: «Хоть день один, хоть час один, / Послушай, час один, не боле, / Пробудь, жестокий, близ меня!» [3, С. 176].

В большом количестве возможных обозначений представляется использованные в тексте случаи употребления числа 2. Так, в эпизоде поездки Измаил-Бей к месту своего бывшего аула оно выражает дополнительный смысл достижения цели, что подтверждается описанием горы Шат, вершины которой герой использует в качестве ориентира «И Шат подьмелется за ними / С двумя главами снеговыми» [3, С. 164], а также указанием на количество часов, затраченных на преодоление расстояния: «Уж час прошел, и двух уж нет» [3, С. 164]. В результате герой добирается до жилища Зары и ее семьи, и это место семантически выделено, как возможное идеальное пристанище для персонажа, которое, однако, он позже отвергает: «Две сакли белые, простые, / Таятся мирно за холмом» [3, С. 167].

Кольцевую композицию поэме обеспечивает мотив двух слов, произносимых Зарой, повторяющийся при первой встрече героев: «Мила – как нам в краю чужом / Меж звуков языка чужого / Знакомый звук, родных два слова!» [3, С. 170] и при одном из их последних диалогов незадолго до пропажи девушки из сюжета произведения: «Еще два слова / Селим сказал» [3, С. 205]. Число 2 также выступает элементом описания периода идущего конфликта: «Прошло два года, все кипит война» [3, С. 222] и вражды, явной или скрытой: «Как две семьи – враждебный гений, / Два гребня разделяет он» [3, С. 219], «Казалось, двух братьев помирила / Слепая месть и к родине любовь» [3, С. 223].

Фольклорные мотивы в произведение Лермонтова добавляет использование числа 3. Так, в поэму включен текст народного предания, в котором функционирует названное обозначение: «Тебя злой дух, гласит преданье, / Построил дерзостной рукой, / Чтоб хоть на миг свое изгнанье / Забыть меж небом и землей. / Здесь, три столетья очарован, / Он тяжелой цепью был прикован» [3, С. 188].

Первейшая числовая структура «1-2 – 3 (множество)» также выражена в поэме: «Вдруг выстрел, два и много!» [3, С. 191]. Одной из возможных трактовок такого использования можно считать попытку автора

показать упрощение человеческого сознания во время ведения боевых действий, в котором точный расчет уступает место более простому пониманию окружающей действительности.

Подобно Измаил-Бею из одноименной поэмы, характеризующемуся состоянием одиночества, выраженным числом 1, с самого рождения таким становится Селим из произведения «Аул Бастунджи». Предзнаменование судьбы человека, который в будущем станет причиной гибели целого поселения, было дано при его рождении: «Когда он в первый раз открыл глаза, / Его улыбку встретила гроза!» [3, С. 246]. Это предопределило дальнейшую судьбу героя, которого, однако, не тревожило одиночество – в ней он чувствовал свободу от мирских забот: «Он рос один... по воле, без забот, / Как птичка, меж землей и небесами!» [3, С. 246]. «Порой в степи застигнутый мечтами / Один сидел до поздней ночи он» [3, С. 246]. Та степень отрешенности от Селима, которую избрало общество (в частности, женщины), также характеризуется числом 1, обозначающим, что в сторону него не было проявлено никаких жестов благосклонности: «И даже молодой Селим не мог... / Привлечь одной улыбки гордых дев» [3, С. 246]. Единственным близким человеком для героя стал его старший брат, Акбулат, и духовное родство братьев выражено при помощи числа 2, выступающего символом их близкой дружбы и родства, подкрепленным эпитетом «родные»: «В ауле том без ближних и друзей / Когда-то жили два родные брата, / И в Пятигорье не было грозней» [3, С. 245], и 1, в приведенном сравнении используемом для обозначения их единодушия, метафоричного изображения двух людей как одного целого: «Как смотрит облак иногда двуглавый... / Один, исполнен грозной тишины» [3, С. 247]. Их равное положение друг перед другом, взаимную братскую любовь также обозначает число 2, называя количество элементов снаряжения в их общем доме: «Рядком блистали на стенах простых... / Два башлыка, две шашки боевых, / Да два ружья» [3, С. 247].

Однако число 2 в указанном произведении имеет амбивалентное значение. Помимо указания на родственные связи братьев, оно также обозначает и их разлад, связанный с появлением в доме жены Акбулата: «И ждет Селим – сидит он час и два» [3, С. 248]. Терзаемый запретной страстью к Заре, герой лишается последней связи с миром в лице своего брата и чувствует полное одиночество, которое уже не удовлетворяет его. Время перестает иметь для него значение, что подчеркивается использованием Лермонтовым первейшей числовой структуры чисел «1-2 – 3 (множество)»: «Промчался день, другой... и много дней» [3, С. 250]. Итогом внутренних противоречий Селима становится его

ссора с братом и отъезд из дома. Эпизод разговора с Акбулатом характеризуется появлением числа 1, обозначающего мотив моментального удара, способного разрешить конфликт: «Один удар – и мы спокойны оба» [3, С. 253].

Дальнейшая характеристика образа Селима также связана с числом 1, которое становится атрибутом его отшельничества: «скучно жить, / Как зверю, одному» [3, С. 257]. Выражение усталости от подобного образа жизни и любовного томления, связанного с Зарой, также связано с употреблением указанного обозначения: «я мечтал хоть миг один заснуть, / Мою главу склонив к тебе на грудь!..» [3, С. 258], «О, как я был бы счастлив, как богат, / Под звездами аллы, один с тобою!..» [3, С. 259]. Крушение же надежд после разговора с женой брата характеризуется употреблением числа 2, выступающего в качестве выражения его внутренних стремлений: «И видно было ей, как на траву / Упали две слезы двумя звездами» [3, С. 260]. Неспособный получить расположение возлюбленной, герой обрекает на одиночество своего брата, и в конце произведения уже образ Акбулата характеризуется употреблением числа 1: «Пускай один, бродя во тьме ночной, / Он чей-то шаг все слышит за собой» [3, С. 264], «Черкес прямой – всегда, везде один, / И служит только родине да воле!» [3, С. 262].

С точки зрения раскрытия культурно-религиозной составляющей произведения важным эпизодом является проклятие, насылаемое Акбулатом на Селима, и использованное в нем двукратное повторение числа 3: «Пускай умрет не в битве – от стрелы / Неведомой разбойника ночного, / И полумертвый на хребте скалы / Три ночи и три дня лежит без крова» [3, С. 264]. Обозначенный выделенным числом мотив может являться реминисценцией на сюжет из Корана о пророке Юнусе, который был проглочен китом и провел в его чреве указанный промежуток времени. Тем самым использование данного числа в этом контексте можно трактовать, как обозначение периода тяжелых страданий.

Мотив одиночества, выраженный числом 1, как характеристика одного из действующих лиц поэмы встречается и в произведении «Хаджи Абрек». Все подобные случаи применимы к образу старика, потерявшего своих детей: «Но бури злые разразились, / И ветви древа обвалились, / И я стою теперь один» [3, С. 268], «Аул Джемат спокойно дремлет; / Один старик лишь в нем не спит. / Один, как памятник могильный» [3, С. 279]. Ему же свойственно выражение всех переполняющих его чувств через одно действие: «Всю жизнь свою в единый стон, / В одно лобзание вылил он» [3, С. 280]. Применительно к главному герою, Хаджи Абреку (слово «абрек» в данном контексте является прозвищем, которое означает «из-

гой, исключенный из семьи и рода»), указанное обозначение актуально в контексте выделения одного значимого отрезка жизни, который связан в конкретном случае с осуществлением мести Бей-Булату: «Нет, за единый мщенья час, / Клянусь, я не взял бы вселенной» [3, С. 275], «Ужель одно мгновенье / Заплатит мне за столько лет / Печали, грусти, мук?» [3, С. 276]. Тот же мотив концентрации на одном моменте времени характерен для Леилы, молящей о пощаде своего будущего убийцу: «дай подождать!.. / Хотя час один... одно мгновенье!!» [3, С. 277].

В контекстуальной взаимосвязи с тематикой смерти в данном произведении предстает число 2. Так, оно фигурирует в рассказе старика о погибших детях: «В бою неровном братья пали; / В чужбине двое» [3, С. 268], обозначает время, за которое Хаджи Абрек планирует отомстить Бей-Булату, убив Леилу: «Две ночи здесь ты жди меня: / Хаджи бесстрашный не садился / Ни разу даром на коня» [3, С. 270], а также эксплицитно присутствует в описании процесса умерщвления: «Блеснула шашка. Раз, – и два! / И покатилась голова...» [3, С. 277]. В заключительной части поэмы данное число присутствует в качестве символа непримиримой вражды между Бей-Булатом и Хаджи Абреком, а также их единения во взаимной ненависти друг к другу: «Промчался год. В глухой теснине / Два трупа смрадные, в пыли, / Блуждая путники нашли... / Они лежали, костеня, / Два друга с виду, – два злодея!» [3, С. 280].

Связь с традициями восточных сказок обеспечивает произведению число 3, употребляемое автором в качестве обозначения количества детей отца Леилы: «Три нежных дочери, три сына / Мне бог на старость подарил» [3, С. 268]. Указанный мотив повторяется во многих фольклорных произведениях жителей Кавказа, в частности, туркменской народной сказке «Мамед».

Таким образом, числа 1, 2 и 3 в «кавказских поэмах» Лермонтова отличаются устойчивыми мотивировками употребления. Так, за первым из них закрепляются следующие дополнительные значения, помимо прямого называния данного обозначения в тексте: выражение одиночества героя по тем или иным внешним и внутренним факторам, выделение одного человека из множества других людей, обозначение единства двух и более людей. Число 2 становится атрибутом смерти, любовной или дружеской пары и определенного срока вызревания конфликта. За числом 3 закрепляется статус интертекстуального знака. В заключение также отметим, что «кавказские поэмы» представляют собой тексты, в которых наиболее полно выражается пристальное внимание автора к традициям, восходящим к первоначальным значениям чисел, которые им предписывались.

Примечания:

1. Вацуро В.Э. Поэмы М.Ю. Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Примечания / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Изд. 2-е, испр. и доп. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979-1981. Т. 2. Поэмы.
2. Коран / пер. смыслов: Э.Р. Кулиева. – Изд. 6-е, испр. – Москва: Умма, 2007.
3. Лермонтов М.Ю. Сочинения [Текст]: В 6-ти т. Том 3. Поэмы 1828-1834 / [Ред.: Н.Ф. Бельчиков и др.]; Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1954-1957.
4. Мамед. Туркменская народная сказка. Туркменские народные сказки / АН ТССР, Ин-т яз. и лит. им. Махтумкули; [Сост. Б. Велиев; Худож. В. Сейитмедов]. – Ашхабад: Ылым, 1986.
5. Семенов Л.П. Лермонтов и фольклор Кавказа / Пятигорск: Орджоникидзевское краевое издательство, 1941.
6. Хоппер В.Ф. Числовая символика Средневековья [Текст]: тайный смысл и формы выражения / Москва: Центрполиграф, сор. 2014.

ТЕАТР И МУЗЕЙ. ПУТЬ К ЕДИНСТВУ

Театр и музей – это прежде всего учреждения культуры, места, связанные с духовными потребностями человека. И на музей, и на театр возложена просветительская и воспитательная функция. Музей хранит мировую коллекцию ценных предметов быта, оружия, рукописей, раритетных фотографий и т.д. Театр в свою очередь так же является своеобразной сокровищницей мировой драматургии, которая воплощается на его сцене. Спектакли на сцене театра прививают через образы героев литературных произведений чувства патриотизма, вызывают к совести, переносят сквозь времена к историческим событиям. Те же духовные ценности человек получает и в музее через предметное восприятие исторических, мемориальных экспонатов на витринах и стендах. Театральный спектакль строго подчинен закону драматургического сюжета: завязка, кульминация, развязка. Свои законы есть и в построении музейной экспозиции, заключающейся в строго хронологическом порядке размещения экспонатов. В своей основе, музей – это место хранения ценных предметов и важной информации. Именно поэтому музей ассоциируется с раритетом, с чем-то и кем-то в прошедшем времени. Театр, наоборот, искусство настоящего времени, прекращающее своё существование с закрытием занавеса. Именно на стыке двух времен – настоящего и прошедшего происходит сближение театра и музея в поисках новых форм существования [4, С. 35-37]. В условиях научно-технического прогресса, в музей приходят информационные технологии, наполняя залы аудио-видео визуальными средствами, которыми в свою очередь пользуются и театры [2, С. 31-34]. Но наиболее важное сближение театра и музея состоит в их публичности, открытости, эти учреждения работают для людей и оценку их работы выставляет именно публика. Не стоит закрывать глаза и на тот факт, что для ряда посетителей и театр, и музей являются местами проведения досуга, другими словами, развлекательными учреждениями, но и в таком восприятии учреждений культуры, посетитель, не задумываясь, проходит школу духовного воспитания. Век научно-технического прогресса и компьютеризации даёт возможность знакомиться с шедеврами мировой культуры у монитора, не выходя из дома: музеи размещают в интернете фотографии ценных экспонатов, театры предлагают видеозаписи своих спектаклей. Тра-

диционной атмосферы театра и духа музея сегодня уже недостаточно, требуются новые формы. Желание быть актуальными и востребованными и подводят театры и музеи к поиску новых форм выразительности, в том числе и к творческому тандему. В наше время уже нередкость, когда театр приходит в музей на постановку спектакля в исторических экспозициях [1, С. 480-507]. Театр – это не только здание со сценой и зрительным залом, это прежде всего искусство, основой которого является действие. В свою очередь и театр пользуется научными консультациями музейных сотрудников, кандидатов исторических наук при постановке спектаклей, основанных на реальных, исторических событиях. Пополнение музейной коллекции театральными предметами тоже можно отнести к единению театра и музея. Не стоит забывать, что многие театры имеют и свои театральные музеи, рассказывающие о пути становления театра, его творческом поиске, об артистах, в нем служащих. Основными экспонатами в таких музеях являются фотографии, программки и афиши спектаклей, предметы реквизита, костюмы, эскизы и модели декораций. Многие произведения Лермонтова неоднократно экранизировались, ставились на российских и зарубежных сценах.

Какому другому музею, как ни Лермонтовскому идти на путь сближения с театром, когда весь род Столыпиных увлекался музыкой и театром. Известно, что прадедушка поэта – Алексей Емельянович Столыпин имел крепостной театр, в котором ставились драмы, комедии, водевили, балетные дивертисменты и оперы. Он возник в 1786 году. Впоследствии А.Е. Столыпин предложил Московскому театру купить его труппу из 74 актёров с семьями. Изначально требовалась сумма 42 000 рублей, но Александр I счёл её слишком большой, и в итоге труппа была продана за 32 000 рублей. По утверждению театроведа В.А. Дьяконова, столыпинским актёрам «суждено было стать первотворцами отечественного государственного театра».

В экспозиции музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в Пятигорске представлены личные сценические вещи артиста Московского театра имени Моссовета Николая Мордвинова. Играя роль Арбенина, актер уделял внимание каждой детали этого образа. Среди предметов, переданных музеем супругой артиста, перстень с сердоликом, используемый в сцене отравления. Из перстня его Арбенин высыпал яд, что было личной находкой артиста. Черепаховый лорнет, лайковые перчатки, золотые часы и золотое кольцо с аквамаринном так же являются частью музейной экспозиции. В коллекции музея представлен сценический костюм роли Арбенина артиста Московского театра имени Вахтангова Евгения Князева.

Возвращаясь к теме сотрудничества музея и театра, рассмотрим положительный опыт, когда при культурном взаимообмене на протяжении многих лет сосуществуют Пятигорский Театр Оперетты и Пятигорский Музей-Заповедник Лермонтова. Артисты Театра неоднократно принимали участие в музейных акциях, проводимых лермонтовским музеем-заповедником, таких как: «Ночь музеев» и «Цветаевский костёр»; участвовали в театрализованных экскурсиях, где в исторической обстановке реконструировали версию сцену ссоры и вызова на дуэль Лермонтова Мартыновым. Артисты театра так же выезжали на место дуэли, где так же инсценировали одну из версий поединка. Практика показала, что театрализация экскурсии привлекает гораздо больше аудитории, нежели классическая форма проведения экскурсии. Это обусловлено сиюминутным оживлением исторических персонажей, когда создаётся возможность лицезреть исторических личностей в реальном времени. Психологи доказали, что визуальные образы лучше запоминаются, чем текстовая информация. Что подтверждается поговоркой «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Особенно это касается детской аудитории, когда восприятие информации является рассеянной. И тут снова обратимся к реальному опыту: к Великому празднику Рождества Христова сотрудники музея совместно с артистами театра оперетты и детской театральной студией средней школы номер один имени Лермонтова провели программу «Рождество лермонтовских времен», в которой с юными зрителями не только поделились историческими сведениями о детстве поэта, но и провели мастер-класс по изготовлению игрушки-ангела. Перед участниками ожили образы Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, гувернера и юного Мишеньки Лермонтова, который охотно принимал участие в играх со сверстниками из зрительской аудитории, ставшей соучастниками спектакля в образе гостей усадьбы. Такой совместный эксперимент театра и музея позволяет увидеть Лермонтова не героем легенды, а реально жившим человеком со всеми, свойственными человеческой природе, чувствами и потребностями.

В октябре 2024 года к юбилею поэта Пятигорский Театр Оперетты представил на суд зрителей спектакль «Дуэль», в основе которого два пятигорских периода жизни Великого поэта: 1837 год-первая ссылка на Кавказ и 1841 год-последний год жизни поэта. Являясь автором инсценировки «Дуэль», в работе я использовал выборочные главы повести «Герой нашего времени», действие которого разворачивалось именно в нашем городе, использовал подлинные тексты писем поэта, написанные из Пятигорска Елизавете Алексеевне Арсеньевой. Для соблюде-

ния исторической картины в спектакль введены события, происходившие с поэтом в Пятигорске и персонажи, принимающие в них участие, такие как: бал в городской ресторации, бал в Гроуте Дианы, знакомство с Белинским на квартире Сатина, вечер в доме генерала Верзилина и трагическая дуэль. При написании пьесы и в период постановки спектакля театр в моём лице активно сотрудничал с музеем-заповедником, консультируясь по всем историческим вопросам. Оставляя за собой право выбора, театр представил свой образ Лермонтова-человека. Не гения русской поэзии, а именно человека. Проживая в Пятигорске, мы часто сталкиваемся с низкой просвещенностью не только среди курортников, но и среди местного населения. Одни из них совершенно не помнят, а возможно, и не знают, о причинах той трагической Лермонтовской дуэли, другие, с удивлением узнают, что она произошла в Пятигорске. Именно необходимость народопросвещения подтолкнуло театр к созданию этого спектакля. Помимо главного героя в спектакле предстают образы Столыпина, Мартынова, Белинского, Сатина, Марии Ивановны Верзилиной, её падчерицы и дочерей. Самой большой и сложной задачей, поставленной перед актёрами, была необходимость создания точного и достоверного исторического образа персонажей. В спектакле использованы романсы на стихи поэта. Театральный спектакль «Дуэль» можно отнести к совместной работе театра и музея, поскольку исторические консультации проводились с научными сотрудниками музея.

Совсем недавно музей Лермонтова стал проводить театрализованную экскурсию по дому Чилаева, в ходе которой перед зрителем предстают образы Павла Семеновича Георгиевского, последнего владельца дома и петербургского журналиста Василия Розанова. В ходе беседы двух исторических личностей, публика узнаёт подробности пребывания Лермонтова в Пятигорске летом 1841 года, акцентируя на сохранившихся, мемориальных вещах поэта. Не экскурсовод, а актеры, исполняющие роли, посвящают публику в вехи истории.

Перенимая специфику музейной работы, Театр Оперетты начал проводить свои стационарные экскурсии по закулисной части театра, в которой актеры рассказывают об истории становления театра, о его работе в период немецко-фашистской оккупации Пятигорска, отвечают на имеющиеся вопросы, посещают гримуборные комнаты и художественные мастерские, и конечно, заглядывают во «святая святых» театра – на сцену. Опыт проведения экскурсий по театру, показал положительный результат: публике интересно заглянуть в тайный мир кулис. Таким образом, не только музей перенимает опыт театрализации, но и театр

успешно внедряет специфику музейной работы. Совместная работа театра и музея показала успешную, новую синтетическую форму в современных реалиях индустрии культуры [3, С. 113-122].

Примечания:

1. Кальницкая Е.Я. Театрализация как метод проектирования музейного пространства // «Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение» в 2018 году, том 8, № 3. С. 480-507.
2. Краснова Е.Л. Музейная театрализация как одно из направлений современных коммуникативных тенденций: на примере музеев республики Беларусь : [арх. 18 сентября 2019] // Вопросы музеологии. – 2012, № 1. С. 31-34.
3. Малеев В.С. Музей и театр на пути к единству: поиск синтетических форм // Вестник МГУКИ 2018, № 4 (84) июль-август. С. 113-122.
4. Тимофеева А.Л. Театрализация музейного пространства: функции : [арх. 18 сентября 2019] // Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2018. – № 3 (17). С. 35-37.

НОЧЬ ПЕРЕД ДУЭЛЬЮ КАК НРАВСТВЕННЫЙ И ТЕМПОРАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Ночь перед дуэлью – это, возможно, последняя ночь в жизни человека, по той или иной причине согласившегося сражаться на поединке. Ночь перед дуэлью, исходя из обстоятельств и условий поединка, как правило, была очень короткой. Дуэль назначалась в уединенном месте ранним утром: в пятом часу утра 8 февраля (27 января) стрелялись на десяти шагах на Черной речке А.С. Пушкин с Ж. Дантесом; в 6 утра 10 сентября 1825 года встретились на смертельном поединке на восьми шагах В.Д. Новосильцев и К.П. Чернов на окраине Лесного парка, оба получившие смертельные ранения [12]. История о том, как П.А. Нащокин обратился к Ф.И. Толстому-Американцу с просьбой быть его секундантом, связана с разным определением времени поединка дуэлянтом и секундантом: «Толстой согласился, а затем по этому поводу друзья выпили, и Толстой оставил друга спать у себя. Проснувшись утром, тот обнаружил, что проспал дуэль, т.е. не явился на поле, что было равносильно трусости и покрывало дуэлянта несмываемым позором. В ужасе он обратился с упреками к хозяину, но тот ответил, что он уже съездил к противнику, вызвал его сам и убил» [2], по словам А.П. Новосильцевой, Толстой объяснился с Нащокиным так: «...ты был оскорблен под моим кровом...Я был вправе за тебя отомстить, ты назначил этому молодцу встречу в восемь часов, а я дрался с ним в шесть, он убит» [4, С. 148]., эта история подтверждалась С.Л. Толстым и описывалась А.П. Новосильцевой в журнале «Русская старина» [10, С. 138].

Эти же реалии находят отражение в художественной действительности: Ю.М. Лотман с максимально возможной точностью рассчитывает время поединка Онегина и Ленского: « По данным для Тартуской (Дерптской) обсерватории, что соответствует также Михайловскому и вероятному месту действия романа, восход Венеры в этот день приходился на 6 ч. 45 мин. утра» [16, С. 680], Зарецкий является будить Ленского со словами: «Пора вставать: седьмой уж час» [19, С. 127]; «Завтра в пять часов я вас ожидаю на Владимирской дороге, на двадцатой версте от Москвы.» – говорит ротмистр Зорин, вызвав на дуэль Руневского (повесть А.К. Толстого «Упырь», 1841) [27, С. 62], даже в пародийно обыгранной дуэли в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» Павел Пе-

трович Кирсанов назначает поединок с Базаровым «завтра рано, положим, в шесть часов, за рощей, на пистолетах; барьер в десяти шагах...» [30, С. 140], в романе «Герой нашего времени» Печорин должен прибыть на место поединка в полпятого утра: «...они поедут туда завтра в четыре часа утра, а мы выедем на полчаса после них» [14, С. 694].

Следующий рассвет для дуэлянта может не наступить. А ночь накануне поединка могла стать последней в его жизни. Как правило, дуэль назначалась на следующее утро после нанесенного оскорбления, чтобы дворянин привел в порядок свои дела: «Благородный человек не оставит после себя неоконченные дела или неоплаченные долги. Для них может потребоваться отсрочка в несколько дней, о ней похлопочут секунданты. ... человек с делами и долгами не может позволить себе ссоры. Оскорбить кого-то, а потом просить отсрочки – недостойно» [4, С. 204; 5]. Дуэльные правила в 40-е гг. XIX века устанавливались по кодексу графа Шатовиллара (1836 г.), который, как указывает летописец последней дуэли М.Ю. Лермонтова В.А. Захаров, «был хорошо известен в России и применялся на дуэлях [9]. Хотя дуэли в России были запрещены со времен Петра I и вплоть до 1896 года, дуэльная практика продолжалась, и от участников поединка требовалось строгое соблюдение дуэльных правил. «Поединок считался честным и одобрялся светом, если отвечал следующим неперемнным требованиям: проводился по заранее утвержденному между противниками соглашению, в соответствии с бытовавшими правилами и обычаями и с полным «...уравнением всех дуэльных случайностей». Дуэльное соглашение и правила должны были неукоснительно исполняться и дуэлянтами, и секундантами, в противном случае поединок, независимо от его исхода, рассматривался как бесчестный поступок или «изменническое убийство». Нарушителям грозило нечто большее чем преследование по закону: позорное изгнание из благородного общества, что было равносильно гражданской смерти – указывают зафиксировавшие множество нарушений дуэльного кодекса во время последней дуэли Лермонтова Д. Алексеев и Б. Пискарев [1, С. 89]. В суммировавшем дуэльные правила кодекса Василия Дурасова (первое издание 1908 г.) подчеркивалось, что человек, обремененный долговыми обязательствами не имел права принимать участие в дуэли до тех пор, пока не приведет в порядок свои дела и регламентировались отношения между должником и кредитором во время поединка: «Должник имеет право требовать удовлетворения от своего кредитора лишь по уплате долга» [7, С. 45]. Прагматическое назначение ночи перед дуэлью определяло ее содержание: каждый дуэлянт обязан был привести в порядок свои дела.

Но содержание ночи перед дуэлью определялось, в первую очередь, характером дуэлянта. Долохов накануне дуэли с Пьером Безуховым, им же спровоцированной, говорит Николаю Ростову, своему секунданту, что думает только о том, как победить: «...я тебе в двух словах открою всю тайну дуэли. Ежели ты идешь на дуэль и пишешь завещания да нежные письма родителям, ежели ты думаешь о том, что тебя могут убить, ты – дурак и наверно пропал; а ты иди с твердым намерением его убить, как можно поскорее и повернее...» [29, т. 2, ч. 1, С. 70], а Базаров – человек новой формации – все же начинает писать накануне дуэли письмо отцу, но не заканчивает его [30, С. 142-143]. Именно этой цели и служила ночь перед дуэлью из абсолютно прагматических соображений: хотя П.А. Нащокин и его секундант бретер Ф.И. Толстой-Американец напились настолько, что Нащокин проспал дуэль; а А.В. Востриков приводит воспоминания Д.В. Веневитинова о поведении его друга Владимира Парена перед дуэлью: «Полусонный слуга внес ему свечку и готовился раздевать барина, но Владимир отослал его под предлогом, что ему нужно писать. И подлинно, он взял лист почтовой бумаги и сел за стол. Долго макал перо в чернильницу, наконец капнул на лист, с досадою бросил его, вынул другой, раза два прошелся по комнате и сел опять на свое место. Напрасно тер он лоб, напрасно подымал волосы – он не находил в голове мыслей, или, может быть, слишком много мыслей просилось вдруг на бумагу. Вдруг вынул он перо, опять капнул и остановился.

– Нет! «Я не могу писать», – сказал сердито Владимир, вскочив со стула и бросившись на кровать во всем платье. На стуле возле его постели лежал какой-то том Шекспира. Владимир взял его, долго перевертывал листы, наконец положил опять книгу и потушил свечку» [4, С. 196-197]. Очевидно, знающий об этой необходимости Вернер спрашивает Печорина: «Написали ли Вы свое завещание?» [14, С. 697]. Печорину после той ночи перед дуэлью, которую он провел, этот вопрос кажется неожиданным, и тот в ответ предлагает доктору раскрыть душу и признается: «Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе: иные не делают и этого» [14, С. 697].

Ночь перед дуэлью была не меньшим испытанием для дуэлянта, чем несколько минут под дулом пистолета. Каренин, вырабатывая линию поведения после скачек, когда влюбленность Анны во Вронского стала очевидной, представляет себе вызов на дуэль: «Положим, я вызову на дуэль, – продолжал про себя Алексей Александрович, и, живо представив себе ночь, которую он проведет после вызова, и пистолет, на него направленный, он содрогнулся и понял, что никогда он этого не сделает...» [28, т. 6, С. 157]. Отказывается от дуэли Каренин в числе

прочих причин и потому, что эта ночь представляется ему невозможной. Каренин, как представитель высшей государственной бюрократии, не может допустить импульсивности, спонтанного поведения, которое может повредить его репутации, ища способ сохранить честь, но избежать поединка. Именно такая рефлексия перед вызовом была присуща представителям высшей аристократии, «которые готовились к дуэли долго и серьезно, приходя после мучительных размышлений к выводу, что нет иного способа отстоять свою честь» [10, С. 71]. Печорин в ночь перед дуэлью размышляет не о чести, не о ссоре с Грушницким, не вспоминая о Вере — он подводит итоги собственной жизни.

Повествование о дальнейшем пребывании Печорина на Кавказе ведет уже Максим Максимыч, который, возможно, ничего не знает о дуэли. Хотя, как подчеркивает Ю.М. Лотман, общественное мнение не осуждало победителя на дуэли, убившего противника (в очерке о дуэлях исследователь приводит впечатления Алексея Каренина, которому «из всего сказанного наиболее запали в его воображение слова глупого, доброго Туровцына: *молодецки поступил; вызвал на дуэль и убил,*» — причем, «все, очевидно, сочувствовали этому, хотя из учтивости и не высказали этого» [28, т. 6, С. 202]), но сам он, несмотря на защиту чести и соблюдение дуэльных правил, тем не менее, оставался убийцей. Ю.М. Лотман приводит воспоминания В.А. Олениной и воспитанницы М.И. Муравьева-Апостола А.П. Созонович о Е. Оболенском, убившем противника на дуэли и терзавшемся муками совести всю жизнь. «Ни восстание, ни суд, ни каторга не смягчили этого переживания,» — подводит итог Ю.М. Лотман [16, С. 538].

Вместе с тем, рефлексия выжившего или ставшего убийцей героя становится предметом художественного раскрытия не менее часто, чем ночь перед дуэлью: нравственное перерождение героя, убившего соперника на дуэли, показано в последнем письме в «Романе в семи письмах» (1823 г.) А. А. Бестужева-Марлинского. В «Евгении Онегине» раскаяние Онегина не представлено как развернутый монолог, однако в письме к Татьяне Онегин свой поспешный отъезд связывает не только со своей неспособностью быть счастливым, но и с сожалением и раскаянием: «Еще одно нас разлучило... // Несчастной жертвой Ленский пал...» [19, С. 180]; описание забытой одинокой могилы Ленского сопровождается замечанием: «О нем два сердца, может быть, // Еще грустят...» [19, С. 144]. В романе «Война и мир» перед дуэлью Пьера и Долохова внимание сосредоточено на Долохове, на его намерении непременно убить Пьера, а после дуэли показаны раскаяние Пьера, его душевные муки и вспышка гнева, как указание на возможность стать убийцей

(именно эта мысль приводит Пьера в ужас, когда он вспоминает о дуэли); перед Бородинской битвой Долохов просит у Пьера прощения, и последний не сомневается в его искренности. Базаров после дуэли лечит им же раненого противника, однако внимание врача к больному исчерпывается исключительно профессиональными отношениями: ни прощения, ни христианского примирения, ни сближения героев не происходит, и Базаров только ждет возможности поскорее уехать. Ночь перед дуэлью становится фигурой умолчания в «Романе в семи письмах» А.А. Бестужева-Марлинского и в повести А.К. Толстого «Упырь», внимание перенесено на последствия поединка: на раскаянии безымянного героя Марлинского и примирении с противником героя А.К. Толстого.

В романах «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени» внимание сосредоточено на переживаниях Ленского и Печорина накануне дуэли. Онегин спит накануне дуэли «мертвым сном», впрочем, и Ленский, открывший было Шиллера, сочиняет сам элегию, цитатный характер которой представлен в целом ряде исследований, но и сам засыпает «на модном слове идеал», так что Зарецкий вынужден будить его. Поведение Онегина на дуэли, которое абсолютно оскорбительно и противоречит всем дуэльным правилам, в комментарии к «Евгению Онегину» Владимир Набоков интерпретирует как продолжение сна: «Психоаналитик отметил бы жутковатое, как во сне поведение Онегина в то утро – будто Онегин заражен недавним ночным кошмаром Татьяны. Мы все знаем это испытываемое во сне ощущение «запаздывания», эти случайные превращения (как здесь камердинер превращается в секунданта), эти «упущения», это странное неудобство... Онегин ведет себя так, как никогда не стал бы вести себя в нормальном состоянии душевной бодрости» [18, С. 602].

В символическом сне, который перед дуэлью в романе «Отцы и дети» видит Базаров, противник теряет конкретные черты и воплощается в образе леса; в романе «Новь» (1883 г.) этот символ «ходить до ясу» расшифровывается как хождение в народ, а точнее, как борьба с неисчислимыми предрассудками, невежеством, отжившими традициями, которая Нежданову представляется безнадежной. Символическая интерпретация противника, который представляет собой не столько конкретного человека, сколько консервативное мировоззрение, равно присущее и крестьянам и дворянам, противника представляющего собой абстрактное явление, представленная во сне Базарова может быть пролонгирована и на персонификацию противника во время поединка – Павел Петрович – собирательное выражение тех принципов и убеждений, которые чужды Базарову, в том числе и поединка чести на котором

Базаров вынужден подчиняться чужим и чуждым ему, представляющим ему глубоко архаичными, правилам.

Ленский ночью перед дуэлью засыпает на «модном слове идеал» и его будит в седьмом часу Зарецкий, Онегин спит «мертвым сном» и опаздывает к месту поединка, по наблюдениям Ю.М. Лотмана, более, чем на час [16, С. 682]; Печорин не смыкает глаз ни на минуту, и ночь перед дуэлью прерывается не перерывом на сон, а прерывается логикой его рассказа Печорина. Ночь перед дуэлью в аспекте событийного и предметного наполнения включает атрибуты: сочинение, чтение, сон. Причем, погружение в чтение может интерпретироваться, как сон: Печорин сначала придумывает сон голодного человека, а потом приостанавливает развитие событий во внешней реальности и течение собственных мыслей, погрузившись целиком в чтение Вальтера Скотта. Печорин проживает ночь перед дуэлью дважды: сначала в режиме реального времени, продолжая вести дневник, потом вернувшись к событиям ночи перед дуэлью и утра дуэли спустя довольно продолжительное время в воспоминаниях:

«После этого стоит ли труда жить? А все живешь из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!

Вот уже полтора месяца, как я в крепости N...Скучно! Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями» [14, С. 695].

В данном контексте значимы не только мысли Печорина, но и пропуск, отделяющий одно состояние героя ночью перед дуэлью от следующего, когда Печорин ретроспективно возвращается в переживание ночи перед дуэлью уже после поединка. Г.В. Москвин отмечает смену жанрово-повествовательной стратегии, переход от дневника к воспоминанию, как перемещение временного регистра «описываемые события в дневнике относятся к настоящему, т.е. актуальному времени, воспоминания – к прошедшему» [17, С. 3]. Вместе с тем, регистр воспоминаний включается в рассуждениях Печорина уже накануне дуэли, до перерыва в записях: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?..» [14, С. 694-695].

Думая «о близкой и возможной смерти» [14, С. 697], то есть об окончании времени жизни, Печорин представляет эту прожитую жизнь не событийно, а обобщает прожитое время в виде метафор – человека, скучающего на балу в ожидании кареты, «топора в руках судьбы», томимого голодом человека, который засыпает и «пожирает с восторгом воздушные дары воображения» [14, С. 695]. Печорин создает вымышленное сновидение о ненасытном голодающем, которому вместо

насыщения предлагают иллюзию, как продолжение найденной самоидентификации – Вампира, ненасытного сердца: «я только удовлетворял собственную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться» [14, С. 695]. Даже сон накануне дуэли, вполне реальный для Ленского и Онегина, для Печорина становится иллюзией. А в порядке повествования воспоминания о дуэли опережают саму дуэль. Печорин возвращается к своим записям спустя несколько месяцев: назначение в крепость N Печорин получает 19 июня, а транспорт с провиантом, с которым прибыл в крепость Печорин, по словам Максима Максимыча, прибыл осенью, к своим записям Печорин возвращается, пробыв в крепости полтора месяца.

Переключение из режима прямого линейного хронотопа в обратный приводит к искажению реальности, начиная с оскюморона «холодный кипяток нарзана» [14, С. 696] и нелепого облика «не воинственного вида доктора» [14, С. 696] и заканчивая изменениями первоначальных условий дуэли, дважды совершенного прямого обращения к противнику в нарушение дуэльных правил («Подумайте хорошенько: не говорит ли вам чего-нибудь совесть?») – спрашивает Печорин перед тем, как раскрыть обман с незаряженным пистолетом; и снова, уже получив пистолет с пулей, напоминает Грушницкому о том, что они были друзьями: «Грушницкий, еще есть время; откажись от своей клеветы...» – так что драгунский капитан одергивает Печорина: «вы здесь не для того, чтобы исповедовать...» [14, С. 703-704]), и наконец явного противоречия в действиях и признаниях доктора: «Я не умею зарядить пистолета, но в этом случае...» – говорит доктор Печорину после отказа Грушницкого от примирения [14, С. 699], но позже по просьбе Печорина: «Доктор, эти господа, вероятно второпях, забыли положить пулю в мой пистолет: прошу вас зарядить его снова, – и хорошенько» – Вернер, не ссылаясь на какие-либо затруднения, не прося о помощи, «зарядил пистолет» и подал Печорину [14, С. 703]. Часы у участников поединка показывают разное время: у Печорина точное, у капитана «часы уходят» [14, С. 698].

Точное время выезда к месту поединка только однажды называет Вернер, все остальные указания на течение времени приблизительные: Печорин не сообщает, который час, сверив часы с часами капитана, указания на время событий не точные и приблизительные: Печорин, пережив ночь перед дуэлью, фиксирует начало дня поединка «наконец рассвело» [14, С. 696], вернувшись в Кисловодск после блужданий по окрестностям после поединка, Печорин отмечает «уже солнце садилось» [14, С. 704], пускаясь в погоню за Верой, обращает внимание,

что «солнце уже спряталось за черной тучей, отдохавшей на гребне западных гор» [14, С. 706], утром следующего дня Печорин отправляется к княгине Лиговской («на другой день утром» [14, С. 708]). Только после неудачной погони за Верой, вернувшийся в Кисловодск Печорин, отмечает точное время «я возвратился... в пять часов утра» [14, С. 707]. Это последнее в повести «Княжна Мери» указание на точное время совпадает с временем начала развития событий в романе: «нынче в пять утра, когда я открыл окно...» – описывает свои впечатления от первого утра на водах Печорин, накануне приехавший в Пятигорск [14, С. 637]. Только в начале романа этим ранним Печорин проснулся и отправился к Елисаветинскому источнику, а в конце, вернувшись в пять утра, «заснул сном Наполеона после Ватерлоо» [14, С. 707]. Время события повторяется, только в конце романа события развиваются, противоречия логике их естественного хода.

Время размышлений Печорина ночью перед дуэлью приходится на два часа ночи – это единственный временной ориентир, маркирующий события дуэли. Это повторяющийся временной ориентир: когда Печорин рассказывает историю свою и Веры, наделяя ее всяческими достоинствами, публика засиживается у княгини до двух часов ночи [14, С. 674], «около двух часов пополуночи» Печорин покидает Веру и, спускаясь с балкона, заглядывает в комнату княжны [14, С. 689]. Минувший день завершается в два часа ночи, давая ход новой цепочке событий. Однако, если два часа ночи маркируются, как начало, то четыре часа утра – как начало смертельного испытания: в четыре утра Грушницкий с секундантами отправляется к месту дуэли, в четыре часа утра три офицера приходят будить Печорина и сообщают о смерти Вулича [14, С. 717]. Между началом погружения в себя и возвращением в общую жизнь пролегает небольшой промежуток: всего лишь два часа, заполненные рефлексией («Фаталист») или рефлексией и чтением («Княжна Мери»), по истечении которых герой не только возвращается во всеобщую жизнь, но и подвергается смертельной опасности.

Динамичность повествования отвечает идее нехватки времени: в романе слово минута употребляется 82 раза, и именно минуты, а не часы чаще отсчитывает герой, определяя протяженность того или иного эпизода: десяти минут [14, С. 707] не хватило Печорину, чтобы догнать Веру, если бы еще минуту продлилось молчание княжны Мери перед расставанием с Печориным, он бы объяснился ей в любви: «еще минута, и я бы упал к ее ногам» [14, С. 710]. Течение времени в романе ошутимо, оно может быть синхронизировано с временем читателя именно потому, что измеряется минутами: «Через минуту я был уже в своей

комнате, разделся и лег», – отсчитывает время Печорин после нападения Грушницкого и драгунского капитана в саду [14, С. 690]; «этот человек, теперь с такою уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить как собаку,» – описывает Печорин Грушницкого перед своим ответным выстрелом [14, С. 702]; «Прошло минут пять; сердце мое сильно билось, но мысли были спокойны, голова холодна,» – отсчитывает Печорин время перед последним объяснением с Мери [14, С. 710]; время, проведенное под дулом пистолета, то есть, возможно, последние миги жизни, Печорин измеряет как «две минуты» [14, С. 707]; и, шотландскому барду Вальтеру Скотту, роман которого Печорин читает в ночь перед дуэлью, должны платить на том свете «за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга» [14, С. 696].

События, последующие за ночью перед дуэлью, Печорин не маркирует какой-либо датой, как и саму дуэль, день после дуэли заполняется сном, а ночь действиями: Печорин ночью преследует Веру, а, вернувшись в Кисловодск в пять часов утра, заснул и проснулся, когда «на дворе уж было темно» [14, С. 707]. События развиваются одним потоком, Печорин больше не выделяет дни, когда они происходят. Время приобретает неискренний характер.

Все эти несоответствия следуют за изменением занятия Печорина в ночь перед дуэлью: до перерыва герой продолжает писать дневник и думает о себе, а после, перейдя в область воспоминаний, начинает читать роман Вальтера Скотта «Шотландские пуритане». К чтению Печорин приступает не сразу: «С час я ходил по комнате; потом сел и открыл роман Вальтера Скотта «Шотландские пуритане», лежавший у меня на столе: то были «Шотландские пуритане»...» [14, С. 696]. Никому из предшествующих Печорину литературных героев и реальных дуэлянтов читать в ночь перед дуэлью не удавалось: Ленский открыл было Шиллера, но видит перед глазами Ольгу, тогда «Владимир книгу закрывает// Берет перо...» [14, С. 125]. Нетрудно заметить, что последовательность действий Ленского противоположна последовательности поступков Печорина в ночь перед дуэлью. Реальный друг Д.В. Веневитинова перед дуэлью не может читать Шекспира.

Печорин читает «сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом» [14, С. 696]. Б.М. Эйхенбаум делает вывод, что Печорин, утверждавший, что он не угадал своего назначения, видит в романе героя, который нашел свое предназначение: «Печорин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортонем» [34, С. 235].

Э.М. Жиликова подчеркивает, что в черновом варианте указывался другой роман Вальтера Скотта «Приключения Найджела» и убедительно доказывает, что «следы творческого восприятия Лермонтовым романа «Приключения Найджела» видны ... не только в «Княгине Лиговской», «Герое нашего времени», но и в последней повести писателя в «Штоссе» [8, С. 96]. Г.В. Москвин напротив находит замену одного романа на другой закономерной, связывая замену романа с изменением жанра и хронотопа повествования: «...в известном смысле вся повесть «Княжна Мери» близка «Шотландским пуританам в отношении старое – наступающее, а по общей идее – роману «Герой нашего времени» в целом» [17, С. 7] Не вдаваясь в полемику о значимости того или другого романа для понимания переживаний Печорина накануне дуэли, отмечу следующие обстоятельства: Печорин, увлеченный волшебным вымыслом, обращается не к героям романа, а к самому автору: «Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?.. [14, С. 696].

При всей существенности вопроса о выяснении причин замены одного романа на другой, обратим внимание на константу: Печорин перед дуэлью по замыслу автора должен читать именно Вальтера Скотта. С одной стороны, в творчестве Лермонтова внимание к Вальтеру Скотту выступает константой: в ранней драме «*Menschen und Leidenschaften*» (1830 г.) Любовь читает «Вудсток, или Всадник» Вальтера Скотта и явно отождествляет себя с героиней, в подтверждении мысли Б.М. Эйхенбаума: «Я остановилась на том месте, когда Алина удерживает короля и полковника...Ах, как я ей завидую...» [15, С. 128], с другой, Любовь называет конкретный эпизод, конкретную героиню, а Печорин делится впечатлениями от чтения в целом и называет не героя, а автора. Эпиграфом ко второй части поэмы «Измаил-бей» Лермонтов выбирает цитату из романа в стихах В. Скотта «Мармион». В.П. Бетаки указывает на прямые параллели романа В. Скотта и восточной повести Лермонтова: «Один из главных мотивов, пружина сюжета лермонтовской «восточной повести» «Измаил-бей» – и одна из главных сюжетных линий скоттовского романа тоже сходны: сходство это состоит в том, что влюблённая в героя женщина переодета юношей и сопровождает героя во всех его приключениях» [3]. Интертекстуальное взаимодействие – это диалог двух авторов, именно таким образом и задает вопрос о Вальтере Скотте Печорин: автор собственной судьбы обращается к автору романов о судьбах вымышленных героев.

Печорин, описывая свое погружение в мир Вальтера Скотта, признается, что сначала читает с усилием: «сначала я читал с усилием, потом за-

былся, увлеченный волшебным вымыслом» [14, С. 696]. Исходя из «Журнала Печорина», можно предположить, что чтение не могло продолжаться долго: в два часа ночи Печорин подводит итоги собственной жизни и ведет записи, к которым возвращается после перерыва. Затем сообщает, что около часа ходит по комнате и лишь потом приступает к чтению, которое прекращается с рассветом: «Наконец рассвело» [14, С. 696]. По современному солнечному календарю солнце 17 июня встает в Пятигорске в 4-24 утра [26], даже если сделать поправку на возможные изменения, то они будут измеряться одной-двумя минутами и существенно картину не изменят, то есть солнце взошло ровно в то время, когда к месту поединка должны выехать доктор с Печориным: «они туда поедут в четыре часа утра, а мы выедем на полчаса после них» [14, С. 694], – говорит доктор, сообщая об условиях дуэли. Таким образом, можно заключить, что читал Печорин менее часа, до первых лучей рассвета.

Неизвестно, как долго делал над собой усилие Печорин, но можно предположить, что усилие сопровождало чтение первых глав романа, предвещающих погружение в волшебный вымысел: Введение и первая (предварительная) глава посвящены хранителю историй о борьбе вигов, его прозвище вынесено в название романа «*Old Mortality*», первоначально роман должен был называться «*The Tale of Old Mortality*». Печорин воспроизводит название романа «Шотландские пуритане», обращаясь таким образом либо к переводу романа на французский язык 1816 и 1817 годов, либо русскому переводу, сделанному на основании французской версии в 1824 году Василием Соца, под полным названием «Шотландские пуритане: повесть трактирщика, изданная Клейшботемом, учителем и ключарем в Гранден-Клейг» [25]. Ю.Д. Левин отмечает, что переводы первой половины 20-х гг. XIX века «были довольно посредственными... в основном они делались не с подлинников, а с французских переводов, а однажды даже с польского» [11, С. 16]. Трудность перевода названия романа приводила к компромиссу: издатели располагали на титульном листе английское название романа: так в издании романа в 1875 году перевод названия романа был снабжен примечанием переводчика: «Вальтер Скотт назвал предлагаемый роман именем этого старца «*Old Mortality*», что буквально означает старая смертность, название не имеющее смысла на русском языке, а потому замененное заглавием «Пуритане», принятым Дефонконири в его французском переводе и вполне соответствующем названию книги» [22, С. VI]. В издании 1896 г. в типографии братьев Пантелеевых английское название романа было приведено в скобках после русского перевода М.А. Живелевой – «Тори и виги» [24]. Б.М. Эйхенбаум указыва-

ет, что «в английском подлиннике этот роман называется «Old Mortality» («Старый смертный»); заглавие первого русского перевода – «Шотландские пуритане» (1824) – ведет к французскому: «Les Puritains d'Ecosse» [33, С. 302]. Во включенном в издание сочинений В. Скотта в восьми томах переводе А.С. Бобовича [21], переводчик, сохраняя уже известный отечественному читателю перевод названия – «Пуритане», английское название романа экстраполирует на образ рассказчика, именуя его Кладбищенский старик. Д.М. Урнов в послесловии к роману отмечает трудность в переводе оригинального названия романа, как «малопонятного» и предлагает вариант перевода «старые кости» [31, С. 441]. Г.В. Москвин в контексте рассуждений о предмете чтения Печорина в ночь перед дуэлью предлагает вариант перевода названия «ветхий прах», исходя из переживания неизбежности смертности и обозначая тему «Шотландских пуритан» как «смертное человечество»: «Мы полагаем, что *mortality* – лейтмотив душевного переживания героя. Вторая идея составляет суть романа Вальтера Скотта» [17, С. 7].

Во «Введении», которым открывается роман Вальтера Скотта сразу же указываются имя и прозвище странника, истории, рассказанные которым, повествователь кладет в основу романа: «The remarkable person, called by the title of Old Mortality, was we'll known in Scotland about the end of the last century» [20]. В данном контексте *old* может быть переведено как существительное – старик, и таким образом все название романа можно проинтерпретировать как «Старик Смертности». Современный перевод А.С. Бобовича «Кладбищенский старик» буквализирует прозвище старика, акцентируя внимание только на внешней деятельности старка – уборке могил и чистке надгробий. Однако старик, заботясь о могилах умерших, тем самым сберегает память о прабабушках и прадедушках своих современников, погибших во время политических гонений. Старик хранит память об умершем, прошедшем времени и готов заинтересованному слушателю рассказать свои истории о судьбах предков. Многозначность слова *mortality*, обозначающего и смертность и человечество, сообщает символическую многозначность названию, которому трудно подобрать эквивалент в русском переводе. Во «Введении» к роману сообщается о странничестве старика, неумоимо ухаживающего за могилами предков, вигов-мучеников, постепенно распространившего свою деятельность на всю равнинную часть Шотландии.

В первой главе рассказчик описывает свою встречу со знаменитым паломником в золотые часы досуга во время блужданий по извилистому руслу ручья перед деревней и школой, свое внимание к рассказам старика и попытку передать его рассказы: «My chief haunt, in these hours

of golden leisure, is the banks of the small stream which, winding through a loner vale of green bracken,' passes in front of the village school-house of Gandercleugh» [20]. Прогулки у ручья, предшествующие погружению в рассказы Кладбищенского старика, находят отголосок в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива»:

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он... [13, т. 1, С. 307].

Возможные реминисценции из романа Вальтера Скотта подтверждаются тем обстоятельством, что в этом стихотворении Лермонтов единственный раз в своем творчестве употребляет слово «сага», с одной стороны, указывающее на иной, не с отечественной художественной традицией соотносимый, источник рассказа, с другой, адресующий к англо-шотландской и ирландской литературе. Сага, которую лирический герой распознает в журчании ключа, изменяет его состояние – «смутный сон мысли» ведет к внутренней гармонии, избавлению от тревог. Печорин называет Вальтера Скотта «шотландским бардом»: в ирландской фольклорной традиции барды выступали творцами и исполнителями саг, постепенно к ним перешло наследие филидов – хранителей эпической истории, запечатленной в сагах (хотя сами ирландцы предпочитают термин скела, исходя из их жанрового своеобразия), а именование народного сказителя бардом распространилось на Англию и Шотландию, уже сатирическая поэма Дж.Г. Байрона, вышедшая в 1809 году, называлась «Английские барды и шотландские обозреватели». Печорин, остаток ночи проведенный за чтением романа, замечает: «Нервы мои успокоились» [14, С. 696].

Реминисценции из первых предварительных глав романа отчетливо звучат в начале поэмы «Мцыри»:

Теперь один старик седой,
Развалин страж полуживой,
Людьми и смертью забыт,
Сметает пыль с могильных плит [13, т. 1, С. 688].

Образ старика, хранителя старинных преданий, рассказавшего о судьбе Измаил-бея и Зары, создан в начале поэмы «Измаил-бей»:

Старик чеченец,
Хребтов Кавказа бедный уроженец,

Когда меня чрез горы провожал,
Про старину мне повесть рассказал [13, т. 1, С. 463].

Однако диалог Печорина с Вальтером Скоттом завершается риторическим вопросом, обращенным не к повествователю, а к творцу его образа – к автору романа: «Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..» [14, С. 696]. Парадоксальное утверждение о необходимости платить на том свете за то, что книга Вальтера Скотта, принесла кому-то успокоение в мире живых, открывает серию абберраций действительности в воспоминаниях Печорина о дуэли и ночи перед ней.

Тот свет упоминается в воспоминаниях о дуэли трижды: на том свете, возможно, как-то платят Вальтеру Скотту, Печорин, советуя доктору успокоиться замечает: «Разве вы сто раз не провожали людей на тот свет с величайшим равнодушием?» [14, С. 696], доктор в ответ на замечание Печорина: «Может быть, я хочу быть убит...» – отвечает: «...только на том свете на меня не жалуйтесь» [14, С. 701-702].

Ни Печорин, ни Вернер не прибегают к идентификации иного мира как рая или ада. Хотя «мрак земли» Лермонтов в раннем стихотворении называет «могильным» («Молитва», 1829), а Демон век за веком проводит, «ничтожной властвуя землей», хотя поднимается за душой Тамары «из бездны» [13, т. 1, С. 720, 746]. Печорин не высказывает никаких предположений, относительно загробного благополучия писателя: Вальтер Скотт может быть только в раю или в аду как прихожанин шотландской епископальной церкви, которую избрал, испытывая «ощущение связи времен побудили Скотта отказаться от пресвитерианства родителя ради шотландской епископальной церкви,» – указывает Дэвид Дайчес [6, С. 20]. Но Печорин не стремится угадать божественную волю, только предполагает, что отрадные минуты, принесенные талантом писателя тем, кто пребывает в мире живых, должны как-то влиять на его состояние на том свете. Тот свет интерпретируется в романе, как продолжение этого, на том свете сохраняется личность и память умершего, который, несмотря на всю иронию замечания доктора, сохраняет способность помнить о своих мыслях и поступках.

В произведениях Лермонтова нет устойчивой концепции иного мира, посмертного существования. Оно может допускать метаморфозу: «Быть может, в стране, где не знают обману, // Ты ангелом будешь, я демоном стану» («Послушай, быть может, когда мы покинем...», 1832 [13, т. 1, С. 254]); убитой девушки в тростник («Тростник», 1832); может предполагать ожидание Страшного Суда в могиле: «А мы // увидим этот рай земли, // Окованы над бездной вечной тьмы» («От-

рывок», 1830 [13, т. 1, С. 71]); «Шести досток жилец уединенный» («Я счастлив! – тайный яд», 1832 [13, т. 1, с. 228]); «Потом вас чинно в гроб положат// И черви ваш скелет обгложут» («Что толку жить», 1832 [13, т. 1, С. 272]); «Сын праха, ты грешил – и наказанье// Должно тебя постигнуть, как других; // пусть на землю – где твой труп // Зарыт; ступай и там живи, и жди, // Пока придет Спаситель, – и молись...» («Ночь I» [13, т. 1, С. 262]); отсутствия забвения («Тех длинных, тех жестоких лет // Страдалец вечно не забудет» («1830 мая 16 число» [13, т. 1, С. 71]) или забвения («Они любили друг друга», 1841); продолжения земной жизни: «Что смерть? – Лишь ты не изменись душою – смерть не разрознит нас» («Настанет день – и миром осужденный...», 1831 [13, т. 1, С. 213]); «Я перенес земные страсти // Туда с собой» («Любовь мертвеца»), 1841 [13, т. 1, С. 379]), открытие истинного лица: «Смерть, как приедем, подержит мне стремя; // Слезу и сдерну с лица я забрало» («Пленный рыцарь», 1840 [13, т. 1, С. 361]). Но если Печорин адресуется к Вальтеру Скотту, предполагается, что на том свете он сохранил свое «я» и авторское право на свои творения. Более того, его волшебный вымысел – способ его пребывания в мире живых, именно через творения Вальтера Скотта к нему можно обратиться и даже предположить, что ему должны как-то и чем-то платить на том свете.

Понятие платы и глагол платить употребляются в романе в двух значениях. Все герои, кроме Печорина, плату понимают, как вознаграждение:

Офицер-рассказчик об говорит осетинах, приютивших его с Максимом Максимычем во время бури: «Я после узнал, что правительство им *платит* и кормит их с условием, чтоб они принимали путешественников, застигнутых бурей.» («Бэла») [14, С. 605]).

Янко говорит о хозяине: «Да скажи, кабы он получше *платил* за труды, так и Янко бы его не покинул; а мне везде дорога, где только ветер дует и море шумит!» («Тамань» [14, С. 636]).

Вулич отдает карточный долг во время боя: «он вынул свой кошелек и бумажник и отдал их счастливцу, несмотря на возражения о неуместности *платежа*». («Фаталист» [14, С. 713]).

Вулич, предлагая пари, спрашивает: «Господа, – сказал он медленно, освобождая свои руки, – кому угодно *заплатить* за меня двадцать червонцев?» («Фаталист» [14, С. 713]).

В этом значении лексема «платить» ни разу не употребляется Печориным: торгуясь за ковер, понравившийся княжне, Печорин сообщает что «дал сорок рублей лишних» («Княжна Мери» [14, С. 651]). Под платой Печорин понимает обмен чувствами, намерениями, ценностями:

Печорин говорит Бэле, добиваясь ее любви: «Поверь мне. аллах для всех племен один и тот же, и если он мне позволяет любить тебя, отчего же запретит тебе *платить* мне взаимностью?» [14, С. 598].

Печорин рассуждает о мнимом равнодушии княжны Мери: «Но я вас отгадал, милая княжна, берегитесь! Вы хотите мне *отплатить* тою же монетою, кольнуть мое самолюбие, – вам не удастся!» [14, С. 667].

Печорин, узнав о заговоре Грушницкого, замечает: «Берегись, господин Грушницкий! – говорил я, прохаживаясь взад и вперед по комнате. – Со мной этак не шутят. Вы дорого можете *заплатить* за одобрение ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка!..» [14, С. 686]; «Все это ему припомнится, когда нам придется *расплачиваться*» [14, С. 688].

Вернер предлагает примирение перед дуэлью: «Мне кажется, – сказал он, – что, показав оба готовность драться и *заплатив* этим долг условиям чести, вы бы могли, господа, объясниться и кончить это дело полюбовно» [14, С. 698].

В лирике Лермонтова значение платы и расплаты представлено в тех же двух семантических регистрах: в прямом значении:

Наезднику в горах служил ты много лет,
Не зная платы за услугу... («Кинжал», 1838 [13, т. 1, С. 317]).

И в значении обмена намерениями или духовными ценностями:

Потом страданьем и тревогой
За дни блаженства заплатил («Валерик», 1840 [13, т. 1, С. 369]).

Доктор, чтобы определить право первого выстрела, по указанию капитана, бросает жребий. В качестве жребия выступает серебряная монета, номинал которой не важен: эта монета предназначена для определения того, кто испытает судьбу первым, а не для оплаты. Таким образом, возможность какого-либо материального вознаграждения на том свете исключается назначением монеты в контексте повествования о событиях дуэли.

«Журнал Печорина» рассказчик публикует посмертно: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» [14, С. 625]. Печорин уравнивается, таким образом, в своем отношении к миру живых с Вальтером Скоттом. Однако Вальтер Скотт представлен через свой роман, а Печорин через свое произведение, опубликованное, однако, под чужим именем. Вместе с тем, роман делает возможным взаимодействие с героем, как роман Вальтера Скотта, который Печорин читает перед дуэлью. Эта возможность возвращения к своему творению и подраз-

умеается под оплатой на том свете отрадных минут, дарованных его творением в иной реальности. Именно творение, «волшебный вымысел» обеспечивают взаимодействие того и этого мира, сообщают возможность продолжения или повторения земной жизни в ином мире. Полное владение миром своего вымысла в обоих мирах и делает возможным нивелировать противоречия, исходя из принципов развития повествования, его художественной логики, поэтому пока Печорин не намерен разоблачать обман, доктор не может зарядить пистолет, но легко это делает, когда Печорин обман раскрывает; именно поэтому время течет для Печорина и для драгунского капитана по-разному: часы Печорина показывают нужное ему, как творцу дуэли, время. Любопытно, что несмотря на отмеченную Лермонтовым в предисловии к роману «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналистов к буквальному значению слов» [14, С. 580], уже в романе «Проделки на Кавказе», подписанном Е. Хамар-Дабанов (автором выступала Е.П. Лачинова – супруга служившего на Кавказе генерала Н.Е. Лачинова) отрывки из которого в 1842 году под заголовком «Закубанский харамадзе» были опубликованы в «Библиотеке для чтения», присутствует эпизод, непосредственно связанный с дуэлью и указывающий на восприятие современниками романа М.Ю. Лермонтова как вымысла: главный герой романа – молодой военный Николаша неожиданно встречает дослужившегося до адъютанта Грушницкого и спрашивает последнего: «Да какими судьбами ты еще существуешь на земле? ... Мы все читали записки Печорина,» – на что Грушницкий отвечает, что Печорин как герой времени – «лгун и хвастун» – и «поместил в своих записках поединок, которого не было» [32, С. 190-191]. И хотя приведенный эпизод из романа Е.П. Лачиновой, скорее, полемически направлен против лермонтовской концепции героя времени, важно подчеркнуть, что уже современниками Лермонтова роман осознавался как мир вымысла, в котором автор не тождественен герою: Николаша говорит о записках Печорина, а не о романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», поэтому в мире нового вымысла возможно появление живого Грушницкого, а новая интерпретация героя не тождественна прежнему его образу: Грушницкий в романе «Проделки на Кавказе» не идентичен Грушницкому в романе «Герой нашего времени», это новая версия образа, созданного в романе М.Ю. Лермонтова.

В «Фаталисте» находит продолжение и ключевая для развития событий дуэли тема заряженного/незаряженного пистолета: майор никак не может вспомнить, есть ли пуля в пистолете, который Вулич, решивший испытать судьбу, снял со стены с оружием: Вулич, «обратясь к май-

ору, спросил: заряжен ли пистолет? Майор в замешательстве не помнил хорошенько» [14, С. 714]. Хотя именно наличие пули сообщает значимость событиям.

Ночь перед дуэлью в романе «Герой нашего времени» делится на две части, между которыми пролегает значительный промежуток времени: в дневнике Печорин рассуждает о себе, а в воспоминаниях, побывав в мире чужого вымысла, начинает творить свою версию событий, показывая события дуэли и себя, как их участника, свободно управляя поступками и судьбами других людей и своими собственными. Однако перерыв в описании последней, возможно, ночи в жизни героя создает впечатление ее большей протяженности, чем реальной ночи с 16 на 17 июня, она, следуя логике темпорального перерыва, причем, значительного, заданного самим рассказчиком, продолжает длиться: хотя линейное время давно ушло вперед, герой по-прежнему погружен в переживания ночи перед дуэлью, опуская описание тех событий, которые происходили после его перевода в крепость N и полутора месяцев жизни в крепости. Историю Бэлы рассказывает Максим Максимыч, Печорин остановился на поисках ответов о назначении жизни и загадке смерти, которые продолжает искать в «Фаталисте».

Ночь перед дуэлью как событийный и темпоральный феномен в романе «Герой нашего времени» наделена символическим статусом: известно ее начало – два часа ночи, но ее завершение определяется уже не движением линейного времени, а тем смыслом и значением, которое придаст ей герой, управляющий ее длительностью.

Примечания:

1. Алексеев Д., Пискарев Б. «Я хотел испытать его...» // Дуэль Лермонтова с Мартыновым: (По материалам следствия и военно-судного дела 1841 г.). М.: Русслит, 1992. С. 76-93.
2. Беловинский Л.В. Жизнь русского обывателя: от дворца до острога. М.: Издательская группа Альма-матер, 2022. 563 с. URL: <https://iknigi.net/avtor-leonid-belovinskiy/286400-zhizn-russkogo-obyvatelya-chast-3-ot-dvorca-do-ostroga-leonid-belovinskiy/read>. (дата обращения 18.10.2025).
3. Бетаки В.П. Нет, я – не Байрон, я другой (О корнях некоторых произведений Лермонтова и Э. По (или несколько примеров из всемирной поэтической переклички) // URL: Lib.ru: Бетаки Василий Павлович. О корнях некоторых произведений Лермонтова... (дата обращения 18.10.2025).
4. Востриков А.В. Книга о русской дуэли. М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. – 490 с.

5. Востриков А.В. Как организовать дуэль// Арзамас. URL: Как организовать дуэль • Arzamas (дата обращения 18.10.2025).
6. Дайчес Дэвид. Сэр Вальтер Скотт и его мир. М.: Радуга, 1987. – 176 с.
7. Дурасов В. Дуэльный кодекс. 4-е изд. СПб.: Тип. «Сириус», 1912. – 126 с.
8. Жиликова Э.М. Роман В. Скотта «Приключения Найджела» и проза М.Ю. Лермонтова. Статья первая // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014 № 2 (28). С. 94-107.
9. Захаров В.А. Загадка последней дуэли. Документальное исследование последних дней жизни М.Ю. Лермонтова. М.: Русская панорама, 2000. 352 с. Читать онлайн «Загадка последней дуэли» – Захаров Владимир Александрович – RuLit (дата обращения 18.10.2025).
10. Кацура А.В. Поединок чести. Дуэль в истории России. М.: Радуга, 1999. – 344 с.
11. Левин Ю.Д. Прижизненная слава В. Скотта в России// Эпоха романтизма: из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1975. – 288 с. С. 5-67.
12. Лаврентьев Н.В. Клянётся честью и Черновым... //История Петербурга. СПб.: Нестор, 2006. №№ 5 (33) и 6 (34). С. 61-65; 53-58.
13. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. М.: Художественная литература, 1970.
14. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени// Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 2. С. 580-721.
15. Лермонтов М.Ю. Menschen und Leidenschaften // Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 2. С. 118-180. С. 128
16. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472-762.
17. Москвин Г.В. «Смешно и досадно» (Повествовательная интермедия в повести «Княжна Мери» – ночь перед поединком) // Филология: научные исследования. 2020. № 9. С. 1-10.
18. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. – 1008 с.
19. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч. в 17 т. М.: воскресенье.1995. Т. 6. – 700 с.
20. Скотт В. Пуритане. URL: Пуритане – Old Mortality – читать на английском и переводить текст (дата обращения 18.10.2025).

21. Скотт В. Пуриране / Пер. А.С. Бобовича, стихотворные пер. В.С. Давиденковой. М.-Л.: Гослитиздат, 1950. XX. – 540 с.
22. Скотт В. Пуриране. Санкт-Петербург: тип. К.Н. Плотникова, 1875. XVI. – 551 с.
23. Скотт В. Пуриране. Собр. соч. в 8 томах. М.: Правда, Огонек, 1990. Т. 2. – 462 с.
24. Скотт В. Тори и виги. (Old Mortality). Исторический роман начала XVIII века / Перевод М.А. Живелевой. СПб.: Типография бр. Пантелеевых, 1896. Т. 5. – 366 с.
25. Скотт В. Шотландские пуриране: повесть трактирщика, изданная Клейшботемом, учителем и ключарем в Гандер-Клейге. Исторический роман. Типография С. Селивановского. Пер. Василий Соц. СПб., 1824. 238 с. Ч. 1. XII. – 207с.
26. Солнечный календарь Пятигорска 2025 URL: Солнечный календарь Пятигорска 2025 (дата обращения 18.10.2025).
27. Толстой А.К. Упырь// Толстой А.К. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1969. Т. 2. С. 5-73.
28. Толстой Л.Н. Анна Каренина //Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в восьми томах. М.: Лексика, 1996. Т. 6.
29. Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 2. Ч. 1. //Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в восьми томах. М.: Лексика, 1996. Т. 3.
30. Тургенев И.С. Отцы и дети// Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 5-191.
31. Урнов Д.М. Век большого бунта// Вальтер Скотт. Пуриране. Собр. соч. в 8 томах. М.: Правда, Огонек, 1990. Том 2. – 462 с. С. 441-444.
32. Хамар-Дабанов Е. Прodelки на Кавказе. Ставрополь: Ставропольское книжное издательство. 1986. – 256 с.
33. Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» //История русского романа. М.Л.: АН СССР, 1962. 630 с. Т. 1 Глава VI. С. 277-323.
34. Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л.: АН СССР, 1961. – 372 с.

**«МАЦНЕВ. ЛИЧНОСТЬ
ИЗ ПЯТИГОРСКОГО ОКРУЖЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА.
К ИСТОРИИ СТАРИННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ»**

Через личности в окружении М.Ю. Лермонтова и их биографии мы исследуем историческую обстановку, в которой жил и творил поэт.

При изучении «кавказского периода» биографии М.Ю. Лермонтова исследователи уделяют внимание хранящимся в архивах частным письмам и альбомам.

Альбомы широко бытовали в среде, окружавшей Лермонтова. На Кавказе офицеры чаще всего в своих альбомах рисовали шаржи на сослуживцев и командиров, делали зарисовки местности и жителей края.

Благодаря альбомам князя П.А. Урусова, П.И. Челищева исследователи устанавливали личности из кавказского окружения Лермонтова, что впоследствии помогало расширить круг поисков, уточнять или открывать новые факты в биографии поэта.

В 1979 году в своей статье «Кавказское окружение Лермонтова в альбомах современников» А.В. Корнилова указала на «не привлекавшие до сих пор внимания исследователей работы неизвестного художника, хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа» [4, С. 383].

На портфеле надпись: «Папка-портфель Неизвестного. Кожаный портфель, в котором девять листов в пятнадцатью акварелями различных шаржированных портретов участников кавказской войны 1841 года. Подписи авторской нигде нет...», Все листы датированы и снабжены надписями, указывающими фамилию изображенного и место действия. [4, С. 383].

Исследователь настаивала на том, что «акварели существенно дополняют, а отчасти и впервые вводят нас в иконографию ближайшего окружения Лермонтова» [4, С. 383].

При атрибутировании портретов, подвергнув сравнительному анализу акварели из портфеля, А.В. Корнилова по косвенным признакам предположила авторство Д.П. Палена – сослуживца М.Ю. Лермонтова, автора профильного портрета поэта [4, С. 390].

Эти акварели раскрывают личности многих офицеров окружавших М.Ю. Лермонтова в последние месяцы его жизни в Пятигорске, это подтверждают даты на некоторых рисунках. Имена и биографии всех изображенных изучены исследователями в рамках истории Кавказской вой-

ны и жизнеописании Лермонтова. Но остаётся не уточнённой личность Мацнева, изображенного на двух листах из папки-портфеля (илл. 1, 2).

Биография этого человека не интересовала лермонтоведов, т.к. он не входил в ближний круг М.Ю. Лермонтова. Но Мацнев находился в Пятигорске в последние дни жизни поэта.

Соглашаясь с версией Корниловой, что «все представленные рисовальщиком – участники галафеевской экспедиции или офицеры, состоявшие при генерале Граббе» [4, С. 390], приходим к заключению о знакомстве Лермонтова и Мацнева, что ставит задачу о точном установлении личности, изображенной на акварели.

За неимением инициалов рядом с фамилией на подписи, приходится ориентироваться на военный мундир.

Можно с уверенностью говорить, что это форма Лейб-гвардии Её Величества Кирасирского полка (называемого «гатчинским» по месту его дислокации), т.к. в 1835 г. вместо малиновых воротников и обшлагов пожалованы были светло-синие, вместо белых пуговиц – желтые. С этого времени и закрепилось за гатчинскими кирасирами наименование «синие» [6].

Но этот полк не участвовал в военных действиях на Кавказе. В царствование Николая I полк дважды выступал из Гатчины в поход: в первый раз – в 1830 г. усмирять мятежных поляков, когда неоднократно отличился; второй раз – в 1849 г. на усмирении венгерской революции [6].

Далее, вплоть до Первой мировой войны, полк в полном составе в войнах не участвовал, лишь офицеры-добровольцы и некоторые нижние чины командировались на театр военных действий – на Кавказ, в Севастополь, на Турецкую войну [6].

Логично предположить, что кирасир Мацнев оказался в числе таких офицеров-добровольцев. Это подтверждается и воспоминаниями А.И. Арнольди. В «Записках», описывая лето 1841 г. в Пятигорске, он упоминает:

«Раз или два в неделю мы собирались в залу ресторации Найтаки и плясали до упаду часов до двенадцати ночи <...>. Помню приезжавших на время из экспедиций гвардейских офицеров: Александра Адлерберга, кирасира Мацнева, которому я проиграл 500 рублей на 12 000, им заложенных и которые заманчиво разбросаны были в разных видах по столу в одной из комнат, носившей название «chambre infernale»» [1, С. 271].

Похожую сцену мы видим на рисунке «Le precepteur» («наставник»), датированного: «Piatigorsk, 9 июля». На ней изображены играющими в карты Мацнев и полковник В.С. Голицын (илл. 1).

О том что Мацнев относился к гвардейцам говорит подпись на другом рисунке. «Уж вы мне, щеголи гвардейские!» – шаржированный портрет Мацнева и Ольшевского, датирован 14 октября 1841 г. (илл. 2). Тогда Марцел (Марциал) Матвеевич Ольшевский командовал 2-й бригадой 20-й пехотной дивизии.

Обращаясь к документам Российского государственного военно-исторического архива, соотнеся фамилию, временные рамки и наименование полка мы узнаём, что ходе Крымской войны 1853-1856 годов коллежский секретарь, отставной штаб-ротмистр лейб-кирасирского Ее Величества полка И.М. Мацнев подал на имя Государя императора Николая I «Проект применения воздушных шаров в Крымскую кампанию» [5]. В нем воздухоплаватель предлагал под Севастополем и Кронштадтом учредить наблюдательные станции с привязными аэростатами. Наряду с привязными использовать и свободные аэростаты для бомбардировки английских судов, находящихся в Балтийском море. Сложность использования воздушных шаров в военном деле и опасения их применения в свою очередь со стороны противника заставили Николая I отказаться от этой идеи, объявив ее: «не рыцарским способом ведения войны» [2].

В журнале «Природа и люди» 1915 года, в качестве иллюстрации был опубликован портрет с подписью: «Мацнев Иван Михайлович. Один из пионеров русского военного воздухоплавания» [7].

Сравнивая портрет, опубликованный в журнале и шаржированный из папки-портфеля из собрания Эрмитажа, можно сделать вывод, что это одно и то же лицо.

Иван Михайлович Мацнев (24 июня 1820 г.р. -?) – орловский помещик, старший сын героя Отечественной войны 1812 года.

В первые о нём как о первом русском военном воздухоплавателе упоминает в своей книге «История воздухоплавания и летания в России» (1912 год) один из первых историков отечественной авиации А.А. Родных [3, С. 27].

Подробное исследование о семье Мацневых (орловских помещиках) провёл историк-краевед А.М. Полынкин, где рассматривается, среди прочих, биография И.М. Мацнева. Но исследование историка ограничивается временем после выхода Мацнева в отставку, увлечением воздухоплаванием, Крымской войной, более ранний период биографии он не затрагивает [8].

Наша работа раскрывает новое имя из кавказского окружения Лермонтова, помогает исследователям биографии И.М. Мацнева и историкам, изучающим Кавказскую войну.

Приложение:
иллюстративный материал к статье.



1. Неизвестный художник. «Наставник». Шаржированный портрет играющих в карты офицеров кирасирского полка Мацнева и кн. В. С. Голицына. В альбоме-папке с серией портретов участников Кавказской войны.

ГЭ, ОИРК, инв. № ЭРР 3780. Номер в Госкаталоге: 9693323 Акварель. 22,5 × 19,1.



2. Неизвестный художник. «Уж вы мне, щеголи гвардейские!» Шаржированный портрет Мацнева и Ольшевского. В альбоме-папке с серией портретов участников Кавказской войны.

ГЭ, ОИРК, инв. № ЭРР 3771. Номер в Госкаталоге: 9693261 Акварель. 21.3 × 16.3.



3. Мацнев Иван Михайлович. Один из пионеров русского военного воздухоплавания. Иллюстрация из журнала «Природа и люди» 1915 года. Копия (Журнал «Воздухоплаватель» № 4(18) 1999 г. С. 27)

Примечания:

1. Арнольди А.И. Из записок // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, – М., Художественная литература, 1989. С. 259-276.
2. Воздушный флот. История и организация военного воздухоплавания. П. 2-е издательство Сытина. 1915.
3. Горохов В. Несколько слов о М.И. Мацневе. Журнал «Воздухоплаватель» № 4 (18) 1999 г. С. 27. <http://ballooning-magazine.ru/images/stories/1999/18/18-15.pdf>
4. Корнилова А.В. Кавказское окружение Лермонтова в альбомах современников // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979. С. 373-391.
5. РГВИА. ф.38. оп.23/278, 0.32. л.л.1-8, 22-26.
6. Юркевич Е.И. Лейб-гвардии Кирасирский полк Ее Величества (Синие, или Гатчинские, кирасиры). https://vk.com/@piter_geniuslocileib-gvardii-kirasirskii-polk-ee-velichestva-sinie-ili-gatc
7. <https://lori.ru/26753729>
8. <https://web.archive.org/web/20190721203134/http://maloarhangelsk.ru/matsnevy>

И.И. Смагина
(г. Ставрополь)

КУЛЬТУРА ЧТЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

*В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.
М.Ю. Лермонтов, «Пророк»*

Чтение сегодня определяют по-разному. Это и вид речевой деятельности, который обеспечивает общение, и совокупность практик и процедур работы с письменным текстом, и специфическая форма языкового общения людей посредством печатных или рукописных текстов. А еще это одна из основных форм опосредованной коммуникации. Опосредованное общение с характерами лермонтовских персонажей точно характеризует отношение к чтению и книге в первой трети XIX века.

Согласно определению, «*культура чтения* – это комплекс навыков в работе с книгой, включающий осознанный выбор тематики, систематичность и последовательность чтения, а также умение находить нужную литературу с помощью библиографических пособий, пользоваться справочно-библиографическим аппаратом, применять рациональные приемы, максимально усваивать и глубоко воспринимать прочитанное (тезирование, конспектирование, аннотирование, рецензирование и т.п.), бережно обращаться с произведениями печати» [1, С. 70].

Чаще всего литературное произведение не может существовать помимо своего носителя (пергамента, бумаги, монитора и пр.). Поэтому оно влияет на читателя не только своим содержанием, но особенностями этого носителя, его материальной фактурой. Читатель и, в частности, книга, создают особый парный симбиоз культурного взаимодействия. Так, чтение свитков в античном мире требовало участия обеих рук – читая, человек мог при этом разве что диктовать, а вот писать – уже нет. Революционные изменения, вызванные появлением формата «кодекса», породили новые, невозможные прежде жесты: появилась возможность листать книгу, находить и цитировать какой-либо отрывок с помощью указателей-оглавлений, отсылающих к ее листам или страницам, отрываться от чтения, сравнивая различные фрагменты в одной и той же книге или в разных книгах, читаемых одновременно...

Лермонтов с малых лет много читал. Подтверждением тому является его домашняя библиотека. К сожалению, полностью она не сохра-

нилась. После смерти внука бабушка Елизавета Алексеевна Арсеньева раздала книги друзьям поэта. Однако даже по остаткам некогда богатой библиотеки можно судить о разносторонних интересах Лермонтова. Как и все в те времена, он читал французскую литературу, а также немецких и английских писателей в оригинале. Любил он и русских писателей и поэтов. А вот «Откровение Иоанна Златоуста» сам поэт называл своей самой любимой книгой. Предпочитал сочинения Пушкина, баллады Жуковского, роман «Айвенго» Вальтера Скотта, «Паломничества Чайльд-Гарольда» и «Корсар Байрона, балладу «Сказание о древнем мореходе» Кольриджа и др.

Естественно, навыки чтения, определенную его культуру поэт передает своим персонажам, используя их, эти навыки, в качестве духовного антуража. Исследуем несколько произведений поэта, в которых присутствует основа для анализа: поэму «Маскарад» (1835), стихотворения «Сашка» (1835-1836), «Боярин Орша» (1835-1836), поэму «Демон» (1829-1839), роман «Герой нашего времени» (1837-1839), не завершенное стихотворение «Сказка для детей» (1839-1840), стихотворение «Пророк» (1841).

В силу писательского дарования Михаил Юрьевич много и охотно наблюдал за юными девушками. Наблюдения получали выход в коротких, но ёмких строках. В неоконченной «Сказке для детей» девочка лет 14 проявляет себя так:

*Она была стройна, но с каждым днем
С её лица сбегали жизни краски,
Задумчивей большие стали глазки;
Покинув книжку скучную, она
Охотнее садилась у окна,
И вдалеке мечты ее блуждали,
Пока ее играть не посылали [7].*

Княжну Мэри (второстепенному персонажу от 16 до 18 лет) находим в схожем положении: «Она сидела неподвижно, опустив голову на грудь; пред нею на столике была раскрыта книга, но глаза её, неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробежали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко...» [3]. Обе персоны, будто вторая продолжает первую, демонстрируя явную апатию к чтению, да и сам автор снисходителен к их морали и интеллекту, хотя и без осуждения.

В нравственной поэме «Сашка» еще одна дама, волей поэта, невнимательна к прочитанному:

*И Марья Николавна, хоть суров
Казался ветер и день был на закате,
Накинув шаль или капот на вате,
С французской книжкой, часто, сев к окну,
Следила взором сизую волну,
Прибрежных струй приливы и отливы,
Их мерный бег, их золотые гривы [7].*

«Французская книжка» весьма характерно демонстрирует отношение поэта к иностранной литературе, общо излучая ироническое пренебрежение.

Юные чтецы и чтецы, как говорится, «на возрасте» имеют у Лермонтова схожие мотивы к чтению или мысленному обращению к книжному источнику. Если юные девы читают от скуки, то в «Демоне» пожилого старика-сторожа на кладбище стимулирует испуг:

*...Канон угодника святого
Спешит он в страхе прочитать,
Чтоб наважденье духа злого
От грешной мысли отогнать... [5].*

Много и охотно читают в «Маскараде». Прочитав, рефлексируют. Чтение становится частью действия, от того, что прочитывают персонажи, зависит развитие сюжета. Действующие лица настолько прорисованы, что каждый демонстрирует свою манеру общения с текстом. Баронесса, долго и нервно рассуждая о глобальных вопросах («зачем живем?») и изначальной жертвенности женщин, упоминает при этом писателя Жоржа Занда (привычное звучание «Жорж Санд», псевдоним Амандины Авроры Люсиль Дюпен) как хорошо известного и вычитанного ею автора, настолько сама себя накручивает, что, взяв в руки книгу, признается:

*Нет, не могу читать... меня смутило
Все это размышленье, я боюсь
Его как недруга... и, вспомнив то, что было,
Сама себе еще дивлюсь [5].*

Арбенин, будто экстрасенс, обращается к князю Звездичу с провокацией и предложением развить умение обычного чтения до возможности «*Читать на лицах чуть знакомых вам / Все побужденья мысли...*» [5]. (Через шесть лет Лермонтов усилит этот мотив в «Пророке»: «*В очах людей читаю я / Страницы злобы и порока*» [6]). Много сюжетных ходов связано с написанием и чтением записок. Арбенин пишет Звездичу, приглашая на вечер к N, Звездич пишет Нине, Арбенин чита-

ет это злосчастное письмо, решая, что женщина за маской была Нина, а не Баронесса и пр. Баронесса, сама внесшая достаточный негативный взнос в историю с браслетом и предстоящее преступление, предупреждает князя о неведении Нины, а также о неверной осведомленности и дурном настроении Арбенина после изучения записки:

Она

Не знает ничего... но муж... читал... ужасен

В любви и ненависти он –

Он был уж здесь... он вас убьет... он приучен

К злодейству... вы так молоды [5].

И, что самое трогательное, перед смертью отравленная мужем и чувствующая предсмертный озноб Нина просит служанку:

Саша, дай мне книжку.

Как этот князь мне надоел опять –

А право, жаль безумного мальчишку! [5]

Насыщен рассуждениями о манере и своеобразной культуре чтения в обществе в первой трети XIX века роман «Герой нашего времени». Само предисловие уже и есть весьма едкое рассуждение Лермонтова на эту тему: «Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики. Но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий» [3]. Лермонтов буквально обвиняет читателей романа в пренебрежительном чтении с предрассудком. Он сравнивает все написанное до него с неким поверхностным чтивом: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» [3]. В этом он весьма физиологичен, поскольку сам был, по воспоминаниям близких, вполне всеяден за столом. Но, что касается интеллектуальных продуктов, он сторонник резкой и неприглядной реальности, что не мешает ему от души поиграть с читателем, оставляя за ним право делать выводы и моральную оценку персонажей: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар» [3].

Подобные рассуждения разоблачают и самого автора. Характеристика «порядочное общество», в котором якобы читают правильные «порядочные книги», само по себе наивно, поскольку, вдумайся сам Лермонтов в его суть, обязательно понял бы, что это и есть главная утопия, ибо его попросту не существует. А существует реальный читатель начала XIX века, который в основном бытовал в обеих столицах, и именно ему давать оценку роману, которого писатель тут же обвиняет в легковерии: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...» [3]. Спустя много лет уже в XX веке писатель Артур Кёстлер будет подтрунивать над подобным читательским вероимством: «Любить писателя и потом встретить его – всё равно что любить гусиную печенку и потом встретить гуся».

Михаил Юрьевич имел в характере достаточно иронии и сарказма, чтобы зацепить своим слогом дурных и бесталанных писателей, чьи промахи он определенно пронёс через свой опыт чтения. Так, в главе «Максим Максимович» не без внутренней улыбки выдает: «Избавлю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которые решительно никто читать не станет» [3]. У Стругацких в «Понедельник начинается в субботу» есть некий магистр, выступающий с докладом «Осуществимость машины времени для передвижения во временных пространствах, сконструированных искусственно». Посредством данной машины писатели высмеяли художественную кургузость, недостаточную герметичность миров некоторых писателей, чья беспомощность очевидна даже не продвинутому читателю. Лермонтов не менее стильно говорил об этой беллетристической беспомощности еще в XIX веке.

Печорин отвлекается перед роковым поединком именно чтением: «Я помню, что в продолжение ночи, предшествовавшей поединку, я не спал ни минуты. Писать я не мог долго: тайное беспокойство мною овладело. С час я ходил по комнате; потом сел и открыл роман Вальтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были «Шотландские пуритане»; я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом... Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..». Весьма показателен переход от чтения «с усилием» к чтению увлеченному настолько,

что Михаил Юрьевич вкладывает в уста Печорина собственные прямые рассуждения о своем предке Томасе Лерманте.

В главе «Фаталист» Лермонтов и вовсе, сравнивая конфликт мыслительной работы с опытом бытия, делает это с использованием образа чтения: «В этой напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив её уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» [3]. При этом понимается, что «известная книга» – это некий ментальный слепок реально прожитой когда-то вот этой самой «действительной жизни». Что очень в духе поэта, ведущего отсчет себя от древнего шотландского рода, корни которого «действительней», чем то, как он живет сегодня. Будто не сам Лермонтов читал о своих предках, а предки его в сей момент читают условную книгу о нём («дурное подражание»), поэтому сюжет его нынешнего существования такой плоский и никчёмный.

В завершение хочется поговорить о духовной силе книги. Неоконченная поэма «Сашка» начинается строфой:

*Наш век смешон и жалок, – всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про тёмные волнения души,
И только слышишь муки да страданья* [7].

Весьма ёмкое определение читательских предпочтений, хотя и не без лукавства. Понятный заигрыш с читателем отнюдь не означает, что Лермонтов не хочет видеть по ту сторону страницы человека вдумчивого, интеллектуального. Эта надежда – основа любого литературного творчества – важный мотив для поэта. Лермонтов верит, что его прочтут с пониманием, и эта вера присутствует на страницах его произведений. В «Боярине Орша» есть примечательный отрывок. Второстепенный персонаж – монах-чернец, стерегущий мятежного Арсения, демонстрирует выраженное благочестие и, когда слепой отец игумен подает ему знак вступить в разговор, будучи уже готов сорваться на ругань, вдруг одумывается:

*...И вот слепец махнул рукой!
И понял данный знак монах,
Укор готовый на устах
Словами книжными убрал
И так преступнику вещал: <...>* [2].

Вот это «словами книжными убрал» говорит о способности персонажа подниматься над ситуацией благодаря опыту общения с печатным

источником, каким бы он ни был. Это свидетельствует о восприимчивости его натуры к печатному слову и способности принять книгу как полноценного наставника.

Чтение – важная часть личности, характеристика её общего культурного уровня. При этом решение задачи общего развития навыков чтения идет вместе с литературным развитием. Лермонтовское литературное наследие сегодня приобретает особое значение, ведь оно воспитывает вкус к русскому языку, сильно травмированному и захламленному в современных реалиях. Читая Лермонтова, получаешь возможность полноценно воспринимать классические произведения и анализировать их.

Примечания:

1. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю. Словарь по педагогике (междисциплинарный): учебное пособие. – Москва; Ростов-на-Дону: МарТ, 2005. С. 70.
2. Лермонтов М.Ю. Боярин Орша / М.Ю. Лермонтов // Библиотека Машкова. – URL: <https://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/orsha.txt> (дата обращения 19.01.2025).
3. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / М.Ю. Лермонтов // Библиотека Машкова. – URL: <https://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/geroi.txt> (дата обращения 20.01.2025).
4. Лермонтов М.Ю. Демон / М.Ю. Лермонтов // Библиотека Машкова. – URL: <https://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/demon.txt> (дата обращения 19.01.2025).
5. Лермонтов М.Ю. Маскарад / М.Ю. Лермонтов // Библиотека Машкова. – URL: <https://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/maskarad.txt> (дата обращения 20.01.2025).
6. Лермонтов М.Ю. Стихотворения (ПСС, том 1) / М.Ю. Лермонтов // Библиотека Машкова. – URL: <https://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/pss1.txt> (дата обращения 19.01.2025).
7. Лермонтов М.Ю. Стихотворения (ПСС, том 2) / М.Ю. Лермонтов // Библиотека Машкова. – URL: <https://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/pss2.txt> (дата обращения 19.01.2025).

**ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА И АРХИВНЫЕ НАХОДКИ.
ДОКТОР И. КУОЛЪТ И ЛЕРМОНТОВСКАЯ ИСТОРИЯ
ПЯТИГОРЬЯ НА ОСНОВЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ
ИЗ ГАСКА, РГИА И ФОНДА РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ
ГМЗЛ.**

В литературе о М.Ю. Лермонтове неоднократно цитировалась запись рассказа Леонида Ангелиевича Сидери, в которой сообщалось о некоторых деталях причины дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым. Это свидетельство относится к 1924 году. Перенесёмся мысленно в это время. Исполнилось 110 лет со дня рождения М.Ю. Лермонтова. В связи с юбилейной датой наблюдается некий всплеск интереса к личности и творчеству поэта. Б.М. Эйхенбаум выпустил книгу о Лермонтове: «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» [7]. Тогда же молодой 28-летний поэт, переводчик, филолог-германист Д.С. Усов, имевший литературным наставником Сергея Николаевича Дурылина, для которого великий поэт был не только объектом его исследований, но и предметом его большой, непреходящей любви, встретил накануне интересного персонажа 82-х лет, который если и не являлся очевидцем событий, связанных с историей роковой дуэли поэта, то все-таки был человеком, слышавшим эту историю от очевидцев, своих родителей, проживавших в молодости в Пятигорске. История давняя, возраст мемуариста почтенный. Что-забылось, что-то могло быть искажено, но рациональное зерно осталось. И Дмитрий Сергеевич Усов попросил записать своего знакомого по имени Леонид Ангелиевич Сидери всё, что тот помнил из рассказа родителей. Рукопись хранилась в личном архиве Усова. Она была оглашена им 21 ноября 1924 года заседании подсекции истории русской литературы Литературной Секции Госуд. Академии Художественных Наук в докладе под заглавием «Новые детали дуэли Лермонтова», затем была предоставлена Павлу Елисеевичу Щёголеву для «Книги о Лермонтове» [6, С. 218-219].

Вскоре мемуарист ушёл из жизни. Судьба же самого Усова оказалась трагичной. Он был арестован и осуждён в 1935 году. В постановлении об избрании меры пресечения в деле Усова была такая строчка: «принимал активное участие во вредительской работе по изданию словарей на немецком языке». Среди доказательств вредительского характера словаря была подборка верхних колонтитулов. На некото-

рых страницах получались не очень удачные пары слов: «ВЦСПС – выкинуть», «кража – культура», «смешной – советский». И, хотя Усов к верстке и утверждению макета не имел никакого отношения, он был отправлен строить Беломорский канал, многого не успев сделать из-за ареста.

Однако запись рассказа Леонида Ангелиевича Сидери, в которой сообщалось о некоторых деталях причины дуэли М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым, сохранилась благодаря его стараниям. А.Г. Сидери был плац-адъютантом при пятигорском комендантском управлении, в 1841 году часто бывал в доме П.С. Верзилина, где встречался с Лермонтовым и Мартыновым. Он был первым, кто узнал о трагической гибели поэта на дуэли, докладывал об этом коменданту Ильяшенкову. Тогда же, в 1841 г. он женился на сироте Екатерине, урождённой Кнольт (Куольт), дочери умершего в Пятигорске врача, опекаемой М.И. Верзилиной и проживавшей в её доме. Вместе с её дочерьми она участвовала в вечерах, устраивавшихся в гостиной Верзилиных и явилась невольной свидетельницей преддуэльных событий в жизни Лермонтова.

Сведения, содержащиеся в рукописи и касающиеся событий роковой дуэли М.Ю. Лермонтова и Н.С. Мартынова, неоднократно включались в тексты различных статей о последних днях жизни поэта, а также в энциклопедические издания [1, С. 32-35; 4; 5, С. 404-410]. Сегодня мы впервые ставим вопрос о корректировке этих сведений на основе недавно найденных архивных документов.

Вначале напомним рассказ Леонида Ангелиевича Сидери, основанный на информации, полученной из уст его отца Ангелия Георгиевича и матери Екатерины Ивановны, урождённой Куольт, в замужестве Сидери. *«В семье Верзилиных были три красивые девицы: дочери Верзилина, старшая Эмилия и младшая Надежда, и моя мать (Е. И. Кнольт¹), проживавшая в их семье как опекаемая. Мартынову и Лермонтову нравилась Надежда Петровна Верзилина, рыжая красавица, как её звали... Вот из ревности и разыгралась эта драма. Отец мой (А.Г. Сидери), идя с докладом об этом происшествии к коменданту, зашёл по дороге к Верзилиным и сообщил им об этом (он уже был женихом моей матери). Все в доме были взволнованы»* [5, С. 404-410].

Примечательно, например, что в 1950-х годах художник О.А. Вуколов, изображая гостиную в доме Верзилиных, представляет четыре фигуры молодых барышень, присутствовавших на вечере, где произошла ссора Лермонтова и Мартынова. То есть воспоминания Сидери были, судя по всему, ему известны.

¹ Так фамилия упоминается в мемуарном источнике.

Итак, Ангелий Георгиевич Сидери в 1841 году считался женихом Екатерины Ивановны Куольт – «дочери врача, как пишет его сын Леонид, вызванного из-за границы для устройства недавно открывшихся минеральных источников в Пятигорске». В своих рукописных воспоминаниях Леонид Ангелиевич Сидери сообщает о том, что отец Екатерины, доктор медицины и хирургии, по прибытии был назначен *директором минеральных вод* (выделено нами – Е.С.), женился там, и от этого брака родилась мать Леонида. Спустя некоторое время дед и бабушка умерли, и Екатерина осталась сиротой. Опекуншей к ней была назначена генеральша Верзилина.

Последнее утверждение неоднократно цитировалось в различных источниках, но именно оно вызвало некоторое недоумение, т.к. имена всех директоров КМВ известны, начиная с первого главного врача Г.И. Сухарева, занявшего эту должность в 1803 г. и заканчивая доктором Ф.П. Конради, который был назначен главным врачом в 1824 году.

То есть, такого имени как доктор Куольт обнаружить в списках главных врачей КМВ не удалось. Это поставило под сомнение воспоминания Леонида Ангелиевича Сидери, касающиеся событий, связанных с историей дуэли М.Ю. Лермонтова и Н.С. Мартынова. Да и само имя доктора, дочерью которого была Екатерина, жившая в 1841 году как опекаемая в доме Верзилиных, в различных источниках подверглось искажениям. В исторических документах, встречается разное его написание: *Кнолт*, *Кнольт*, *Куольт*, *Кугольт*. Несомненно одно: этот человек стоял у истоков организации лечебного дела на КМВ, кроме того, он был одним из первых застройщиков старейшей исторической части города, т.к. на плане, составленном первыми архитекторами Пятигорска, братьями Бернардацци, обозначены дома чиновницы Куольт, (Пелагеи – жены доктора и матери Екатерины).

Усадьба чиновницы Куольт обозначена на этом плане под номером 22. От неё сохранился только угловой дом. Он дважды перестраивался: в 1859 и в 1887 годах.

Усадьба имеет свою интересную историю. *Во-первых*, в 1834 году здесь жил на квартире декабрист Степан Михайлович Палицын. Здесь же он был арестован по доносу о вольнодумстве вместе с городничим Ваневым и доктором Майером, ставшем прототипом доктора Вернера в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Во-вторых, усадьба находилась в непосредственной близости от дома генерала Верзилина, в котором в 1841 году произошла ссора М.Ю. Лермонтова с Н.С. Мартыновым, приведшая к роковой дуэли поэта. Видимо, обитатели этих усадеб общались между собой, поэтому, когда

Пелагея Ивановна ушла из жизни, её дочь Екатерина Куольт была отдана под опеку Верзилиных. Мы не можем сказать точно, когда это произошло. В 1834 году вдова доктора Куольта была ещё жива, а в 1839 году за Екатерину Куольт представляет документы на её дома П.С. Верзилин.

В 1841 году Екатерина стала невестой поручика Ангелия Георгиевича Сидери, грека по-национальности. Её жених принимал деятельное участие в следствии по делу о роковой дуэли поэта. Вместе с комендантом Ильяшенковым он подписал рапорт командующему войсками Кавказской линии и Черномории Граббе, участвовал в составлении описи имущества погибшего. В 1842 г. у Ангелия и Екатерины родился сын Леонид, который со слов своих родителей и оставил воспоминания о кончине М.Ю. Лермонтова, заинтересовавшие Д.С. Усова.

Возникло искушение разобраться в этой истории – с одной стороны получить сведения об одном из первых докторов КМВ, имя которого незаслуженно было забыто и иногда упоминалось лишь благодаря лермонтовской преддуэльной истории; с другой стороны крайне интересно было восстановить в деталях и в лицах, ту историческую обстановку, которая сложилась в доме Верзилиных в 1841 году, т.е. накануне дуэли М.Ю. Лермонтова и Н.С. Мартынова.

Естественно, нужно, было обратиться к архивным документам. Прежде всего нами были просмотрены рукописные копии архивных документов, сделанных бывшим сотрудником нашего музея С.И. Недумовым. Находки нас ожидали в материалах, выписанных им из Госархива Ставропольского края (О-295/8), а также в выписках из архива бывшего Управления Кавказских Минеральных вод (Фонд № 4, ед. хр. № 1).

В одном из таких документов речь идёт об отводе места для постройки дома при Горячих Водах отставному доктору И. Куольту. Приведём выдержку из этого документа:

«Ф. 63. д. 413. Сентябрь 1820 года.

Желаю я выстроить при Константиногорских Минеральных Горячих водах деревянный на каменном фундаменте дом о пяти покаях со службами на пустом пороженем угловом месте...».

Крайне интересно было найти оригиналы скопированных С.И. Недумовым документов. С целью их поиска мы обратились в ГАСК. Особую благодарность хочется выразить сотрудникам Государственного архива Ставропольского края, которые помогли обнаружить эти редчайшие, интересующие нас документы. Они включают переписку об отводе отставному доктору надворному советнику Ивану Куольту при Горячих Водах места для постройки дома. Начата переписка была 10 ноября 1820 года и закончена 5 февраля 1824 года.

Интересно, что обращается доктор Куольт с просьбой о разрешении выстроить при Константиногорских минеральных горячих водах деревянный дом на каменном фундаменте непосредственно к Всероссийскому самодержцу Александру I (1777-1825). Прошение подавалось на гербовой бумаге, которая стоила 50 коп. за лист.

Об Иване Ивановиче Куольте известно, что 15 ноября 1818 года он был внесён в список дворян в дворянскую родословную книгу как надворный советник, проживающий на КМВ [9].

Из следующего документа, хранящегося в фондах нашего музея, мы узнаём, что брак Пелагеи Ивановны с доктором Куольтом был вторым, и что от первого брака у неё была дочь София, на которую она оформила собственный дом. Этот документ в записи С.И. Недумова имеет заголовок «Сведения о доме Куольтовой». Поэтому становится понятно, почему возник вопрос о строительстве ещё одного дома на усадьбе.

Изучая исторические источники, мы пришли к пониманию ошибки Сидери, упомянувшего о том, что загадочный доктор Куольт был главным врачом КМВ. В издании «История Кавказа в лицах» [2] указывается, что Куолт (Куольт – Е.С.) – коллежский ассессор, доктор медицины, был НЕ ГЛАВНЫМ ВРАЧОМ КМВ, а врачом Константиногорского карантинa (Сведения на 1812 г.) [10], о котором крайне мало известно сегодня, практически не публиковались документы о нём. Итак, мы занялись поиском документов о Константиногорском карантине. Удалось выяснить, что – это был один из временных карантин, которые существовали на южной Кавказской линии. Он был учреждён вместе с меновым двором, располагался в одной версте от крепости Константиногорской. Т.е. Был запрещён свободный проезд через Кавказскую линию. Торговцы, едущие в русские села и города, подвергались карантинному очищению в течение определенного срока, доходившего от 6 иногда до 40 дней. Именно так должен был ехать на Кавказ юный Лермонтов в 1820-х гг.

Меновые торги с карантинном при Константиногорской крепости были устроены по распоряжению генерала Тормасова с 1811 года. Видимо, с этого времени и начинается деятельность доктора Куольта на КМВ.

Таким образом, в начале XIX века близ Константиногорска при Горячих Водах был создан особый контрольно-санитарный пост – карантин. Это было сделано из-за обилия различных инфекций и значительного вреда от них, особенно от чумы. Известно, что жестокая эпидемия чумы охватила находившуюся по-соседству Кабарду с 1804 по 1826 год и выкосила по некоторым данным от половины, до двух третей её жителей, она стала основной причиной того, что в 1807 г. местные жители

оставили аул Каррас, располагавшийся близ горы Бештау. Были немалые жертвы и в Константиногорской крепости [3].

Ещё одно грозное заболевание – холера. В XIX веке холера несколько раз посещала Северный Кавказ. К этому времени относятся холерные бунты. Их причина – недовольство введённым правительством запретом передвижений (карантинами и вооружёнными кордонами). Один из примеров холерного бунта во времена Лермонтова – восстание в Севастополе 15 июня 1830 года, когда взбунтовались мастеровые флотских экипажей. Во время такого бунта толпа людей растерзала Николая Алексеевича Столыпина, губернатора города. Столыпин был младшим братом бабушки Лермонтова. Напомним, что и родная сестра бабушки Лермонтова – Екатерина Алексеевна – умерла 13 августа 1830 года заразившись холерой, самоотверженно ухаживая за больными. 15 августа того же года Лермонтов, обеспокоенный судьбой своего любимого «дядюшки» (двоюродного деда) Афанасия Алексеевича Столыпина, пишет свою «Чуму в Саратове», используя для подзаголовка термин *Cholera morbus* – это латинское название холеры. Поэт как всегда историчен: Холеру в XIX веке действительно называли «чумой столетия».

Итак, обилие различных инфекций и значительный от них вред и привело к созданию в начале XIX века близ Константиногорска при Горячих Водах особого контрольно-санитарного поста – карантина. Те немногочисленные документы, которые мы нашли в ГАСКе, они буквально на вес золота. Сведения, содержащиеся в них, публикуются нами впервые.

Медицинская служба карантинной конторы была представлена карантинным доктором или штаб-лекарем. Медицинские чины назначались Медицинской коллегией согласно уставу из числа «самых надежных, испытанных в своем знании лиц». Таким врачом, судя по всему, и был доктор-хирург Иван Иванович Куольт, получивший назначение лекарем на Константиногорскую карантинную заставу, находившуюся неподалеку от Горячеводской долины.

Вновь обратимся к документам из Гос. архива Ставропольского края. Сохранился рапорт доктора Куольта Константиногорской карантинной заставы на имя губернатора Кавказской губернии (будущей Ставропольской) Якову Максимовичу Брискорну от 22 июля 1812. В рапорте идёт речь о состоянии Константиногорского карантина. Сам Брискорн *употребил чрезвычайное усилие в борьбе с распространявшейся в губернии эпидемией чумы; в октябре 1812 года (т.е. через 2, 5 месяца после того как был подан этот рапорт), умер в Георгиевске от истощения в самоотверженной работе по борьбе с чумой. Похоронили его с большими почестями на георгиевском кладбище.*

На одном из документов мы видим подпись доктора Куольта.

Следующий документ представляет собой список построек, находившихся на территории Константиногорского карантинного пункта (он располагался в плетневых постройках, от которых со временем ничего не сохранилось), и список людей, служивших при нём (всего 35 человек, включая карантинных служителей, казаков, офицеров и рядовых для охраны, одного есаула Севостьянова, и самого доктора, заведовавшего карантинным). В этом документе интересной представляется первая строка, где о докторе сказано: «16 Егерского полка коллежский асессор доктор Куолт». Т.е. на Кавказе он оказался именно как медик 16 Егерского полка, который действительно стоял тогда в этих местах. С 1798 года в Константиногорской крепости была расположена штаб-квартира 16-го Егерского полка, которым командовал генерал-майор Пётр Гаврилович Лихачёв (1758-1813).

Михаил Юрьевич Лермонтов должен был проехать через Константиногорскую крепость и карантинный пункт во время поездки на Кавказ в 1820 году. И уж совсем никак не мог миновать карантин и Константиногорскую крепость прадед М.Ю. Лермонтова – Алексей Емельянович Столыпин. В 1806 г. продал свой крепостной театр, (труппа которого легла в основу Большого и Малого театров Москвы) он сразу же приобрёл 4 тысячи десятин плодородной земли на реке Куме у предгорий Кавказа, где через год построил селение Ново-Столыпино. Оно находилось недалеко от Горячих вод. Алексей Емельянович Столыпин нуждался в лечении: в течение 10 лет, с 1807 по 1817 годы он ездил на целебные воды. Судя по указаниям, содержащимся в письмах М. Сперанского, он умер «не доезжая 50 вёрст» (примерно 53 км. – Е.С.) до Тёплых (Горячих – Е.С.) Вод и 30-40 вёрст до Ново-Столыпиновки, – ближайший населённый пункт, возле которого скончался А.Е. Столыпин, – это Георгиевск. Там он мог быть и погребён тем более, что именно в Георгиевске находилось в то время так называемое «Кладбище коллежских асессоров и статских советников», на котором было много военных и дворянских захоронений. Но могила его затерялась, и тем не менее похоронен он здесь, в кавказской земле, и было бы правильным где-то здесь поставить памятный знак-кенотаф. Вопрос: «где именно?». Имение Ново-Столыпино затоплено Отказненским водохранилищем. Георгиевское «Кладбище коллежских асессоров и статских советников», в 50- гг. XX в. было закатано под стадион. Остаётся единственное место, где можно поставить такой памятник-кенотаф – это территория бывшей Константиногорской крепости и Константиногорского карантинного пункта. Их Алексей Емельянович не только должен был проезжать, отправляясь к горячим источникам, но

и, судя по всему, он должен был останавливаться там, как это делали другие путешественники (например, доктор Гааз).

Мы уже говорили о том, что карантинный пункт располагался в одной версте от крепости Константиногорской. Так и хочется представить себе, как в 1820 году юного поэта с бабушкой принимал на Константиногорской карантинной заставе доктор Куольт. Тогда же, осенью 1820 года, он вышел в отставку и начал хлопоты о получении разрешения на строительство собственного дома в непосредственной близости от горячих источников. Переписка с кавказским областным правлением длилась долго, 4 года. Наконец 5 февраля 1824 года доктору Куольту было отведено место для строительства дома. Но вот успел-ли он построить этот дом?

Согласно документу, скопированному Сергеем Ивановичем Недумовым, доктор Куольт в начале февраля 1824 года уже ушёл из жизни. Так что строительство дома, видимо, легло на плечи его супруги. Сама Пелагея Ивановна примерно на 10 лет пережила мужа. И над их дочерью Екатериной опекунство взяла семья Верзилиных. В 1841 году у Екатерины был уже жених Ангелий Сидери, и, собираясь замуж, Екатерина потребовала право распоряжаться своим наследством, доставшимся от родителей: речь шла о доме и деньгах, которыми на тот момент распоряжалась Мария Ивановна Верзилина.

Следующий документ, скопированный рукой С.И. Недумова из описи судебных дел, хранившихся в краевом архиве (ф. 79, д. 4325)² даёт нам возможность ярко представить, какая обстановка сложилась в доме Верзилиных на момент появления в нём М.Ю. Лермонтова в 1841 году. Екатерина, собираясь замуж, борется за своё наследство, которое ей не спешит возвращать М.И. Верзилина, более того, опекунша наносит оскорбление юной особе, которая подаёт на неё в суд. Дело начато 11 апреля 1841 года, 15 мая (в день прихода М.Ю. Лермонтова в дом Чилаева, расположенный по-соседству) пятигорский окружной суд накладывает резолюцию «о скорейшем окончании дела по иску в отношении генерал-майорши Верзилиной в причинённой ею ругательством обиде девице Екатерине Куольт». Видимо, дело было решено в пользу Екатерины, т.к. в том же 1841 году она продаёт свой дом чиновнице 8-го класса Лимаревой.

Можно только представить настроение молодой девушки, обиженной воспитанницы, когда она, находясь в состоянии судебной тяжбы со своей опекуншей, вынуждена была продолжать жить в доме последней. Взглядом стороннего наблюдателя она следила за развитием событий

² Оригинал ныне утрачен.

в доме Верзилиных, приведших к роковой дуэли поэта. Затем про неё все словно забыли, как и про её отца – первого доктора Константиногорского карантинного госпиталя – почти мифического, и в тоже время вполне реального господина Куольта, пропускавшего через свою карантинную заставу и дедушку М.Ю. Лермонтова – Алексея Емельяновича Столыпина, и юного поэта с бабушкой в 1820 году, добившегося разрешения на строительство одного из первых домов зарождавшегося курорта, дочь которого Екатерина была невольной свидетельницей последних дней жизни М.Ю. Лермонтова, а зять – Ангелий Георгиевич Сидери, первым узнал о гибели М.Ю. Лермонтова на дуэли и пришёл с этим печальным известием в дом Верзилиных.

Вот такая корректировка сведений, содержащихся в рукописи воспоминаний, заинтересовавших в своё время Д.С. Усова. Имя доктора Куольта не кануло в Лету лишь благодаря тому, что оно было упомянуто в связи с пятигорской лермонтовской историей. Но ещё не сняты все вопросы, связанные с этим человеком. Фамилия явно иностранного происхождения, связана с историей 16-го егерского полка и Константиногорского карантинного госпиталя. Логичным представляется продолжить поиски в центральных архивах.

Примечания:

1. Дуэль Лермонтова с Мартыновым. По материалам следствия и военно-судного дела 1841 г. / Сост. Д.А. Алексеев. – М.: Русслит, 1992. – С. 32-35.
2. Несмачная С. История Кавказа в лицах. Биографический словарь. Т. 10. Ставрополь, 2011.
3. Польской Л.Н. Летопись Пятигорска. – Пятигорск, 1993. – 122 с.
4. Сидери А.Г. М.Ю. Лермонтов: энциклопедический словарь / гл. Ред. И сост. Киселёва И.А. – М.: Индрик, 2014. – 940 с.
5. Чилиев В.И. Воспоминания: (В пересказе П.К. Мартынова) // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 404-410.
6. Щеголев П.Е. Книга о Лермонтове, т. 2. Л., 1929. С. 218-219.
7. Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград: Гос. изд-во «Печатный двор», 1924. – 168 с.
8. РГВИА, ф. 395, оп. 33, ед. хр. 330, л. 281, 292-99. Формулярный список плац-адютанта подпоручика Сидери 28 ноября 1841 г.
9. ГАСК. НСБ. Инв. 2646. Л. 52, запись 19.
10. ГАСК. Ф. 87. Оп. 1. Д. 269.

КОМУ АДРЕСОВАЛ М.Ю. ЛЕРМОНТОВ СТИХОТВОРЕНИЕ «ВАЛЕРИК»?

Аннотация.

В статье на основе анализа стихов М.Ю. Лермонтова доказывается, что стихотворение «Валерик» обращено к Н.Ф. Ивановой.

Всякий раз при чтении стихотворения «Валерик» невольно возникает мысль, кого имел в виду его автор в письме, с которого начинается и которым заканчивается сочинение. Кто эта женщина, оставившая в короткой жизни поэта глубокий след? Почему с нею ассоциируется событие кавказской войны 1840 г. – кровавое сражение при реке Валерик, участником которого был Лермонтов?

В лермонтоведении принято считать, что этой женщиной является Варвара Александровна Лопухина, к которой Лермонтов испытывал серьезное чувство до конца жизни. Сомнение в этом адресате письма никак не покидало меня, пришло решение найти настоящие корни этого сомнения.

Мишель познакомился с Варварой Лопухиной (Варенькой, как все ее звали) поздней осенью 1831 г., когда ее привезли родственники из имения в Москву. Но весь этот год и часть 1832 года он находился в состоянии глубокого неразделенного чувства любви, ставшей причиной душевной муки и страданий, о чем написал немало стихов. Речь идёт о Наталье Федоровне Ивановой. Лермонтов не открывает в стихах ее имени, а в посвящениях зашифровывает разными приемами: «Н.Ф.И.», «Н.И.», «Н.Ф. И... вой» или просто «К» (со звездочками *) и др. Подлинно «загадку Н.Ф.И.» разгадал И.Л. Андроников. Он же и заключил, что не менее 30 стихотворений у Лермонтова посвящены Наталье Ивановой. Однако ряд других исследователей (причисляю и себя к ним) считает, что так называемый «ивановский цикл» содержит не менее 40 сочинений, помимо драмы «Странный человек».

С Натальей, дочерью известного в то время драматурга Федора Федоровича Иванова юноша Лермонтов впервые встретился на одном из пансионных балов в 1830 (возможно даже в 1829 г); встречи также бывали и на балах в Дворянском собрании, в частных домах. Красивая с женственной грацией девушка приглянулась Мишелю, а вскоре он проникся к ней настоящим чувством «безмерной» любви. Есть разночтения в раз-

ных источниках по поводу года рождения Н. Ивановой – 1813 или 1814; во всяком случае она и Мишель ровесники. Летом 1830 года он написал первое стихотворение, обращённое к девушке под шифром – Н.Ф.И... вой. В этом посвящении чуткому влюбленному юноше становится ясно, что стихи его возлюбленную не интересуют. Некоторое время Наталья Федоровна отвечала взаимностью Лермонтову, но довольно скоро отвернулась, не видя перспектив этих отношений, да и не сознавая его превосходства над окружением. Ее измена крайне тяжело отразилась на состоянии юноши-поэта, и содержание стихов наполнилось отчаяньем, страданием, мукой.

Как произошел разрыв отношений между ними? Сохранилось письмо одного из приятелей Лермонтова Владимира Шеншина другу Николаю Поливанову, написанное 7 июня: 1831 г.: «...Мне здесь душно и только один Лермонтов, с которым я уже пять дней не виделся (он был в нашем соседстве у Ивановых) меня утешает своей беседой...». Известно, что Лермонтов бывал в гостях у Ивановых в их имении Тимонино-Никольское на Клязьме и последний раз отправился туда в начале июня 1831 года. Вернувшись в Москву, он написал тому же Поливанову: *... Я теперь сумасшедший совсем... болен, расстроен глаза каждую минуту мокры... Многое со мной было...». И, вероятно, в тот же день он пишет стихотворение «Исповедь» 1831 – го июня 11 дня». В нем содержатся строки, говорящие, что есть для автора (М.Ю. Лермонтова) любовь:

*Не верят в мире многие любви
И тем счастливы: для иных она
Желанье, порожденное в крови,
Расстройство мозга иль виденье сна...
Я не могу любовь определить,
Но это страсть сильнейшая! – любить
Необходимость мне; и я любил
Всем напряжением душевных сил...
И отучить не мог меня обман;
Пустое сердце ныло без страстей,
И в глубине. моих сердечных ран
Жила любовь, богиня юных. дней...*

Вскоре Михаил Лермонтов пишет автобиографическую романтическую драму «Странный человек». В предисловии к ней автор предопределяет, что действующие лица пьесы не вымышленные, а реальные люди. И он даже сохраняет имя и отчество героини – Наталья Федоровна, а фа-

мии придает определенное значение – Загорскина. Здесь упомянута и река Клязьма, у берегов которой расположено имение любимой девушки. В драму включено стихотворение о том, как герой верхом на коне (а масть коня та же, что у самого автора), преодолевает преграду на пути к свиданию с нею; не обнаружив переправы через реку, бросает коня в плавь. Я видел юношу: он был верхом

*На серой, борзой лошади – и мчался
Вдоль берега крутого Клязьмы...
Но верил он одной своей любви
И для любви своей не знал преград!
Как воротиться, не прижав к устам
Пленительную руку, не слыхав
Волшебный голос тот, хотя б укор
Произнесли ее уста? О нет!
Он вздрогнул натянул бразды, ударил
Коня – и шумные плеснули воды
И с пеною раздвинулись они.
Плывет могучий конь и ближе – ближе
И вот уж он на берегу противном.*

Но не о такой встрече с любимой мечтал Владимир Арбенин (он же Лермонтов). Его ждала измена и разлука с нею. В сцене наедине с Владимиром Наташа признается: «...обстоятельства переменились, и мы должны расстаться; я люблю другого! Так я подаю вам пример: я вас позабуду!...».

*О! Когда б
Я мог изобразить его страданье!
Как мрамор бледный и безгласный,
Долго он стоял...
Вдруг стон тяжелый вырвался из груди,
Как будто сердца лучшая струна
Оборвалась... Он вышел мрачно, твердо,
Прыгнул в седло и поскакал, стремглав, ...
И долго он скакал, наконец,
Он был терпеть не в силах... и заплакал!*

Чтобы описать этот потрясший героя эпизод из жизни так обстоятельно и психологически тонко, надо было самому автору воистину пережить состояние отчаяния, боли, страдания от неожиданного предательства обожаемого существа.

И в лирике Лермонтова появляется немало проникновенных стихотворений в связи с переживаниями из-за неразделенной любви.

Вот отрывки некоторых из них.

Ночь (1831)

*Нет, я не раб моей мечты,
Я в силах перенести мученье
Глубоких дум, сердечных ран,
Все, – только не ее обман...
В груди огонь, слеза в очах,
Давно без пищи этот пламень....
И слезы падают на камень.
Болезнь в груди моей, и нет мне исцеленья, (1831)
Я увядаю в полном цвете.
Пускай! – я не был раб земного наслажденья,
Не для людей я жил на свете.
Одно лишь существо душой моей владело...*

Глядя на догорающее дневное светило, поэт надеется:

*Быть может, ослеплён огнем его сиянья,
Я хоть на время позабуду
Волебные глаза и поцелуй прощанья,
За мной бегущие повсюду*

К ней обращено и стихотворение, обжигающее по накалу обнаженного чувства любви, названное «К себе» (1931).

*Как я хотел себя уверить,
Что не люблю ее, хотел
Неизмеримое измерить,
Любви безбрежной дать предел...
Мгновенное пренебрежение
Ее могущества опять
Мне доказало, что влечение
Души нельзя нам побеждать;
Что цепь моя несокрушима...*

Да, настоящая любовь для Лермонтова неизмерима, безбрежна – это несокрушимая цепь, о чем он признается и в стихотворении «Сонет» (1831).

*Я памятью живу с ушедшими мечтами,
Виденья прошлых лет толпятся предо мной...*

*Мне тягостно твое владычество порой;
Твоей улыбкою, волшебными глазами
Порабощен мой дух и скован, как цепями;
Что ж пользы для. меня – я не люблю тобой.*

И далее поэт сравнивает ту, которую так беззаветно любит, с мраморным холодным кумиром. Среди сочинений 1831 г., относящихся к Наталье Ивановой, есть «Песня» (может быть, Лермонтов пел ее) о неиссякаемой любви автора:

*Не знаю, обманут ли был я,
Осмеян тобою или нет,
Но клянусь, что сам любил я
И оставил от этого след...
Но если б я возвратился
Ко дням позабытых тревог,
Вновь также страдать я решился
И любить я иначе не мог.*

Питая «нежную пламенную» любовь к своей Наташе, Мишель Лермонтов с его чуткой восприимчивостью к фальши и тонкой психикой довольно скоро распознал ее суть светской кокетки. В стихотворении «Всевышний произнес свой приговор», адресованном «К***» (1831), он пишет:

*Во зло употребила ты права,
Приобретенные над мною
И мне польстив любовью сперва,
Ты изменила, – бог с тобою!
Я знал: то не любовь – и перенес;
Но отгадать не мог я тоже,
Что всех моих надежд и мук, и слез
Весёлый миг тебе дороже!*

И какой выход из этого опыта жизни предлагает поэт:

*Ко смеху приучать себя нужней:
Ведь жизнь смеётся же над нами!*

Трудно, болезненно пережил Михаил Лермонтов 1831 год, потеряв дорогого отца и осознав глубину своих страданий от любви к той, которая не стоит ее. И он в 1832 г. сочиняет стихи с оценкой интересов и нрава своей возлюбленной, постепенно освобождаясь от этого чувства: «Время сердцу быть в покое», «Всевышний произнес свой приговор»

(К***), хрестоматийное «Я не унижусь пред тобой» (тоже К***) и др. Отныне в его сердце проникает новая привязанность к милой, нежной Вареньке Лопухиной, ставшей утешением и другом после смерти отца. Так, в первом из перечисленных стихов поэт считает, что Наталья Иванова способна быть только кумиром, но не другом, поэтому:

*И поклонников ты встретишь,
И блистая пред толпой,
Меж рабов ты не заметишь
Для тебя души родной...*

В стихотворении «Я не унижусь пред тобою...» Лермонтов уже окончательно закрывает последнюю страницу своего несчастливой романа, утверждаясь в главном предназначении в жизни, благодаря полученному от природы дару, о чем он писал ещё в первом стихотворении к Ивановой в 1830 г. А в черновом варианте последнего стиха 1832 г. были строки: «...Ты позабыла – я поэт... «И грустное сожаление о потерянном времени»:

*Как знать? Быть может, те мгновенья,
Что протекли у ног твоих,
Я отнимал у вдохновенья!
А чем ты заменила их?*

Как же «ивановский поэтический цикл» соотносится с сочинением 1840. г. «Валерик»? Уверена, что стихотворение написано именно в этом году, когда слишком свежи были впечатления от трудного боя. Потому так подробно с деталями рассказано о нем в письме к некогда знакомой даме. Ставши участником кавказской войны и пережив ее жестокий, кровопролитный эпизод Лермонтов уже не тот юноша с сильными эмоциями. Он – сложившаяся личность со своими убеждениями, трезвой оценкой действительности, собственных поступков. И думаю, сравнивая себя нынешнего с тем десятилетней давности поэт разуверится во многом («И скучно и грустно», «Я жизнь постиг...», «Ничего от жизни уж не жду я...»). Однако прежние сердечные раны не забываются. Воспоминания о прожитом возникают вдруг, особенно когда огромная разница между событиями и временами юности и трагическими теперешними. Поэтому-то письмо «случайно». И Лермонтов, несмотря уже на давнюю вспышку чувства, решил напомнить о себе той, с которой оказались «душой друг другу чужды...». И это, по моему мнению, Наталья Иванова (теперь Обрескова). Несколько стихов было посвящено поэтом желанию породниться с её душой, например:

Как дух отчаянья и зла (1831)
Мою ты душу обняла.
О! Отчего тебе нельзя
Ее совсем взять у меня. Моя душа —
Твой вечный храм,
Как божество твой образ там
Тебе я душу отдавал
Такой души ты знала ль цену?..

Выше приведен ещё отрывок о «родной душе», почувствовать которую не дано самолюбивой красавице (см. «Время сердцу быть в покое»). Так что Лермонтов четко сформулировал отсутствие душевного родства с бывшей возлюбленной: она уже «не властна над его душой». «Знай, мы чужие» ... — заключает поэт. Да, он много и очень сильно любил ее, и короткую взаимность чувств назвал «днями блаженства», за них после измены «заплатил страданьем и тревогой». О страданиях, отчаянии, тревогах поэта уже приведен ряд фрагментов из стихотворений. Но самые пронзительные из них — строки в исповеди «1831-го июня 11 дня».

О! Когда б я мог
Забывать, что незабвенно, женский взор!
Причину стольких слез, безумств, тревог...

Что касается выражения «убил последний жизни цвет», сопоставим его с посвященными Ивановой стихами:

Болезнь в груди моей и нет мне исцеленья,
Я увядаю в полном цвете...
Измученный тоскою и недугом
И угасая в полном цвете лет,
Проститься я с тобой хотел как с другом..
Ты для меня была как счастье рая ...

Во время написания этих строк Мишель Лермонтов не мог «увядать» или «угасать» из-за чувств к Вареньке, скорее наоборот, она оказала ему поддержку в это тяжёлое время; не она причина тому, что был «убит последний жизни цвет». Тогда душа юноши была во власти безответного глубочайшего чувства к той Наташе, забыть которую не удастся всю оставшуюся жизнь. Конечно, трудно зачеркнуть совсем прожитые горестные месяцы, в которых пребывал отвергнутый любимой девушкой юноша, при том оставивший такой значительный «поэтический след», (см. его «Песню»). Потому в 1840 г. Лермонтов пишет

уже Ивановой – Обресковой: «...точно, я вас никак забыть не мог ...». И если в юности он был с нею. на ты, то теперь – вежливое, отвлеченное «вы».

Таким образом, сопоставляя содержание письма в «Валерике» с курсом в прошлое, можно проследить переключку с «ивановским циклом» лермонтовской лирики. Любопытно завершение стихотворения, т.е. всего письма. Описав походную жизнь воина и затем весь трудный день войны под Гихами с риском для жизни, с потерями с обеих сторон, автор обращается к адресату:

*Теперь прощайте: если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займет хоть малость,
Я буду счастлив. А не так? —
Простите мне его как шалость
И тихо молвите: чудака!*

Итак, если это письмо адресовано В.А. Лопухиной, то можно удивляться, как сильно изменилась эта милая добросердечная Варенька, превратившись в равнодушную особу, забывшую прошлую привязанность к другу ее семьи, ссыльному поэту, теперь участнику войны на Кавказе; и рассказ об этом может «развеселить». Да, сам Лермонтов не мог думать, что В.А. Лопухиной-Бахметевой «все равно, где он, в какой глуши». Ведь он был в переписке с ее братом Алексеем, они иногда виделись, поэт подарил ей список 6-й редакции поэмы «Демон», писал ее портрет. Полагаю, что письмо адресовано Н.Ф. Ивановой-Обресковой, богатой светской кокетке в прошлом не проявившей интереса к неординарному, горячо любившему ее юноше, который так и не смог забыть связанную с нею грустную частицу своей жизни.

Примечания:

1. Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1967. С. 119-142.
2. Андроников И.Л. Избранные произведения в двух томах. М., 1973. Т. 1. С. 19-74.
3. Бойко С.А. Лермонтов. Московские страницы жизни и творчества. М., 2014. С. 61-78.
4. Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 2003. С. 86.
5. Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.,

1999-2002. Т. 1, 2. Стихотворения (Все отрывки из них в тексте взяты из этого издания; приведены названия и даты написания).

6. Лермонтовская Энциклопедия. М., 1981. С. 78-79; 180-181.
7. М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М., 2014. С. 64-67; 659-660.
8. Шаталова Л.Н. «Всю душу посвятил тебе...» / «Я хочу рассказать вам...» // Исследов. материалы Людмилы Шаталовой. М., 2019. С. 76-82.

**ПОЭТИКА ОТРАЖЕНИЙ:
ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА
ЛЕРМОНТОВА В КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ИН. АННЕНСКОГО**

Критическая проза Ин. Анненского («Книги отражений») – уникальное явление в русской критической мысли. К.И. Чуковский назвал ее «интимнейшим созданием в области русской критики» [4, С. 79], и этим косвенно обозначил трудность жанрового определения прозы поэта.

И.Ф. Анненский, окончивший Петербургский университет по отделению сравнительного языкознания, в своей критической прозе прежде всего продолжал оставаться филологом-языковедом, и именно с этих позиций поэт подходил к прочтению художественных текстов.

Для него, что, несомненно, составляет одну из особенностей его мысли, характерно постижение не столько идейного яруса исследуемого произведения, сколько тех художественных структур, которые делают текст эстетическим объектом и помогают надолго сохраниться в сознании поэта. Это, вероятно, одна из причин тяготения Анненского к традиции русского литературоведения, а не русской критики, которая обращала в целом мало внимания на значение отдельных художественных образов, пренебрегала изучением идиостиля. «Изучение макрообраза (объекта критики) противопоставляется Анненским рассмотрению микрообразов (объекта литературоведения)» [3, С. 125]. Представляется, что эстетическая функция слова является для Анненского основополагающей, и именно через изучение ее, исследуя метрику и ритмику, анализируя лексику и тропы, грамматику и синтаксис, он пытается выйти к идеям и мыслям писателя. «“Эстетическое” для Анненского не противопоставлялось “идеологическому”, а было наиболее глубокой формой его выражения. Для Анненского важнее отыскать имплицитно, а не эксплицитно выраженные взгляды художника. Первые особенно интересны потому, что связаны не с самосознанием автора, а с его непосредственно данной человеческой сущностью (экзистенцией), а через неё – с национальной (через язык) и общечеловеческой культурой» [3, С. 126].

Для него роль поэта – это скорее эстетизация языка, в поднятии стилистически данного на новую ступень – эстетически значимого, изысканного, связанного с культурой. Никаких мистических задач художник, по мыс-

ли Анненского, решить не в силах (это, несомненно, сближает поэтику Анненского с акмеистами).

На страницах критических эссе поэта часто появляются словно бы слитые, представляющие единство Бранд – Ибсен, Прохарчин – Достоевский, Печорин – Лермонтов, Сатин – Горький. Литературный герой оказывается как бы телом, внешней формой, тогда как создавший его писатель становится внутренней формой, душой. Таким образом, творческая история художественного текста уподобляется истории слова, его этимологии.

Имя Лермонтова многократно встречается на страницах «Книг отражений». Несколько эссе Анненский отдельно ему посвятил. Лермонтов – единственный поэт, о котором Анненский писал на протяжении всей жизни: и в ранний период, и в поздний.

Так, статью «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891 г.) относят к педагогическим произведениям Анненского. Эссе «Юмор Лермонтова» вошла в состав «Второй книги отражений». В РГАЛИ сохранился незаглавленный и недатированный текст, получивший условное название «Жизнь и творчество Лермонтова: Конспект статьи» (РГАЛИ. Ф. 6, Оп. 1. № 189. 5 л.). В этой работе, относящейся, по-видимому, к первой половине 1890-х гг., излагается биография Лермонтова, анализируются некоторые его произведения: «Песня про купца Калашникова» и «Герой нашего времени».

Лермонтов рассматривается в ней как поэтический преемник Пушкина, при этом Анненский особо отмечал в художественном мире Лермонтова черту, близкую ему самому, – дисгармоничность художественного сознания: «Пушкин не любил диссонансов, он поэт гармонии, поэт-артист. Лермонтов в наиболее зрелых своих произведениях «Герой нашего времени», «Валерик», в своём любимом «Демоне» останавливается на неразрешенном диссонансе»¹.

Помимо этих отдельных эссе, посвященных Лермонтову, Анненский упоминает поэта в большом количестве статей, вошедших в «Книги отражений»: «Бальмонт-лирик», «Символы красоты у русских писателей», «Пушкин и Царское Село», «Генрих Гейне и мы» и др.

В статьях, посвященных Лермонтову, высказаны принципиальные для понимания критического метода самого Анненского мысли. Так, в эссе «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» поэт нужен критику для того, чтобы выразить не просто принципиальное, но выстраданное Анненским понимание самодостаточности искусства, указания на то, что оно развивается по своим собственным законам, не

¹ РГАЛИ. Ф. 6, Оп. 1. Ед.хр.189. Л.1-2.

определяемым социальными, политическими, общественными и прочими факторами: «Приемы современной истории литературы неблагоприятны для эстетического изучения поэзии. Как ни важна биография поэта, но в ней, к несчастью, минуты, «когда божественный глагол до слуха чуткого коснется», тонут в тех годах, когда «меж детей ничтожных мира. Быть может, всех ничтожней он». <...> Ещё дальше от поэзии как искусства отвлекает работающих сравнительный метод: тут все силы направлены на исследование сюжетов и мотивов, на литературные влияния и заимствования – литература изучается экстенсивно. Третье новейшее направление, так называемое научно – критическое, ставит себе задачей познать писателя и его произведения на основании влияния его на общество – здесь поэзия уже совсем сошла с подмостков и вместе с литературой низведена на степень *народного чтения*. Детальное изучение произведений – филологическое, эстетическое, психологическое – силою вещей отходит таким образом на второй план. У нас его почти нет.

Точностью текстов поэта дорожат мало и забывают, что у поэта не наше слово – *знак*, а художественное слово – *образ*» (выделено Анненским) [1, С. 243]. В этой статье Анненский высказывает мысли, полемические по отношению, например, к народнической эстетике и созвучные эстетике модернизма. Это его размышления о духовной независимости художника, о его свободе от обязанностей общественного служения. При этом критическая проза поэта касается вопросов нравственности, поэт стремится дать обоснование мысли об имманентной нравственности чувства. Он исходит из того, что организуя, то есть преодолевая ценой собственной муки душевную и метафизическую дисгармонию, художник делает ее достоянием искусства. Но само это преодоление – не цель, а результат творческого процесса. Поэтому искусство, по его мнению, не требует оправдания: нравственность есть неотъемлемая его черта.

И неслучайно эти мысли он высказывает, отталкиваясь от поэтического мира Лермонтова.

Как отмечала Ашимбаева: «В критике его отмечены два наиболее общих типа творческих личностей: художники объективные (Пушкин, Майков, А.К. Толстой, Полонский, Тургенев, Гончаров) и субъективные (Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой). Субъективный художественный мир, по Анненскому, противоречив, характеризуется стремлением к постановке мучительных и неразрешимых в пределах художественного творчества проблем жизни человеческого духа» [2, С. 9-10].

Анненский видит пафос Лермонтова в утверждении «достоинства и независимости человека», которые были для поэта «не только эти-

ческой, но и эстетической потребностью» [1, С. 136]. Отсюда очень важная для Анненского и доказываемая Лермонтовым мысль о самодостаточности поэзии, и в целом литературы, не пытающейся решить социальные, общественные и иные задачи, кроме эстетической.

Если В. Соловьев подчеркивал у Лермонтова эгоцентрическую сосредоточенность на своем «я», то Анненский на основе анализа поэтики показывал, что в лучших своих созданиях поэт «чуждался субъективного пейзажа» [1, С. 238], не навязывал себя жизни, не заслонял ее собою, «отказавшись судить жизнь, он не принял на себя столь излюбленного русской душой самоотречения» [1, С. 136], а потому умел «сохранить свою особость, свою мысль – быть собою, пусть, может быть, миражным, но единым и несоизмеримым» [1, С. 139].

Лермонтов для Анненского – сильная личность, стоящая над жизнью, аристократически смотрящая на нее сверху: «Лермонтов любил жизнь такую, как она шла к нему: сам он к ней *не шел* (выделено Анненским) [1, С. 136].

Здесь можно вспомнить как раз те слова об интимности «Книг отражений», которые произнес Чуковский. Анненский пишет не только о Лермонтове, он говорит о себе, о том недоступном для него идеале гордого предстояния перед жизнью, которое он отмечает у Лермонтова. Анненский так и не достиг этого состояния. Известно, как мучительно переживал он работу в Царскосельском лицее, как душно ему было дома, как сложен был его путь в литературу. Все это привело к такой нелепой и преждевременной его смерти.

Лермонтов, по мысли критика, оказался последним в русской литературе, кто «правильно» выстраивает отношение с жизнью, поскольку после него: «Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее, принял ее иго в тот день, когда Гоголь произнес не без позы страшное слово Пошлость. С тех самых пор жизнь стала для нас грязноватой бабой, и хотя такое сознание бывает подчас и очень обидным, но мы утешаемся тем, что, по крайней мере, у нас у каждого есть теперь теплый угол, куда можно спрятаться, и где разве тараканы помешают умозрению» [1, С. 136].

Особенно резко эта мысль Анненского обозначается, когда он сравнивает Лермонтова с Чеховым: «Чехов соблазнился перспективой овладеть жизнью на почве своей изощренной чувствительности. Он задумал наполнить эту жизнь собою, населить ее своими настроениями, призраками, все маленькими Чеховыми.

И, господи, как безмерно пуста должна была, вероятно, подчас казаться Чехову его душа, столь легкомысленно и бесплодно размыканная

по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысынам архиереев! Чехов был сластолюбив, и жизнь, защекодав и заласкав его, ушла от него осиленная и неразгаданная, ушла, оставив между его сбитых подушек только свои нежные и раздушенные перчатки. И вот, смутно сознавая, что это что-то да не то, Чехов сжимает в теплой и влажной руке чахоточного эти перчатки, но ему только тоскливо и страшно.

Как странно после всех этих писателей читать снова Лермонтова, особенно прозу Лермонтова» [1, С. 138].

Возвращаясь снова и снова к заветной для себя мысли о самоценности искусства, не идущего, по мысли Анненского, на поклон к жизни, он пытается понять, какими художественными средствами достигает этого Лермонтов. Он выделяет в его прозе особые вещи-мысли, считая это одним из характерных черт его поэтики: «Так нравятся у Лермонтова эти точно заново обретенные вещи-мысли: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т.д.

Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но всегда и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние.

И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных. Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое я, то не надо идти в кабалу к жизни всем своим чувствилищем. Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью – чисто интеллектуальная» [1, С. 138-139].

Для Анненского особое значение приобретает чувство красоты, которое для него категория прежде всего этическая. Исследованию понимания красоты в русской поэзии он посвящает отдельное эссе «Символы красоты у русских писателей».

О Лермонтове он пишет: «Чувство красоты в поэте обыкновенно тесно соединено с чувством природы» [1, С. 244]. Он считает, что на развитие в Лермонтове эстетического чувства природы повлияло несколько причин. У него была «не пристрастная к людям душа», в натуре у Лермонтова не было экспансивности («Пушкин был поэтом дружбы, Лермонтов посвятил ей всего одно стихотворение» [1, С. 245]). У поэта был нервно-мечтательный темперамент, способный к быстрым восприятиям и к глубоким впечатлениям. Анненский упоминает о снах трехлетнего будущего поэта, «о песнях матери, о детских иллюзиях под вечерним облачным небом» [1, С. 245]. Косвенное влияние оказала и бо-

лезненность, поскольку Лермонтов, чтобы ее одолеть, занимался верховой ездой. Очень важным фактором было полученное им разностороннее эстетическое образование. Игра на скрипке и фортепьяно развивала его слух, а занятия живописью зрительное видение. В результате он мог слышать и видеть мир природы. По самая главная из причин, но Анненскому, заключается в том, что природа Кавказа подействовала на Лермонтова «в годы раннего детства, когда духовный мир его еще складывался; над ней выучился он мечтать и думать, так что позже, в следующие свои поездки на Кавказ, он останавливался не на новом, а как бы углублял свои ранние впечатления» [1, С. 245].

Рассуждая о Лермонтове, Анненский касается еще одной серьезной проблемы, которая не потеряла значение и сегодня – проблема, связанная с изданием текстов русских классиков. Здесь он был горячим сторонником самого бережного отношения к наследию русских поэтов, самого скрупулезного изучения текстов, ратовал за составление серьезных научных комментариев к изданиям русских классиков. «Стоит только напомнить, что наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания и что ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь полного) словаря, как древние классики или Дант, Шекспир, Мольер, Гете – на Западе. Равнодушие к эстетике почти похоронило детальное изучение произведений, в читателях оно ослабило литературный вкус, для поэтов понизило ценз. И вот, когда случай заставит на некоторое время пристально сосредоточить внимание на поэте, невольно пожалеешь о том времени, когда Лессинг был театральным критиком, Шиллер – законодателем эстетики или когда Sainte-Beuve, запираясь от всех, жил и дышал в атмосфере изучаемого им писателя. Я не говорю уже о той роскоши, когда сам поэт, как Кардуччи, комментирует Данта и издает Петрарку или когда Леопарди издает оды с собственными филологическими примечаниями» [1, С. 243].

Анненский мечтал о том, чтобы отечественная филологическая наука превзошла существовавший в то время достаточно высокий европейский уровень. Поэт в своих взглядах на национальное классическое наследие, в методе своей критической прозы во многом опережал время и предвидел те пути, по которым стали развиваться филологическая наука в последующие десятилетия вплоть до наших дней.

Примечания:

1. Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. – 680 с.
2. Ашимбаева Н. Т. Русская классическая литература в критике Ин. Анненского. Автореф. диссертации на соискание ученой степени

- кандидата филологических наук. Л.: ЛГУ им. Жданова, 1985. – 22 с.
3. Пономарева Г.М. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 735.). С. 124-136.
 4. Чуковский К.И. Об эстетическом нигилизме. Весы. 1906, 3/4. С.79-81.

**ЛОКУСЫ КАВКАЗСКОГО ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

Особенности художественного пространства и времени в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» всегда привлекали внимание множества исследователей. Была рассмотрена особая организация линейного времени в связи с композицией романа. Пространство и время подробно изучались как элементы поэтики, раскрывающие смысловое содержание романа. В работах последних десятилетий основным направлением стала оценка романного хронотопа с опорой на основополагающую концепцию романа как жанра в трудах М.М. Бахтина. В трудах Г.В. Косякова, Р.И. Альбетковой, В.Ш. Кривоноса, В.М. Грязновой, Я.С. Швецевой, О.Н. Кулишкиной и др. в романе выделены «авантюрно-бытовой», «биографический», «астральный», «курортный» хронотопы.

Обобщая результаты этих исследований, отметим, что во многих работах отмечается «хронотоп дороги», «дорога» как один из текстообразующих элементов и структурное основание романа о герое, у которого нет своего пространства в прошлом и который не привязан ни к одному из пространств, в которых он пребывает. Хронотоп дороги становится выражением личностной позиции Печорина, в жизни которого нет вектора движения, вместо чего все время появляются поиски, метания, смена мест пребывания, нет пространства и времени как начала жизненного пути.

Продолжая это направление изучения, отмечаем, что кроме «дороги» в романе есть хронотопы, формирующиеся в связи с особенностями композиционного строения текста, в котором хронотопично не только движение сюжета, но хронотопично и повествование, имеющее свои пространственные и временные воплощения.

Цель нашего обращения к «Герою нашего времени» – рассмотреть повествовательный хронотоп и выявить его роль в создании структуры художественного пространства романа.

Напомним, что у Лермонтова персонифицированы три повествователя и обозначены формы их повествования – путевые записки кавказского офицера, возвращающегося в Россию, дорожные воспоминания Максима Максимыча, старого кавказца, внутри которых есть рассказ

Казбича, и дневник Печорина, главного героя, в котором – дорога из России на кавказскую войну и далее, в Персию.

Методологической основой нашего изучения повествовательного хронотопа в художественном тексте являются характеристики, обоснованные в трудах М.М. Бахтина. Исследователь разграничивает в произведении созданный мир и мир, «создающий текст», подчеркивая отсутствие между ними хронотопической тождественности и определяя их отношения в рамках особого «творческого хронотопа» [2, С. 188-189]. Руководствуясь этим подходом к художественному тексту, мы рассмотрим повествовательный хронотоп романа и сформированные в нем локусы.

В изучении кавказского художественного пространства и его локусов использовано понятие «гетеротопия», разработанное в трудах М. Фуко на основе выделения в современном мире пространств, в которых поведение людей не вполне соответствует основным социальным нормам. Гетеротопии – это «реальные, действительные, относящиеся к институциональной сфере общества места, которые являются в то же время контрместами, фактически являющиеся осуществленными утопиями. Вместе с тем, в них репрезентируются и ставятся под вопрос и превращаются в свою противоположность другие места, все другие реальные места, которые можно найти в культуре» [3, С. 130].

Использование понятия «гетеротопия» в литературоведении предполагает, что в художественном тексте, относящемся к одному дискурсу, есть элементы других дискурсов. Этот прием используется для создания альтернативного мира в произведении, устроенного по своим законам. Понятие «гетеротопия» в связи с этим применимо для пространственной характеристики локусов и топосов в художественном пространстве произведения, сохраняющих свою внутреннюю целостность и завершенность [4].

Повествовательные стратегии развиваются в большом художественном пространстве романа Лермонтова, которым является Кавказ. В нем находятся Печорин, странствующий офицер, Максим Максимыч, герои-горцы. В этом общем пространстве можно говорить об особых локусах, отличительных местах, где эти герои пребывают некоторое время и где развивается их духовная жизнь, запускается их духовная инициация. Офицер станет вскоре издателем, Максим Максимыч покидает крепость одиноким стариком, сложная духовная инициация Печорина, более глубоко развернута именно в кавказской части дневника.

Каждый из фрагментов романа имеет свои хронотопические формы развития сюжета. В первой части романа это хронотоп дороги, ге-

ографически связанной с движением с Кавказа на Север, в Россию, куда возвращаются офицер и штабс-капитан. Это движение к родному, русскому с грузом поклажи, как Максим Максимыч, с чемоданом записок о Грузии, как офицер-попутчик. В описаниях офицера и репликах штабс-капитана постоянно появляются сравнения кавказского, горского и русского мир, своего и чужого. Они звучат в репликах о метели, которая вост как «наша родная северная» и о злом «как Соловей-разбойник» горном ветре, и о беспечном русском вознице, похожем на лихого русского ямщика, Глазами этих героев представлен горский мир, люди этого мира как другие.

Кавказ как горная страна постоянно находится в зоне видения путешественников, любующихся панорамой гор, снежными вершинами. Основные ландшафтные картины в первой части принадлежат офицеру, они дополнены замечаниями штабс-капитана о климате, о некоторых особенностях движения по горной стране. Появляется описание горной дороги, преодоление Крестового перевала, дальнейший путь в Ларс и Владикавказ. Упоминание о курьерах, везущих почту по этой дороге мимо сияющих внизу пропастей, отсылает к историческим приметам времени завоевания Кавказа. Военно-грузинская дорога была одним из знаковых мест, с 1814 года связав Россию и Грузию и став стратегическим объектом в войне за Кавказ.

Этому реальному пути персонажей в первой части романа контрастен другой путь, по которому движется главный герой. В нем есть своеобразная точка бифуркации. Во время последней встречи с Максимом Максимычем Печорин говорит о том, что теперь едет в Персию, т.е., вглубь азиатского мира, а в Предисловии к Журналу, офицер, издавая полученный дневник, напомним читателю, что герой умер на пути туда, то есть это был его путь к смерти. Вспомним, что об этом говорил Максиму Максимычу сам Печорин: отправлюсь, – только не в Европу, избави Боже! – поеду в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру по дороге!...» [7, IV, С. 210]. Дневник открывает пройденные этапы духовной инициации героя. В последнем фрагменте курортной повести, в новелле «Фаталист», написанных в кавказской крепости, герой обращается к краеугольным мировоззренческим вопросам, продолжая искать ответы на них и в культуре, и в личном опыте. Крепость фактически стала местом завершения его инициального опыта.

Для характеристики художественного пространства романа мы обратимся к его дискурсивному рассмотрению. В известной мере, можно говорить о других временах и местах, вписанных в пространство увиденного героями современного Кавказа. Максим Максимыч вспо-

минает о Ермоловской эпохе завоевания Кавказа, в описаниях горных ландшафтов у странствующего офицера и у Печорина появляются отсылки к другим временам, о которых напоминают некоторые рельефы местности, памятные места, исторические имена (Петр I, А. П. Ермолов, Гамба). В повествовании благодаря этому присутствует история Кавказа и мифология в виде пластов прошлого времени- пространства, по-особому напоминающих о себе в современности.

Архаику горной страны актуализируют описания гор и особая семантика названий и имен.

Пронизанность мифом, мифологический подтекст ощутимы в ландшафтных описаниях, находящихся поле зрения Печорина и офицера. Горы в мифологии – это мир застывших великанов. Оба повествователи передают это содержание почти всегда в мифопоэтических метафорах: «...голова Машука дымится как загашенный факел», а туманы «клубясь и извиваясь как змеи, сползают в пропасти по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дна», «черная туча отдыхает на гребне гор», скала Кольцо – « это ворота, сквозь которые солнце бросает на мир свой пламенный взгляд», вершины гор «теснились в золотом тумане как бесчисленное стадо». После дуэли Печорин видит «мшистые зубцы гор, которые словно поджидали своей добычи». Мифопоэтика горных пейзажей возвращает к самому древнему слою мифов о происхождении Кавказа, который был в правремена страной великанов, позднее окаменевших, ставших горами.

Мифология воды в ее древнем содержании как чудодейственный источник жизни и сил также отзывается в кавказском мире романа. В Журнале Печорина несколько раз упомянуты целебные свойства кавказской воды. «Холодный кипяток нарзана», в который погружается Печорин перед дуэлью, дает ему возвращение духовных и телесных сил: «я вышел из ванны бодр и свеж», «стаканчики целебной воды, предписанные доктором Вернером своим пациентам, ванна, в которой «потеет княгиня», лечась от болезней, неизменно напоминают об этой целебной силе воды. Несколько другой оттенок присутствует в замечании Печорина о больных, которые «чают ожидают действия вод» у Елизаветинского источника. В Комментарии к роману отмечена перекличка выражения «между чающими движения воды» с евангельским источником: «Иоанн 5. 3:4» [8, С. 285]. Добавим, что есть и сниженный вариант этой евангельской притчи о расслабленном, которого исцелил Христос в источнике. У Печорина чудо священного водолечение погружено в курортный быт: «... несколько дам скорыми шагами ходили взад и вперед, ожидая действия вод, между ними были два-три хорошеньких личика...» [IV, С. 237].

Разгадка целебности воды ведет к истокам ее силы в кавказской древности. В дневнике Печорина есть полушутливая отсылка к этимологии названия кавказской воды, которую пьют герои, ища выздоровления: «...недаром Нарзан называется богатырским ключом» [IV, С. 276]. Нарты – древние жители Кавказа, великаны, это племя когда-то населяло горную страну. Мифология и героика нартвов стала основой Нартского эпоса. Название кавказской минеральной воды напоминает об этих древних героях [8, С. 335].

В лермонтовском кавказском пространстве колорит кавказской героической мифологии есть в именах. Лермонтоведы находят, что Карагез, имя коня Казбича, напоминает о к древнем тюркском героическом эпосе, широко распространенном на Кавказе и в Средней Азии. Принято считать, что прототип Кер-Оглы, героя эпоса, Кёроглу – реальный исторический персонаж XVI века, мифологизирован как герой эпоса, богатырь, который боролся за счастье народа, и одновременно был талантливым ашугом. Одним из первых об этом писал Л.П. Семенов, предполагая, что широко распространенный на Кавказе цикл песен «Кер-Оглы» об этом герое мог быть известен Лермонтову [9, С. 78-81].

В именах горцев также заключены отсылки к разным далеким историко-культурным слоям кавказского мира. Азамат – сын черкесского князя, Казбич, как сказано в тексте, из шапсугов. Разыскания в области словарей кавказских имен обнаруживают особую ауру этих имен горцев в романе, и в настоящее время достаточно частотных.

Популярность имени Азамат обусловлена его упоминанием в Коране, где есть имя Иви-алб-Азмат. В «Словарях имен и персоналий, упомянутых в Коране», это воин, в первом ряду среди спутников пророка Мухаммеда, обладатель упорной и сильной воли. «Азм – прямое кораническое имя для мальчиков, которое означает «решительность», «намерение», «цель», 9 раз упомянуто в Коране. Лермонтовский Азамат в своем поведении поддерживает ауру этого имени. Он мечтает быть воином, биться с русскими, крадет коня и, как скажет Максим Максимыч, «верно пристал к какой-нибудь шайке абреков, да и сложил буйную голову за Терекон или за Кубанью» [IV, С. 197].

Казбич в романе наиболее ярко воплощает характерные национальные черты сильного воина-горца. Дерзкий, бесстрашный, Казбич – всадник, у него в руках холодное оружие – шашка, кинжал. Максим Максимыч вспоминает о его судьбе: «... на правом фланге у шапсугов есть какой-то Казбич, удалец...» [IV, С. 215]. У этого имени исследователи находят историческую ауру. Похожее имя носил Тугужуко Кызбэч (1777-1840), один из наиболее сильных предводителей адыгов, храбрый

воин-шапсуг сражался с русскими во время восстания 1837 года в Шуше [8, С. 226; 1, С. 204-209]. Лермонтов упоминает в письме С.А. Раевскому <Вторая половина ноября – начало декабря 1837 г. Из Тифлиса в Петрозаводск>, что «был в Шуше» [IV, С. 403]. К этому времени восстание было уже подавлено, но он вполне мог слышать это имя этого известного горца, чтобы потом дать его герою своего романа.

Пространство современного Кавказа в романе не только сохраняет воспоминание об архаике и героике мифов, но само мифогенно, т.е. способно порождать новые мифы. И мы находим в дневнике Печорина теперь уже современную кавказскую «курортную» мифологию. В повести «Княжна Мери» Печорин упоминает сформировавшиеся на курортах местные предания и поверья о том, что здесь обязательно возникают любовные романы, потому что к этому располагает природа, атмосфера, создаваемая горным ландшафтом: по виноградным аллеям, покрывающим скат Машука, всегда можно увидеть пестрые шляпки любителей уединения вдвоем. «Здесь жители Кисловодска утверждают, что воздух курорта располагает к любви и здесь бывают развязки всех романов, которые когда-либо начинались у подошвы Машука. И в самом деле здесь все дышит уединением, здесь все таинственно...» [IV, С. 276].

Более глубокий библейский слой в горной мифологии появляется во внутреннем монологе офицера: «Тихо было на небе и на земле как в минуту утренней молитвы... казалось, дорога вела на небо, она все поднималась и, наконец, пропадала в облаке, которое на вершине Гуд-горы было похоже коршуна...», и автор пишет о об «отрадном чувстве присутствия высоко над миром», когда мы «приближаясь природе невольно становимся детьми, душа делается вновь такою, как была некогда и верно будет когда-нибудь опять» [IV, С. 203]. Вхождение в горный мир становится этапом духовной инициации героя. Офицер, автор путевых записок, переживает глубокий порыв к творчеству: «тот кому довелось бродить по горам пустынным,... жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их ущельях, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины» [IV, С. 203].

В связи с гетерогенностью художественного пространства романа в текст, относящийся к одному дискурсу, вводятся элементы других дискурсов. Можно говорить о территории войны, военных действий, где русский мир имеет свои границы. Кавказ является особым краем, в котором идет война и все герои так или иначе связаны с нею, пребывая на Кавказе, они должны соотносить свои действия с этой опасностью в большей или меньшей степени. Граница защищенного русского мира

в повести существует, но о ее ненадежность не утихли слухи. Даже в самом далеком от войны курортном локусе в повести «Княжна Мери» сохраняются страхи о нападениях. А в новелле «Фаталист» совсем рядом с находятся боевые позиции, и офицеры в перерыве спорят о жизни и смерти. В дневнике Печорин пишет, что на курорте еще верят в нападения черкесов, и он дважды использует эту, особенность нахождения в русском пространстве, на которое еще возможно нападение. В первый раз, после тайного свидания с Верой, по его следам ищут черкесов, второй раз Мери во время пикника испуганно принимает за черкеса внезапно выехавшего из укрытия Печорина. А казаки на сторожевых вышках принимают Печорина за одиноко скачущего черкеса. Есть и другие следы войны – это раненные, приехавшие для лечения. Грушницкий, доктор Вернер. Вулич, Печорин – участники боевых действий.

Гетерогенность кавказского пространства, в котором есть русский и горский миры, формирует гетеротопии. Гетеротопии – это «миры внутри миров»: они похожи на своё окружение, но в то же время контрастируют с ним или нарушают его.

Предложенные характеристики могут быть применены по отношению к пространству романа «Герой нашего времени». Герои оказываются в пространствах, которые выступают отдельными локусами, мирами, внутри кавказского пространства, сохраняя ними связи и одновременно имея внутреннюю автономию. О.Н. Кулишкина рассматривает черты гетеротопии в курортном мире повести «Княжна Мери» [6].

Мы находим в кавказском художественном пространстве романа черты нескольких гетеротопий, которые являются особыми мирами внутри кавказского мира. Это сакля как горский родовой дом и военная крепость у Каменного брода, представленная как особая закрытая территория. Будучи пространственно обособленными, они имеют свою внутреннюю структуру и по-своему противостоят современности, в которой идет война.

Сакля в повести «Бэла», дом черкесского князя, – это гетеротопное пространство. Согласно типологии, предложенной М. Фуко, это «гетеротопия времени». Такие гетеротопии «существуют во времени, но также существуют вне времени, потому что объединяет в одном месте предметы всех времён и стилей...», они построены и сохраняются так, чтобы быть физически невосприимчивыми к разрушительному воздействию времени» [10, С. 33].

Определяя специфику дома как особого топоса в культуре, напомним, что дом «дом противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внеш-

нему», в нем формируются бинарные оппозиции свое-чужое, Дом представлялся средоточием жизненных ценностей – согласия, мира, счастья, благополучия. Это понятие, которое связывающее человека с его семьей, родом [8, С. 195]. Стенами дом отгораживается от мира, создавая собственное пространство, наполненное святынями, вещами, утварью, припасами, неповторимыми и являющими замкнутую родовую и личную жизнь в традиционном предметном мире. В свете этих особенностей пространства дома, по-особому соединяющего пространство и время, мы рассматриваем сакли в кавказской повести «Бэла» как гетеротопное пространство.

Это горский дом, который объединяет в себе людей, их культуру, традиции, ремесла. Ее центром всегда был очаг с неугасающим огнем. Над ним клялись, вокруг него на свадьбе обводили молодые, к нему усаживали гостей. Сакля имеет свои архитектурные черты: односкатная крыша, чаще всего каменные стены, особое расположение у подножья горы, небольшой вход¹.

Следует отметить, что сакля как особый вид кавказского жилища явно привлекала Лермонтова-художника. Есть несколько больших картин и карандашных рисунков в «Чеченском альбоме» 1837-40 гг, на которых изображены сакли с этими повторяющимися чертами архитектуры на фоне горных пейзажей.

Сакля – особый локус в кавказском мире повести «Бэла». В ней есть три описания этого кавказского дома, две осетинских сакли и сакля черкесского князя.

Первые две представлены в зоне видения двух путешественников, ищущих ночлега. Описание офицера содержит бытовые подробности внутреннего устройства сакли, соотнесенное в первый момент с русским домом. «Здесь лакейскую заменяет хлев с домашними животными», а далее представлена архитектура «довольно занимательной картины». Крыша, опирающаяся на два столба, огонь, разожженный посередине, прямо на земле, и все семейство, дети, старухи, хозяин, собравшееся вокруг.

В оценке офицера проступает социальная характеристика хозяев сакли «грязных, жалких людей, которые молча в остолбенении смотрят на проезжающих» [IV, С. 187]. Подхватывая эту оценку, Максим Максимыч сразу начинает говорить о других горцах, воинственных, гордых. Мерой ценности становится владение оружием, «порядочный кинжал».

¹ Выражаем благодарность Ф.М. Хубиевой, старшему преподавателю кафедры литературы Карачаевского государственного университета, за предоставленные обширные материалы о горской сакле.

Осетины молчаливы и невоинственны, совсем иные кабардинцы и чеченцы – «разбойники», «голыши», зато «отчаянные башки».

Вторая сакля на пути героев находится на горной дороге в Коби. В ее описании появляются детали внешнего облика. Дорожный приют, состоящий из двух саклей, сложенных из плит и булыжника и обведенных такою же стеной. Здесь важно, что это помещение сохраняет архаические черты постройки: каменная кладка стен, ограда. Но это уже не только жилое помещение, а используется как «скудный приют, в котором оборванные хозяева встретили... приветливо». Позднее офицер добавит, что правительство платит жителям, чтобы они принимали путников. Историческое время вторгается, меняет назначение пространства, не меняя традиционного облика сакли.

Наиболее полным и завершенным в своих границах является третье жилище – это сакля черкесского князя, отца Бэлы. Ее описание находится в зоне повествования Максима Максимыча, хорошо знающего мир горцев. Здесь достаточно полно воспроизведены традиционные структурные элементы сакли как дома и представлены сложившиеся культурно-исторические черты жизненного уклада, поведения человека в этом домовом пространстве. Эта сакля находится в ауле. Герои приглашены как гости. Приезжают на свадьбу старшей дочери Максим Максимыч и Печорин по закону куначества как почетные гости, в сакле также присутствуют многочисленные родственники, молодежь.

В этом семейно-родовом событии представлены основы уклада жизни, в которых древние адаты соединились с мусульманством и его заповедями. Черкесы, как отмечено в кавказоведении, мусульмане, недавно приняли Коран. Духовный мир этих героев этих героев у Лермонтова четко связан с его заповедями. Особый эпизод свадебного обряда – чтение Корана. «Как же у них празднуют свадьбу», спрашивает собеседник у Максима Максимыча: «Да обыкновенно. Сначала мулла почитает им что-то из Корана...», а потом следуют все остальные элементы обряда – одаривание молодых, джигитовка, пир с бузой, присутствует и своя театральность: особый персонаж развлекает всех на своей хромой лошаденке. Вечером в другой части сакли, в кунацкой, молодежь исполняет национальные танцы и песни. Игровой характер действий ориентирован на свадебные события: исполняются парные танцы и песни. Поведение молодых горцев сохраняет связи с этими родовыми традициями и заповедями.

Казбич представлен в семейно-родовом пространстве по отношению к свадебному обряду. Ему нравится Бэла, но нужен порядочный калым. Позднее, когда Казбич все-таки украдет Бэлу, он, как скажет

Максим Максимыч, «по- ихнему прав, она всегда ему нравилась». В его поведении и поступках ярко воплощены основные заповеди Ислама, определяющие веру в Аллаха – молитва, воинственность, бесстрашие. Верность родному укладу жизни сохраняет и Бэла. Максим Максимыч вспоминает, как печалилась черкешенка перед смертью, что не будет подругой Печорина в небесах, но пожелала умереть в своей вере и не согласилась перейти в христианство. Азамат жаждет воинской судьбы, дружбу отца с русскими он оценивает как боязнь, а он хочет быть настоящим горцем, достойным своего имени.

Сакля как центр этого мира выступает хранительницей особого уклада жизни, норм поведения мужчин и женщин, границ своего и чужого, любви и ненависти. Мир вещей, которыми заполнен это мир, соответствует неписаным нормам героики – самое ценное, это оружие, кинжал, самый верный друг – лихой конь. Об этом в своей песне поет Казбич.

Горский мир и сакля как хранительница древних родовых неписанных законов жизни и норм поведения представлены в романе в особый исторический период. Входящие в этот мир русские Максим Максимыч и Печорин ведут себя по-разному в этом замкнутом пространстве. Более ориентирован комендант, соотносит свое поведение с принятыми в нем обычаями, уважает их. Печорин более свободен от интереса к этому и тоски Бэлы по дому не предполагает: «Из крепости видны те же горы, а этим дикарям больше ничего не надобно» [IV, С. 199].

Образ второго локуса кавказского пространства, русской военной крепости, упомянут только несколькими штрихами упомянут в дневнике Печорина, сосланного за дуэль в это «глухую крепость возле Каменного брода»: « Я один: сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно, ветер свищет и колеблет ставни. Скучно...» [IV, С. 290].

В рассказе Максима Максимыча пространство предстает по-иному. Крепость как закрытая территория имеет систему внутренней организации, принятой в армии. Мирная обстановка вокруг крепости и опытность коменданта, много лет пробывшего на кавказской войне, обеспечивают прочность внутреннего режима. Обычай куначества помог Максиму Максимычу создать дружеские отношения с князем. Сейчас крепость по-прежнему обнесена высоким валом, по нему можно гулять, наблюдать окрестности, крепость имеет ворота и часового на входе. О всех посторонних, попадающих в крепость, сразу сообщается коменданту. Так он узнал об Азамате, пленнице Бэле, часовой услышал крик Бэлы, когда ее украл Казбич.

В описании крепости есть пласт примет прошлой и настоящей войны. Как пространство, отгороженное от другого мира, крепость была построена в во время военных действий, из эпохи Ермоловского плана замирения Кавказ, упомянута знаменитая рубка леса в предгорье. Сравнивая эту крепость с описаниями крепостей Бурная, Грозная, в кавказской прозе Бестужева-Марлинского, замечаем, какое значение командование тогда придавало окружению, рытью бруствера, земляного вала, бастионов с высокими амбразурами. Крепость должна была быть готовой к внезапному нападению. Но крепость в романе является фортификационным сооружением более позднего времени. Сохранился гарнизон. Печорин прибыл по приказу, докладывает по форме, но закрытость пространства уже исчезает, есть горцы мирные и немирные, есть в крепости народ, духанщица будет учить Бэлу, мальчишка Азамат дружит с Печориным и все время приходит в крепость, Казбич привозит на продажу мед, пригоняет баранов, на крепостной вал выходит Бэла. Но присутствие войны сохраняется в образе этого пространства. Закрытость и безопасность крепости возле Каменного брода во многом обусловлена опытностью коменданта, знающего местное население, примирившегося с его обычаями, но остающегося русским военным на службе.

Как справедливо отметила Е. С. Шадрюнова, описание ландшафта с крепостью «напоминает прочтение карты»: «Крепость наша стояла на высоком месте, и вид был с вала прекрасный: с одной стороны широкая поляна, изрытая несколькими балками, оканчивалась лесом, который тянулся до самого хребта гор...». Штабс-капитана интересуют и социальные особенности ландшафта, расположение объектов: «...кое-где на 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». Оценка хорошего обзора, возможность зрительного контроля местности, все это «демонстрирует профессиональный взгляд командира, военного из действующей армии, которому важны социальные объекты, особенности местности» [11, С. 118].

Для Печорина пребывание в пространстве маленькой далекой крепости провоцирует активность, он охотник и занимается охотой с увлечением, влюбился в прелестную черкешенку, особо не задумываясь о дальнейшем.

Наряду с этим, одиночество Печорина в крепости без общения с людьми своего круга. провоцирует внутреннюю духовную инициацию. В этом уединенном пространстве в дневнике написан фрагмент

о дуэли, последнее объяснение с Мери, появились философские размышления в «Фаталисте».

Геротопичность пространства крепости располагает к внутренней жизни. Хронотоп замкнутого пространства рождает личные воспоминания, которые как палимпсест, разворачиваются в памяти, превращаясь в ряд значимых событий, встреч и испытаний, и размышлений.

В нашу задачу входило рассмотрение повествовательного хронотопа романа, в котором представлен мир Кавказа определенной эпохи, у которого есть свои историко-культурные и исторические черты, это образ «нашего времени». Созидающая роль повествовательного хронотопа состоит в том, что выбранные дискурсы повествования раздвигают границы художественного пространства, создавая объемность и эпическую наполненность изображенного мира, в котором есть война, есть столкновение и соприкосновение русского мира и мира горной страны, горского мира. В повествовательном хронотопе каждый из рассказчиков и повествователей связан со своим пространством и временем, в этих дискурсах формируется геротопичность сакли, крепости, курорта. Пространство, в котором развиваются события романа, оказывается мифогенно и гетерогенно. Благодаря этому роман об истории отдельной души человеческой представлен на фоне исторического времени, войны, с которой связаны судьбы всех героев, в повествовательном хронотопе предстает встреча разных героев Кавказом в его прошлом и настоящем, в границах своего русского и горского.

Примечания:

1. Адыгейская (черкесская) энциклопедия. Гл. ред. М.А. Кумахов. Фонд им. Б.Х. Аташева. М., 2006. – 1065 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман/ М.М. Бахтин; СПб.: Азбука, 2000. – 300 с.
3. Foucault M. Von anderen Räumen, 1966, S. 320. Перевод Ю. Бедаш. См.: Бедаш Ю.А. Гетерология как практическая философия/ Ю.А. Бедаш // Современные тенденции и стратегии. /Практизация философии/ Отв. ред.: И.Н. Инишев, Т.Щитцова. Т. 2.: Европейский гуманитарный университет, 2010. – С. 139-150.
4. См.: Гетеротопии: миры, границы, повествование: сборник научных статей / ред. и сост. И. Видугирите, П. Лавриненц, Г. Михайлова. – Вильнюс: Издательство Вильнюсского университета, 2015. – 416 с.
5. Колесов В.В. Мир человека в слове Древней Руси / В.В. Колесов; ЛГУ Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 311 с. Колесов В.В. Мир человека

в слове Древней Руси / В.В. Колесов; ЛГУ Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 311 с.

6. Кулишкина О.Н. Семиотика курортного пространства в «Герое нашего времени» / О.Н. Кулишкина; // Вопросы литературы, 2016, № 4. – С. 125-153.
7. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4 томах / Отв. ред. В.А. Мануйлов. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979-81. Издание второе. Исправленное и дополненное. Все цитаты из произведений М.Ю. Лермонтова приведены в статье по этому изданию с указанием в тексте римской цифрой тома, арабской страницы.
8. Мануйлов В.А. и О.В. Миллер. М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени». Комментарий / В.А. Мануйлов, О.В. Миллер; СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. – 370 с.
9. Семенов Л.П. Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск / Л.П. Семенов; 1941. – 89 с.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. Вступительная статья Н.С. Автономовой. – СПб., А-сac, 1994. – 406 с.
11. Шадрунова Е.С. Литературный ландшафт М.Ю. Лермонтова в романе «Герой нашего времени» в аспекте стратификации художественного пространства: сборник трудов конференции // Е.С. Шадрунова. Социально-педагогические вопросы образования и воспитания: материалы II Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 17 мая 2022 г.) / редкол.: Ж.В. Мурзина [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2022. – С. 116-120.

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ГРУППА
СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ, ОБОЗНАЧАЮЩИХ ЧЕЛОВЕКА
КАК ОРГАНИЗМ, ЖИВОЕ СУЩЕСТВО,
В ПОЭМЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «МЦЫРИ»**

В одном из последних словарей имен существительных русского языка [2, С. 16] при выделении классов существительных учитывались как структура их лексического значения, так и тип отображаемой общей ситуации или ее компонента – денотата существительного. Множество существительных, участвующих в отображении одной типовой ситуации, Словарь предлагает называть денотативным классом слов (напр. денотативный класс существительных «Живое существо»), а существительные, которые специализируются для обозначения определенного аспекта этой ситуации, – денотативно-идеографической группой слов. Определенные классы существительных отображают участников типовой ситуации, при этом их роль в ее формировании оказывается такой же важной, как и роль глаголов, что не входит в задачу нашей работы. Типовая (денотативная) ситуация служит основанием объединения существительных в одно семантическое множество слов, а использование ее понятия позволяет представить объемные классы существительных (напр.: обозначающих лицо по профессии и пр.) в дифференцированном виде в составе различных идеографических групп слов с учетом их семантических функций в формировании типовой ситуации, отображающей определенный фрагмент мира. Идеографические группировки имен существительных, обозначающих участников одной типовой ситуации, отнесены к одной денотативной сфере, самая большая из которых, «Живое существо», будет объектом второй части статьи: описание около 40 идеографических групп слов, обозначающих человека по роду деятельности – в соответствии с встречающимися в поэме Лермонтова идеографическими группами существительных. Таким образом, первая часть статьи представляет собой описание одной Толково-идеографической группы «Живое существо», естественно, за исключением раздела «Существительные, обозначающие животное как организм, живое существо». Следует также учесть, что за последние почти два века после создания «Мцыри» человечеству стало известно так много нового о мире, в котором оно живет и о котором оно не могло даже подозревать в 30-е годы XIX в. Информация об этом, представленная в Словаре, естественно, не могла быть объектом исследования

в связи с ее отсутствием в тексте поэмы.

Новый лексикографический взгляд на семантику имен существительных, предложенный заинтересовавшим нас Словарем, позволил более объемно их интерпретировать и семантизировать. При этом лексикографически существенной оказывается денотативная категоризация живых существ и названий предметов, что отражается в макроструктуре словаря, в выделении денотативных сфер и денотативных групп имен существительных. Самой сложной и важной является проблема системного представления общих денотативных сфер и их взаиморасположения. В Словаре осуществлена попытка формирования его структуры на основании антропологического подхода, учитывающего процесс освоения, осознания и ословаривания человеком окружающего мира действительности. Всего выделена и описана 41 денотативная сфера [2, С. 18]. Антропологический подход представлен и в нашей статье.

Однако следует отметить, что лексикографическое описание имен существительных в словарях отличается от идеографического описания лексем в конкретном художественном произведении: в поэме «Мцыри», как уже отмечалось, представлено только одно собственное существительное, служащее названием поэмы. Все остальные случаи – это монологическая речь – речь не только героя, но и рассказчика: «Форма исповеди является средством наиболее глубокого и правдивого раскрытия психологии героя: Его монолог состоит из двух частей: 1-я ч. (главы 3-8) – собственно исповедь Мцыри монаху, 2-я ч. монолога (главы 9-26) – рассказ о днях, проведенных на воле» [9, С. 325]. Исповедь не предполагает именованного героя-рассказчика, но, напротив, требует необходимости использования личного местоимения 1-го л. в любой части монолога, заранее признавая отказ от именованного героя исповеди именами существительными. В монологической речи героя идеографическое значение существительных с использованием личного местоимения кажется нам вполне уместным.

ЛСГ (лексико-семантическая группа) существительных, обозначающая человека как живое существо, организм, – самая большая группа единиц внутри лексико-тематических групп (ЛТГ) – именно с этой ЛСГ и начнется наш рассказ.

1. СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ, ОБОЗНАЧАЮЩИЕ ЧЕЛОВЕКА КАК ЖИВОЕ СУЩЕСТВО:

а) существительные, обозначающие периоды жизни человека: *Пройдут года, пройдут века Под говор чудных снов (23)*¹; *Ребенка*

¹ Цитаты из поэмы «Мцыри» даются курсивом с полужирным выделением анализируемой лексики; нумерация глав в поэме дана арабскими цифрами.

пленного он вез; Ты помнишь **детские года**: Слезы не знал я никогда (16); И в груди моей Родился тот ужасный крик, Как будто с **детства** мой язык К иному звуку не привык (18); Знал ли ты Разгульной **юности** мечты? (5); Но **юность** вольная сильна (12); Знай, этот пламень с **юных дней**, Таяся, жил в груди моей (25); Но в нем мучительный недуг Развил тогда могучий дух **его отцов** (2); Уже хотел во **цвете лет** Изречь монашеский обет (2); ...чтоб в **цвете лет** ...Блаженство вольности познав, Унести в могилу за собой Тоску по родине святой (20); И в час ночной, ужасный час, Когда **гроза** пугала вас, ... я убежал (8); Но в нем мучительный недуг Развил тогда могучий дух **его отцов** (2); Рассказы долгие о том, Как жили люди **прежних дней**, Когда был мир еще пышней (7); ...и **жизнь** моя ...Была б **печальней и мрачней Бессильной старости** твоей (8); Отер внимательной рукой С лица **кончины** холодный пот (26);

б) существительные, обозначающие возраст человека: Он был, казалось, **лет шести** (2); ...даже слабый стон Из **детских губ** не вылетал, Он знаком пищу отвергал И тихо, гордо умирал (2); Я думал – это страшный сон ... Он с **детских глаз** уже не раз Сгонял виденья снов живых (20); **ебенка** Я вырос в сумрачных стенах, Душой **дитя**, судьбой монах (4); Ее серебристый голосок Мне речи странные шептал... Он говорил: «**Дитя** мое, Останься здесь со мной» (23); Теперь один **старик седой**, развалин страж полуживой ...Сметает пыль с могильных плит (1); Знай, этот пламень с **юных дней**, Таяся, жил в груди моей (25); ...и **жизнь** моя Без этих трех блаженных дней Была б **печальней и мрачней Бессильной старости** твоей (8);

в) существительные, обозначающие жизнь человека как живого существа: Таких две **жизни** за одну, Но только полную тревог, Я променял бы, если б мог (3); ...за **несколько минут** Между крутых и темных скал, Где я в **ребячестве** играл, Я б **рай и вечность** променял (25); Но с **жизнью** жаль расстаться мне. Я молод, молод (5); Ты хочешь знать, Что делал я на воле? **Жил – и Жизнь** моя ... Была б **печальней и мрачней** Бессильной Старости твоей (8); Кругом меня **цвел Божий сад** (11); Но **дни бегут, бегут года** – Им не сойтись никогда (6); Чтоб в **цвете лет**, Едва взглянув на Божий свет, При звучном ропоте дубрав **Блаженство вольности познав**... Унести в могилу за собой Тоску по родине святой (20); Люблю, как вольную струю, люблю, как **жизнь** мою (23); И я боялся лишь заснуть, **Так было сладко, любо мне** (23); **Пройдут года, пройдут века** Под говор чудных снов (23); Этот пламень с **юных дней** Таяся, жил в груди моей (25);

г) существительные, обозначающие предвестие смерти человека как живого существа: Он на **допрос** не отвечал И с каждым днем **при-**

метно вкл. И близок стал его конец (2); Меня могила не страшит, Там, говорят, страданье спит (5); ...**Унести в могилу** за собой Тоску по родине святой (20); Тут я забылся. **Божий свет** в глазах угас. **Безумный бред Бессилью тела уступил** (23); Я умирал. Меня томил **предсмертный бред** (23); Сияньем голубого дня Упыюся я **в последний раз** (26); И близ меня **перед концом** Родной опять раздастся звук (26);

д) существительные, обозначающие смерть человека как живого существа: Зрачки его недвижных глаз Блеснули грозно – и потом Закрылись тихо **вечным сном** (18); Он **встретил смерть** Лицом к лицу, Как в битве следует бойцу (18); И **смерть казалась не страшна** (12); Воспоминанья тех минут Во мне, со мной пускай **умрут** (13); И первый бешенный скачок Мне страшной **смертию** грозил (17); Следы глубокие когтей...земли сырой покров их освежит И **смерть навеки** заживит (19); **Унести в могилу** за собой Тоску по родине святой (20); Мир Божий спал В оцепенении глухом Отчаянья **тяжелым сном** (22); Отер внимательной рукой С лица **кончины** холодный пот (26); Но дни бегут, бегут года – Им не сойтись никогда (6); Этот пламень с юных дней Таяся, жил в **груди моей** (25).

II. СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ, ОБОЗНАЧАЮЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ВНЕШНЕГО СТРОЕНИЯ ОРГАНИЗМА ЧЕЛОВЕКА:

а) существительные, обозначающие части тела человека, места на его теле: Все лучше перед кем-нибудь Словами облегчить мне **грудь** (3); В душе я клятву произнес: Хотя на миг когда-нибудь Мою пылающую **грудь** Прижать с тоской к **груди** другой, хоть незнакомой, но родной (4); Мне было весело вдохнуть в мою измученную **грудь** Ночную свежесть тех лесов, И только (9); Летние жары Покрыли тенью золотой Лицо и **грудь** ее (13); И странной, сладкою тоской Опять мою заныла **грудь** (14); Ко мне он кинулся на **грудь** (18); И в **груди** моей Родился тот ужасный крик, Как будто с детства мой язык К иному звуку не привык (18); Ты видишь на **груди** моей Следы глубокие когтей (19); Будто кто-нибудь Железом ударял мне в **грудь** (20); Напрасно **грудь** Полна желаньем и тоской (21); И, жажду вечную поя, Как лед холодная струя, Журча, вливалась мне в **грудь** (23); Меня печалит лишь одно: Мой **трун** Холодный и немой Не будет тлеть в земле родной (24); Этот пламень с юных дней, Таяся, жил в **груди** моей (25); Ты видишь на **груди** моей Следы глубокие когтей (19);

б) существительные, обозначающие голову человека и то, что на ней расположено: Моя кружилась **голова** (15); Дохнули сонные цветы, И, как они, навстречу дню, Я поднял **голову** мою (10); Она вилась Над **головой** моей не раз (23); Напрасно прятал я в траву Мою усталую гла-

ву (22); Я помнил смуглых стариков, При свете лунных вечеров Против отцовского крыльца Сидевших с важностью **лица** (7); Летние жары Покрыли тенью золотой **Лицо** и грудь ее (13); Он встретил смерть **лицом к лицу**, как в битве следует бойцу (18); И стану думать я, что Друг Иль брат, склонившись надо мной, Отер внимательной рукой С **лица** кончины холодный пот (26); Без жалоб он томился, Даже слабый стон Из детских **губ** не вылетал (2); **Глазами** тучи я следил, Рукою молнию ловил (8); Я поднял боязливый **взгляд** И жадно вслушиваться стал (12); Надежный сук мой,, как топор, Широкий **лоб** его рассек (17); Но в **горло** я успел воткнуть И там два раза повернуть Мое оружие (18);

в) существительные, обозначающие конечность человека или ее часть: **Глазами** тучи я следил, **Рукою** молнию ловил (8); Напрасно в бешенстве порой Я рвал отчаянной **рукой** Терновник, спутанный плющом (15); Да, **рука** судьбы Меня вела иным путем (16); И много дней Прошло, и добрая **рука** Печалью тронулась цветка (21); Прощай, отец,, дай **руку** мне (25); И стану думать я, что Друг Иль брат, склонившись надо мной, Отер внимательной **рукой** С лица кончины холодный пот (26); И мы, **сплетясь, как пара змей, обнявшись, крепче двух друзей**, Упали разом, и во мгле Бой продолжался на земле (18); Из-под **ног** Сорвавшись, камень иногда Катился вниз (12);

г) существительные, обозначающие роговые образования на теле человека: Ты видишь на груди моей **Следы** глубокие **когтей**; Еще они не заросли И не закрылись; но земли Сырой покров их освежит И смерть навеки заживит (19).

III. СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ, ОБОЗНАЧАЮЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ВНУТРЕННЕГО СТРОЕНИЯ ОРГАНИЗМА ЧЕЛОВЕКА:

а) существительные, обозначающие кровеносные сосуды человека и их функционирование: Когда же я очнулся вновь И **отлила от сердца кровь**, Она была уж далеко (13); Сырую кость Он грыз и весело визжал; То **взор кровавый** устремлял, мотая ласково хвостом (16); **Сердце** вдруг **Зажглось жаждою борьбы И крови** (16); Но вновь, Хотя лила из раны **кровь Густой широкою волной**, Бой закипел, смертельный бой (17);

б) существительные, обозначающие внутренние органы и их части в организме человека: Знал ли ты, .. Как **сердце** билось живей При виде солнца и полей (5); И было **сердцу** моему Легко, не знаю почему (6); Скажи мне, что средь этих стен Могли бы дать вы мне взамен Той дружбы краткой, но живой, Меж бурным **сердцем** и грозой? (8); Когда же я очнулся вновь И **отлила от сердца кровь**, Она была уж далеко (13); **Сердце** вдруг **Зажглось жаждою борьбы И крови** (16).

Вторая часть статьи обозначает более разнородные группы, связанные с лексико-тематической классификацией существительных, определяемых их идеографической разносторонностью:

а) существительные, обозначающие совокупность человеческих существ, соотносимых с родом человеческим: *Теперь один старик седой, Развалин страж полуживой, Людьми и смертью забыт, Сметает пыль с могильных плит* (1); *...удручен своим венцом, Такой-то царь в такой-то год, Вручал России свой народ* (1); *Она цвела С тех пор в тени своих садов, Не опасая врагов За гранью дружеских штыков* (1); *Но людям я не делал зла* (3); *Я видел у других Отчизну, дом, друзей, родных, А у себя не находил Не только милых душ – могил* (4); *Но страх не сжал души моей: Я сам, как зверь, был чужд людей И полз и прятался, как змей* (9); *И все природы голоса Сливались тут; не раздавался В торжественный хваленья час Лишь человека гордый глас* (11); *И ближе, ближе все звучал Грузинки голос молодой, Так безыскусственно живой, Так сладко вольный, будто он Лишь звуки дружеских имен Произносить был приучен* (12); *Я пламенел, визжал, как он; Как будто сам я был рожден В семействе барсов и волков* (18); *Он с детских глаз уже не раз Сгонял виденья снов живых Про милых близких и родных* (20); *И вспомнил я наш мирный дом И предвечерним очагом Рассказы долгие о том, Как жили люди прежних дней, Когда был мир еще пышней* (7); *Я сам, как зверь, Был чужд людей* (9); *И, с шумным светом незнаком, Уже хотел во цвете лет Изречь монашеский обет* (2); *Конечно, ты хотел, старик, Чтоб я в обители отвык От этих сладостных имен* (4); *Грузинки голос молодой, Так безыскусственно живой, Так сладко вольный, будто он Лишь звуки дружеских имен Произносить был приучен* (12); *Я видел у других Отчизну, дом, друзей, родных* (4); *... что видел я На воле? – Пышные поля, холмы, покрытые венцом Дерев, разросшихся кругом, Шумящих свежеею толпой, Как братья в пляске круговой* (6); *Я пламенел, визжал, как он; Как будто сам я был рожден в семействе барсов и волков* (18);

б) при обозначении родственных и семейных отношений: существительные, обозначающие людей, связанных наличием общих предков: *Я никому не мог сказать Священных слов отец и мать* (4); *И я, как жил, в земле чуждой Умру рабом и сиротой* (4); *А мой отец? Он как живой В своей одежде боевой Являлся мне* (7); *О, я, как брат, Обняться с бурей был бы рад!* (8); *И стану думать я, что друг Иль брат, склонившись надо мной, Отер внимательной рукой С лица кончины холодный пот* (26);

в) существительные, обозначающие группу родственников: *Но в нем мучительный недуг Развил тогда могучий дух Его отцов* (2); *Но*

нынче я уверен в том, *Что Быть бы мог в краю отцов Не из последних удалцов* (16);

г) ласковое обращение к постороннему человеку: (голосок рыбки) говорил: *дитя мое, Останься здесь со мной* (23); *Старик! Я слышал много раз, Что ты меня от смерти спас* (4); Дружелюбные, приятельские отношения: *И стану думать я, что друг Иль брат, склонившись надо мной, Отер внимательной рукой С лица кончины холодный пот* (26);

– по национальному признаку существительного в поэме трижды повторяется имя молодой женщины, спустившейся к горному потоку за водой, вернувшейся с ней в саклю и ставшей сновидением героя исповеди: *И ближе, ближе все звучал Грузинки голос молодой* (12); *Держа кувшин над головой, Грузинка узкою тропой Сходила к берегу* (13); *И снова видел я во сне Грузинки образ молодой* (14). По национальному признаку можно было бы отметить генерала, который «Из гор к Тифлису проезжал; Ребенка пленного он вез», но этот признак отмечен прилагательным «Однажды русский генерал».

– Одним из персонажей поэмы был *«Из жалости один монах Больного призрел, И в стенах Хранительных остался он, Искусством дружеским спасен»* (2): монах от греч. «одинокый, уединенно живущий», впервые отмечен в «Лексиконе трехязычном» в 1704 г. Федора Поликарпова. К нему в поэме есть два синонима: *«Не слышно пенье в поздний час Молящих иноков за нас»* (1), с пометой *устар.* и *«Тогда пришел к нему чернец С увещеваньем и мольбой»* (3), с пометой *стар.*

– Остальные обозначения человека по роду занятий, виду деятельности и т.п. единичны.

Существительные, обозначающие человека: *...не раздался В торжественный хваленья час Лишь человека гордый глас* (11); *Он застал, как человек, И опрокинулся* (17);

Существительные, обозначающие интеллектуальные качества человека: *Еще в сомненье погружен, Я думал – это страшный сон* (20); *И смутно понял я тогда, Что мне на родину следа Не проложить уж никогда* (20); *Пройдут года, пройдут века Под говор чудных снов* (23);

Существительные, обозначающие уровень интеллектуального развития человека или степень овладения каким-л. видом деятельности: *Да, заслужил я жребий мой* (21);

Существительные, обозначающие интеллектуальную деятельность: *Я цель одну – Пройти в родимую страну – Имел в душе и перевозмог Страданья голода, как мог* (14); *...бесполезно столько дней Я тайный замысел ласкал, Терпел, томился и страдал* (20); *Сияньем голубого дня Упыюся я в последний раз* (26);

Существительные, обозначающие результат интеллектуальной деятельности: На мне **печать свою Тюрьма оставила** (21);

Существительные, обозначающие суждение, совокупность суждений: **Воспоминанья** тех минут Во мне, со мной пускай умрут (13); ...и добрая **рука Печалью тронулась цветка** (21); ...пускай в раю, В святом, заоблачном краю **Мой дух найдет себя приют** (25);

Существительные, обозначающие оценку интеллектуальных способностей человека: Но, верь мне, **помощи людской** я не желал (15);

Существительные, обозначающие язык, языковые единицы и явления: Казалось, что **слова людей Забыл я** – и в груди моей Родился тот ужасный крик, Как будто с детства мой язык **К иному звуку не привык** (18);

Существительные, обозначающие текст: И **повесть горьких мук моих Не призовет меж стен глухих Вниманье скорбное ничье На имя темное мое** (24);

Существительные, обозначающие критерии для сопоставления, систематизации чего-либо: ...за несколько минут Между крутых и темных скал, Где я в ребячестве играл, Я б **рай и вечность променял** (25).

IV. ЭМОЦИИ

Существительные, обозначающие эмоциональное состояние: Напрасно в **бешенстве** порой Я рвал **отчаянной рукой** Терновник, спутанный плющом (15); ...и **вой, протяжный, жалобный, как стон**, Раздался вдруг (17); И первый **бешеный скачок Мне страшной смертью грозил** (18);

Существительные, обозначающие эмоциональное качество, свойство: Напрасно **грудь Полна желаньем и тоской**: То жар **бессильный и пустой, Игра мечты, болезнь ума** (21);

Существительные, обозначающие эмоциональное отношение субъекта к окружающему миру: Порой Она скользила меж камней, смеясь **неловкости** своей (13); ...дай руку мне: Ты чувствуешь, моя в огне... Знай, **этот пламень с юных дней, Таяся жил в груди моей** (25); Я созову моих сестер: Мы пляской круговой Развеселим **туманный взор и дух усталый твой** (23);

Существительные, обозначающие выражение эмоций: Я эту страсть во тьме ночной Вскормил **слезами и тоской** (3); Тогда, пустых не тратя **слез**, В душе я клятву произнес (4); Растений радужный наряд Хранил следы небесных **слез** (11); И грыз сырую грудь земли, И **слезы, слезы** потекли В нее горячею росой (15); **Слезы** не знал я никогда; Но тут я плакал **без стыда** (16); Меня печалит лишь одно: Мой **труп холодный и немой Не будет тлеть в земле родной** (24); ...дай руку мне: Ты

чувствуешь, моя в огне... Знай, **этот пламень с юных дней, Таяся жил в груди моей** (25);

Существительные, обозначающие человека как носителя эмоций: Тебе, я знаю, не понять Мою **тоску**, мою **печаль**; И если б мог, – мне было б жаль (13); И странной, сладкою **тоской** Опять моя заныла грудь (14); Тогда на землю я упал; И в **исступлении** рыдал (15);

Существительные, обозначающие оценку человека по каким-либо внутренним признакам: Хотел кричать – **язык сухой Беззвучен и недвижим** был (23);

Существительные, обозначающие оценку человека по внешним признакам: Хотел я встать – передо мной Все закружилось с **быстро-той** (23); ...**Жажду вечную поя**, Как лед, **холодная струя**, Журча, **вливалася мне в грудь...** И я боялся лишь заснуть – Так было сладко, люблю мне (23);

Существительные, обозначающие оценку человека по манере речи: Ее **сребристый голосок** Мне **речи странные шептал**, И **пел**, и снова **замолкал** (23);

Существительные, обозначающие Бога, людей, **сверхъестественные** существа как объекты религиозного почитания: ...на краю Грозящей бездны я лежал... Туда вели ступени скал; Но лишь **злой дух** по ним шагал, Когда, низверженный с небес, в подземной пропасти исчез (10); В то утро был небесный свод Так чист, что **ангела** полет Прилежный взор следить бы мог (11); Простая песня то была, Но в мысль она мне залегла, И мне, лишь сумрак настает, **Незримый дух** ее поет (12);

Существительные, обозначающие человека по отношению к религии, какому-л вероисповеданию, к направлению в религии: Мир Божий спал В оцепенении глухом **Отчаянья тяжелым сном** (22);

Существительные, обозначающие человека по отношению к нормам религиозной жизни и по участию в религиозных обрядах

Из жалости один **монах** Больного призребл, И в стенах Храни-тельных остался он (2); Но после к плену он привык, стал понимать чужой язык, Был окрещен **святым отцом** (2); Тогда пришел к нему **чернец** (стар. То же, что монах) С увещеваньем и мольбой (3); Я вырос в сумрачных стенах, Душой дитя, судьбой **монах** (4);

Существительные, обозначающие сверхъестественную способность, процесс: Мне **тайный голос** говорил, Что некогда и я там жил (6);

Существительные, обозначающие человека: пожилой монах, отшельник: **Старик!** Я слышал много раз, **Что ты меня от смерти спас** (4);

Существительные, обозначающие человека по роду занятий: Могучий конь в степи чужой, Плохого сбросив **седока**, На родину издалека Найдет прямой и краткий путь (21);

Существительные, обозначающие различные виды социального взаимодействия:

а) социальные качества, свойства человека, особенности поведения: Проснулся день, и **хоровод Светил напутственных исчез** В его лучах (20); Туманный **лес заговорил** (20);

б) дружелюбные: И мы, сплетясь, как пара змей, **Обнявшись крепче двух друзей**, упали разом, и во мгле Бой продолжался на земле (18); И стану думать я, что **друг** Иль брат, склонившись надо мной, Отер внимательной рукой С лица кончины холодный пот И что вполголоса поет Он мне про милую страну... И с этой мыслью я засну, и никого не прокляну (26);

в) враждебные: *И вот в тени ночной **Врага** почуял он (о барсе)* (17); **Удар мой верен был и скор** (17); Но **враг мой стал изнемогать**, Метаться, медленней дышать, **Сдавил меня в последний раз** (18);

Существительные, обозначающие людей противоположных или противодействующих друг другу: И мы, **сплетясь, как пара змей, Обнявшись крепче двух друзей, упали разом**, и во мгле **Бой продолжался** на земле (18);

Существительные, обозначающие разные виды огнестрельного и холодного оружия: *В горло я успел воткнуть И там два раза повернуть мое **оружье*** (18); *Я ждал, схватив **рогатый сук**, Минуту **битвы*** (16);

Существительные, обозначающие человека: *Зрачки его **недвижных** глаз Блеснули грозно – И потом Закрылись тихо **Вечным сном*** (18); *Он встретил смерть лицом к лицу, Как в **битве** следует **бойцу*** (18);

или воинское звание человека, находящегося на военной службе и руководящего военными операциями: *Однажды русский **генерал** Из гор к Тифлису проезжал* (2)

ЛСГ существительных – самая большая группа единиц внутри ЛТГ, ее подробная характеристика представляется важнейшей при описании лексики поэмы «Мцыри»:

Существительные, обозначающие жизнь человека: Я думал – это страшный сон ... Он с **детских глаз** уже не раз Сгонял виденья снов живых (20); ...**за несколько минут** Между крутых и темных скал, Где я в **ребячестве** играл, Я б **рай и вечность** променял (25);

Существительные, обозначающие **периоды жизни человека**: **Пройдут года, пройдут века** Под говор чудных снов (23); *Ты помнишь*

детские года: *Слезы не знал я никогда* (16); Я думал – это страшный сон ... Он с **детских глаз** уже не раз Сгонял виденья снов живых (20);

Знал ли ты Разгульной **юности** мечты? (5); Знай, этот пламень с **юных дней**, Таяся, жил в груди моей (25);... ..не утаю, Что я тебя люблю, Люблю, как вольную струю, люблю, как **жизнь** мою (23);

и **жизнь** моя Без этих трех блаженных дней Была б печальней и мрачней Бессильной **старости** твоей (8);

Следы глубокие когтей... земли сырой покров их освежит И **смерть навеки** заживит (19); Я умирал. Меня томил **предсмертный бред** (23); Тут я забылся. **Божий свет** в глазах угас. **Безумный бред Бессилью тела уступил** (23); Сияньем голубого дня Упыюся я в **последний раз** (26); И близ меня **перед концом** Родной опять раздастся звук (26); Отер внимательной рукой С лица **кончины** холодный пот (26); И близ меня **перед концом** Родной опять раздастся звук (26);

Существительные, обозначающие возраст: *Он был, казалось, лет шести* (2); *Уже хотел во цвете лет Изречь монашеский обет* (2); И в час ночной, ужасный час, Когда гроза пугала вас, ... я убежал (8); ... *чтоб в цвете лет ...Блаженство вольности познав, Унести в могилу за собой Тоску по родине святой* (20).

Существительные, обозначающие **внутренние органы** и их части в организме человека: И слушал я **без слез, без сил**. Казалось, звон тот **выходил Из сердца** – будто кто-нибудь Железом ударял мне в **грудь** (20);

Существительные, обозначающие **части тела и место на теле** живого существа: Ты видишь на **груди** моей Следы глубокие когтей (19);

Существительные, обозначающие **части тела, туловища** и место на теле человека: Как лед холодная струя, журча, вливалась мне в **грудь** (23); Все лучше перед кем-нибудь Словами облегчить мне **грудь** (3); В душе я клятву произнес: Хотя на мог когда-нибудь Мою пылающую **грудь** Прижать с тоской к **груди** другой, хоть незнакомой, но родной (4);...даже слабый стон Из детских **губ** не вылетал (2); ...или забыл ... Как **сердце** билось живей При виде солнца и полей? (5); И было **сердцу** моему Легко, не знаю, почему (6); Скажи мне, что средь этих стен Могли бы дать вы мне взамен Той дружбы краткой, но живой, Меж бурным **сердцем** и грозой? (8); Мне было весело вдохнуть В мою измученную **грудь** Ночную свежесть тех лесов, И только! (9); Когда же я очнулся вновь И отлила от **сердца** Кровь, Она была уж далеко (13); И странной, сладкою тоской Опять моя заныла **грудь** (14); **Сердце** вдруг Зажглось жаждою борьбы И крови (16); Напрасно **грудь** Полна желаньем и тоской: То жар бессильный и пустой, Игра мечты, болезнь ума (21);

И, Жажду вечную поя, Как лед, холодная струя, Журча, вливалась мне в **грудь** (23);дай руку мне: Ты чувствуешь, моя в огне... Знай, этот пламень с юных дней, Таяся жил в **груди моей** (25);

Существительные, обозначающие **голову человека**, а также то, что на ней расположено: Напрасно прятал я в траву мою усталую **главу** (22); И, как они (цветы), навстречу дню Я поднял **голову** мою (10); В то утро был небесный свод Так чист, что ангела полет Прилежный **взор** следить бы мог (11); Моя кружилась **голова** (15); Она вилась над **головой** моей не раз, И **взор** ее зеленых **глаз** Был грустно нежен и глубок (23); Развеселим туманный **взор** И дух усталый твой (23); Клянусь, старик, Я б вырвал слабый мой **язык** (15); Иссохший лист ее венцом терновым над моим **челом** Свивался, и в **лицо** огнем Сама земля дышала мне (22); Я помнил смуглых стариков,.. Против отцовского крыльца Сидевших с важностью **лица** (7); ...и помнил я Кольчуги звон, и блеск ружья, И гордый, непреклонный **взор** И молодых моих сестер... Лучи их сладостных **очей** И звук их печен и речей (7); **Глазами** тучи я следил (8); Невольным трепетом объят, Я поднял боязливый **взгляд** (12); Летние жары Покрыли тенью золотой **Лицо** и грудь ее; и зной Дышал от уст ее и **щеки** (13); И мрак **очей** был так глубок, Так полон тайнами любви, что думы пыльные мои Смутились (13); И миллионом черных **глаз** Смотрела ночи темнота (15); Вдруг по ней Мелькнула тень, и **двух огней** Промчались искры (16); **Зрачки** его **недвижных глаз** Блеснули грозно (18); ...и потом **Зрачки** его **недвижных глаз** **Закрылись** тихо вечным сном (18); И кинул **взоры** я кругом (20);

Но с торжествующим врагом Он встретил смерть лицом к лицу, Как в битве следует бойцу (18);

Существительные, обозначающие **часть головы живого существа**, а также то, что на ней расположено: Напрасно прятал я в траву Мою усталую **главу**: Иссохший лист ее венцом Терновым над моим **челом** Свивался, и в **лицо** огнем Сама земля дышала мне (22);

Существительные, обозначающие **конечности** человека или их части:

человека: **Рукою** молнию ловил (8); Напрасно в бешенстве порой Я рвал **отчаянной рукой** Терновник, спутанный плющом (15); ...**рука судьбы** Меня вела иным путем (16).

V. НАЦИИ

Существительные, обозначающие народы мира: И ближе, ближе все звучал **Грузинки** голос молодой (12); Держа кувшин над головой, **Грузинка** узкою тропой Сходила к берегу (13); И снова видел я во сне **Грузинки** образ молодой.

VI. РЕЛИГИЯ

Существительные, обозначающие религиозные убеждения и учения

Существительные, обозначающие Бога, людей, **сверхъестественные** существа как объекты религиозного почитания: ...на краю Грозной бездны я лежал... Туда вели ступени скал; Но лишь **злой дух** по ним шагал, Когда, низверженный с небес, в подземной пропасти исчез (10); *В то утро был небесный свод Так чист, что **ангела** полет Прилежный взор следить бы мог (11); Простая песня то была, Но в мысль она мне залегла, И мне, лишь сумрак настает, **Незримый дух** ее поет (12);*

Существительные, обозначающие служителей церкви, жрецов языческих культов: *Из жалости один **монах** Больного призрел, И в стенах Хранительных остался он (2); Но после к плену он привык, стал понимать чужой язык, Был окрещен **святым отцом** (2); Тогда пришел к нему **чернец** (стар. То же, что монах) С увещеваньем и мольбой (3); Я вырос в сумрачных стенах, Душой дитя, судьбой **монах** (4);*

VII. СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ

Существительные, обозначающие сверхъестественных существ

Существительные, обозначающие сверхъестественные реалии

Существительные, обозначающие сверхъестественную способность, процесс: *Мне **тайный голос** говорил, Что некогда и я там жил (6).*

Примечания:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Сов. энциклопедия. М., 1966.
2. Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. Под ред. Л.Г. Бабенко. Изд. 2-е. М. АСТ-ПРЕСС Книга. 2008. – 864 с.
3. Виноградов В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. – М., 1977. С. 140-161.
4. Гак В.Г. Этимолого-семантические поля в лексике // Языковые преобразования М. 1998.
5. Денисов П.Н. Лексика русского языка и принципы её описания. М. 1993. 248 с.
6. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
7. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. – 216 с.
8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т. II. Поэмы и повести в стихах. М., 1958.

9. Лермонтовская энциклопедия. Главный редактор В.А. Мануйлов. М. «Советская энциклопедия», 1981. – 784 с.
10. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Просвещение, 1998. – 216 с.
11. Прохорова В.Н. Лексико-семантические группы как лексические микросистемы русского языка // Системные семантические связи языковых единиц. Изд-во МГУ, 1992. – 126 с.
12. Шанский Н.М. Лексикология современного русского языка. 4-е изд., доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 312 с.

КАК СТАРАЯ ЗАБРОШЕННАЯ ДОРОГА КОГДА-ТО СОЗДАЛА ВЕЛИКОГО РУССКОГО ПОЭТА

*И пусть травой покроется дорога,
И пусть над ней, печальные немного,
Плывут, плывут, как прежде, облака...
Николай Рубцов, «Старая дорога»*

Михаил Лермонтов... Нет, наверное, среди почитателей таланта великого русского поэта таких, кто не знал бы, что три лета подряд – с 1829 по 1831 г., а возможно – совсем немного и в четвёртый раз, в начале лета 1832 г, до отъезда в июле в Санкт-Петербург, он провёл в Середниково – усадьбе Е.А. Столыпиной (1791-1853), вдовы младшего брата Е.А. Арсеньевой Д.А. Столыпина (1785-1826)¹ [1]. Середниково трижды становилось для юного Мишеля раем на земле: именно там, в Середниково, дал бурные всходы его поэтический дар. Но!

...Очень простой, казалось бы, вопрос: а *какой дорогой* Е.А. Арсеньева вместе с внуком ездила из Москвы в Середниково? К сожалению, данный вопрос, насколько я знаю, обойдён вниманием даже маститых лермонтоведов, занимающихся мельчайшими подробностями жизни великого русского поэта – наверное, как пренебрежительно малозначущий.

Однако я полагаю, что именно от того, *какой дорогой* юный Мишель Лермонтов [2] *первый раз* туда приехал, сформировалось его восприятие Середникова как упоительного рая на земле – места, специально созданного для того, чтобы быть там счастливым... Чтобы сочинять там стихи... Сочинять днём, под тенью старой липы, сочинять ночью, при свете луны... Переменяя это занятие чтением толстого тома Байрона, стремительными верховыми прогулками по окрестным лесам и... страстным юношеским флиртом с прелестными соседскими барышнями – Сашенькой Верещагиной и Катенькой Сушковой, знакомыми ему ещё по Москве. Получается, что именно *некая дорога* причастна, пусть и косвенно, к тому, что у России потом появился великий поэт Миха-

¹ В 1825 году усадьбу приобрёл генерал-майор Дмитрий Алексеевич Столыпин, брат бабушки М.Ю. Лермонтова Е.А. Арсеньевой. Спустя год после покупки усадьбы Дмитрий Алексеевич умер, и владелицей стала его вдова Екатерина Аркадьевна. – Прим. редактора.

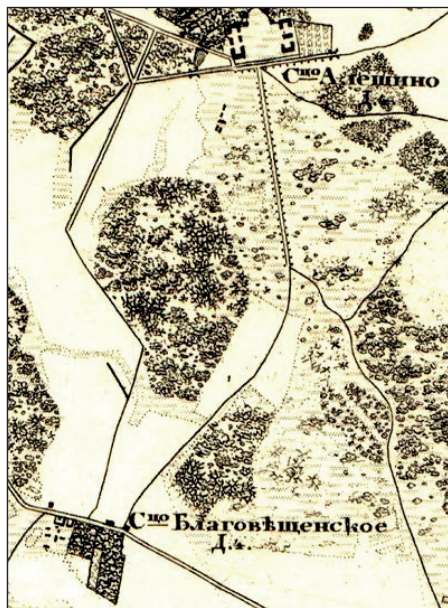
ил Лермонтов?.. Итак: *по какой же дороге* Мишель впервые приехал в столь милое ему потом Середниково?

Как известно, усадьба Середниково расположена между двумя вначале практически параллельными, потом постепенно расходящимися и снова параллельными дорогами, ведущими из Москвы на северо-запад. Севернее усадьбы пролегает магистральный Петербургский тракт, южнее – на первый взгляд, вроде бы «маленькая племянница великого дяди»: неширокая дорога, ныне известная как Пятницкое шоссе. Однако современное Пятницкое шоссе – это знаменитая в прошлом *Большая Во́лоцкая дорога*, одна из *старейших* дорог России! Раньше она вела к Иосифо-Волоцкому монастырю, и только после прокладки дороги в Волоколамск через Новый Иерусалим её значение для Руси несколько померкло.

Предвидя возражения, что, мол, за два века многое изменилось, сразу же сообщу: современное Пятницкое шоссе в интересующем нас районе пролегает на том же самом месте, как и в 1829 г. – в этом можно легко убедиться, сравнив топографическую карту Московского уезда 1848 г. [3] с современным спутниковым фотоснимком. Сравнение покажет, что с появлением новых дорожных технологий меняются только дорожная одежда и дорожное покрытие, заметно улучшая проезжесть, всепогодность и всесезонность дороги; само же дорожное полотно остаётся, в подавляющем большинстве, на прежнем месте.

Появление к концу XIX века *автомобилей* с резиновыми покрышками потребовало кардинального улучшения проезжести, всесезонности и *ровности* покрытия дорог, и потому ставшее повсеместным *асфальтовое покрытие* установило новые императивы в транспортном движении: если в «грунтовой» век самым главным было *расстояние* «от пункта А до пункта Б», то при наличии одновременно асфальтированной и грунтовой дороги шофёры по большей части стали выбирать ровную асфальтированную, которая позволяет развить *большую скорость* и, соответственно, доехать до пункта Б *быстрее*. Запомним это.

Итак, поскольку прямой дороги Москва – Середниково никогда не было, то Е.А. Арсеньева в начале лета 1829 г. должна была выбирать одно из двух: либо она с внуком едет на северо-запад по Петербургскому тракту до села Фёмино (это в районе современной железнодорожной платформы Молжаниново), там её экипаж сворачивает налево и далее едет уже на запад, минуя деревни Усково и Подóлино, либо она сначала едет в том же северо-западном направлении по дороге южнее Середникова (то, есть, по современному Пятницкому шоссе) через деревни Митино – Аристово – Юрлово до окраины села Благовещенка [4]. А там до усадьбы совсем недалеко!



Я полагаю, что с очень высокой долей вероятности пригласившая Арсеньеву Е. А. Столыпина дала распоряжение своим кучерам подробно проинструктировать слуг родственницы, *каким наиболее оптимальным маршрутом* ехать к ней в усадьбу; а может даже предоставила свою коляску с возницей, чтобы они в первый раз, упаси бог, не заблудились! Но каким же маршрутом из двух возможных они поехали?

Поскольку первичных документов (в нашем случае – воспоминаний современников) об этих вояжах Е. А. Арсеньевой с внуком не сохранилось (даже Е. А. Сушкова в своих «Записках» не удостоивает своим вниманием такую «мелочь», ограничиваясь лишь кратким «На другой день мы все вместе поехали в Москву...»), то, казалось бы, любой ответ останется голословным и недоказуемым. Но *логика* в данном случае может найти правильный ответ.

Казалось бы, если обе дороги сначала следуют от Москвы на северо-запад практически параллельно, то получается, что при следовании тем или другим маршрутом разница в «магистральных» расстояниях *до поворотов* на дороги «местного значения», уже непосредственно ведущих к усадьбе Середниково (левого поворота для Петербургского тракта и правого для Пятницкого шоссе), будет *не такая уж и большая*. Однако на карте 1848 г. «местная» дорога с Пятницкого шоссе, начи-

нающаяся в деревне Благовещенка, приводит *прямо к парадному входу барского дома* усадьбы Середниково, и протяжённость её – около 2 км, что почти в четыре (!) раза короче «местного» пути к усадьбе от Петербургского тракта.

Но возможно, возразят скептики, в 1829 г. этой дороги ещё не существовало? В качестве ответа напомним, что топографическая съёмка для карты 1848 г. проводилась в 1830-1832 гг., и, следовательно, эта дорога уже была. Однако никаких документов о её строительстве не сохранилось, и для обоснования моей гипотезы, которую я изложу позже, мне пришлось проделать самые настоящие археологические раскопки.



Вначале я предполагал, что это будет «...так себе, ничего собой не представляющая, какая-нибудь захудалая лесная дорога», но, судя по уходящей вдаль, хоть и основательно заросшей, но всё же проглядываемой *просеке, прямолинейной* на довольно протяжённом этапе, берущем начало от парадного входа усадьбы, дорога «Благовещенка – Середниково» действительно *существовала*.



Второй вывод уже значительно интереснее: оказывается, «...какая-нибудь захудалая лесная дорога» совершенно не принадлежит к категории «так себе...». Судя по значительно приподнятому над рельефом местности (примерно на полметра) *насыпному земляному дорожному полотну* с отчётливо видимыми по бокам *кюветами* (правда, со временем утратившими свою первоначальную глубину), это – *капитальная* дорога, специально проложенная по вырубленной в лесу просеке с соблюдением всех правил дорожного строительства той эпохи. Но более всего поражает третье: «капитальная дорога» имеет ширину... 6 метров! Это, фактически, *двухполосное шоссе*, на котором легко разъедутся, не задев друг друга, две кареты. Или свободно проедет большая карета, сопровождаемая кавалькадами грумов. Однако технологически это «шоссе» – всего лишь *грунтовая* дорога (присутствие щебёнки в дорожном покрытии при «раскопках» не обнаружено); то есть, дорога «Благовещенка – усадьба Середниково» является *грунтовой дорогой*, но, в то же время, судя по ряду очевидных признаков, – «исполняющей обязанности» *шоссе*. Но почему так? *Зачем* сделана такая *ширина*, *возвышение* и *капитальная основательность*? Ведь для того, чтобы просто проехать в усадьбу, всё это явно лишнее!..

И вот тут надо вспомнить, *чем* являлась усадьба Середниково для её тогдашней владелицы – Е.А.Столыпиной? Она являлась *летней дачей*: зимой Екатерина Аркадьевна с детьми снимала дом в Москве.

Соответственно, можно предположить, что и первый владелец, он же и строитель усадьбы – екатерининский вельможа, действительный тайный советник, сенатор Всеволод Алексеевич Всеволожский – с очень большой долей вероятности тоже использовал усадьбу как *летнюю резиденцию*. Именно поэтому *всесезонность* этой дороги ни одному владельцу усадьбы была *не нужна*, а если не нужна, то зачем тратиться на дорогое гравийное покрытие? Ведь летом и простая грунтовка вполне обеспечивала исправное функционирование дороги!

А что, если предположить, что эта дорога строилась *одновременно* с усадьбой? Причём, строилась она для выполнения какой-то *очень важной функции*, но эта *очень важная функция* вдруг стала... *абсолютно не нужной*! Но что же это за такая «*очень важная функция*», ради которой затрачено столько труда и средств, чтобы в вековом еловом лесу прорубить широкую просеку, выкорчевать все пни, на этой просеке сделать земляную насыпь высотой в *полметра* (!) и уже на ней – *широкое шоссе*?..

Моя гипотеза такова:

Широкая капитальная грунтовая дорога «село Благовещенка – парадный вход усадьбы Средниково» была сооружена одновременно с постройкой усадьбы с главной целью: в случае желания императрицы Екатерины II во время своего очередного вероятного летнего визита в Москву (как это произошло в 1785 г.) продемонстрировать знак высочайшего благоволения к своему вельможе – посетить его летнюю загородную резиденцию Алёшино (Средниково), дорога к усадьбе должна полностью соответствовать рангу принимаемой гостыи и психологически подготовить её к восторгу от «скромной» резиденции своего сановника.

Теперь подробно все «*pro*» (то есть – все «за») этой гипотезы:

Да, проехать к усадьбе Средниково можно и с Петербургского тракта. Но не забывайте, что царскому кортежу на финальном этапе путешествия придётся проезжать через многочисленные *деревни* с их характерным «амбре» от навоза и прочих «отходов жизнедеятельности». И где гарантия, что этот неприятный «ароматический» сюрприз под конец путешествия не испортит императрице настроения? При финальном же отрезки пути через *вековой еловый лес*, отрицательный психологический стресс по такой причине исключается!

Высотный профиль этой дороги таков, что начальный отрезок пути от села Благовещенка лежит *ниже* усадьбы Средниково. Соответственно, даже выехав на финальный *прямолинейный* участок пути перед усадьбой, бельведер барского дома (самая высокая точка усадьбы) *ещё не виден*. По мере же приближения бельведер, а затем и сам белоснеж-

ный дом как бы поднимался из земли, что не могло ни вызвать у каждого, кто подъезжал к усадьбе по этой дороге, неподдельный восторг.

Ширина дороги (6 метров) вполне позволяет царской карете свободно ехать по ней в сопровождении кавалергардов, что соответствует принятым в те времена правилам перемещения первого лица государства.

И главное: эта дорога почти в 4 раза *короче* дороги с Петербургского тракта, и ведёт она *прямо к парадному входу*. Все остальные «местные» дороги приходят к задним дворам усадьбы. А кто же встречает императрицу на заднем дворе?..

Конечно, вероятность приезда императрицы в Средниково была *исчезающе малá*... Но... всё может быть!.. И поэтому В.А. Всеволожский, как я считаю, наверняка решил, что лучше на всякий случай перестраховаться и сразу заложить в проект усадьбы *парадную царскую дорогу*, которая, случись столь неожиданный сюрприз, безукоризненно выполнит свою главную функцию – показать всем, что государыню здесь уважают, чтут, любят, а также *встречают по высшему разряду*.

...Однако видный сановник так и не дождался момента, когда его задумка пригодится: в 1796 году скорострительно скончалась императрица Екатерина II, а в следующем году ушёл в лучший мир и он сам... А уже к середине первой половины XIX в. подобные «версализмы» в духе короля-солнца Людовика XIV вышли из моды, и царский уровень дороги «Благовещенка – Средниково» стал никому не нужен.

Ну, а почему же прибытие в усадьбу Средниково в первый раз *именно этим путём*, именно по *этой* дороге так благотворно повлияло на дальнейшую творческую судьбу юного Мишеля Лермантова? Поставьте *себя* на место 14-летнего подростка: с очень большой долей вероятности Елизавета Алексеевна заранее рассказала ему о том, что усадьба Алёшино (Средниково – Средниково), где они будут отдыхать всё лето у Екатерины Аркадьевны – это рай на земле; как ему там будет хорошо, что там есть пруд с островками и мостиками, а на пруду – лодки... И вот представьте себе современного подростка, когда после долгой утомительной дороги вдруг в конце длинной просеки, словно из-под земли вырастает сказочный замок «Диснейленда», о котором ему до этого столько говорили. И вот этот своеобразный *импринтинг* «рая на земле», рая для поэта, навсегда впечатался в голову начитавшегося Байрона романтического подростка, а мятежная душа его навеки соединилась со столь милым ему до конца жизни Средниковым.

Вполне возможно, что в следующие приезды Е.А. Арсеньева с внучкой могла приезжать в Средниково и северным маршрутом, по Петер-

бургскому тракту. Но я всё же полагаю, что вряд ли она когда-либо им воспользовалась. И на это есть веские причины. На одну из них я указывал выше: запахи смолистого елового леса куда приятнее ароматов, которые ветер приносит с деревенских скотных дворов. Однако, как я считаю, были ещё, по крайней мере, *две причины*, побуждавшие Елизавету Алексеевну выбирать именно южный маршрут – через Пятницкое шоссе. Первая: гордой, да, к тому же, ещё и глубоко религиозной представительнице влиятельного клана Столыпиных весьма импонировало то, что она едет по *Большой Волоцкой дороге* – не по какой-нибудь, а по *одной из старейших* дорог России, которая вела когда-то к знаменитому Иосифо-Волоцкому монастырю, и по которой в стародавние времена нескончаемым потоком шли богомольцы... Для неё, как я считаю на основании своего опыта общения с глубоко верующими людьми, это был *знак свыше*: что она в своей жизни всё делает правильно.

А вот вторая причина была для неё – опять-таки, по моему мнению, – гораздо прагматичнее первой: двигаясь в начале лета в открытой коляске по переполненному движением Петербургскому тракту (петербургская аристократия, например, ехала отдыхать в свои отдалённые от столицы имения или на Кавминводы!), она, *сама того не желая*, могла *совершенно случайно* пересечься с кем-нибудь из великосветских родственников или знакомых с последующей неременной *остановкой* и долгими расспросами с их стороны, наподобие «Давно ли вы видели Наталью Власьевну?» или «Как здоровье Пульхерии Андреевны?». И это в то время, когда вам надо поскорее прибыть в усадьбу, так как ребёнок, наверное, уже устал и проголодался... Всё это, как я считаю, *вынуждало* Е.А. Арсеньеву выбирать именно *южный маршрут*, по Пятницкому шоссе, где вероятность повстречать не в меру разговорчивых путешественников, которым никоим образом нельзя было отказать в длительной «беседе», была *значительно ниже*.

Но как же так получилось, что капитальная насыпная широкая (6 м!) грунтовая лесная дорога вдруг оказалась совершенно не у дел, и по ней никто не ездил, по крайней мере, последние 50-60 лет?

Увы, дорогу можно по-человечески понять: ей просто не повезло!.. Когда в первой половине XX века остро встал вопрос модернизации дорожного покрытия, и в регионе началось интенсивное асфальтирование дорог, то выбор пал на дорогу с Петербургского тракта: там по пути много деревень, дворов и народу (сейчас это Новосходненское шоссе). А нашу совершенно несправедливо обошли вниманием... Шофёры стали ездить в Середниково по асфальту, делая лишний крюк: пусть и дальше по расстоянию, но зато за значительно меньшее время.

Так она стала никому не нужной, и теперь над врастающей в века старой дорогой всё так же, как и в те времена, когда по ней приезжал в усадьбу Средниково юный Мишель Лермонтов,

...печальные немного,

Плывут, плывут, как прежде, облака...

Примечания:

1. В то время барский дом и сама усадьба назывались Алёшино – в честь отца владельца (и её строителя) В.А. Всеволожского. (И.Г. Прыжов, «Очерки русского быта», глава «Из деревни», «СПб. Ведомости». 1861. № 242.) Но, дабы не вносить путаницы, я буду называть усадьбу по-современному: Средниково. Однако следует помнить, что примерно в километре от усадьбы расположено село Средниково (до середины XIX века именовавшееся Срѣдниково), и потому село и усадьба – это два разных географических объекта.
2. 1848 г. – это год выпуска карты; сама же картографическая съёмка проводилась значительно раньше, в 1830-1832 гг.
3. Это современное название; на карте 1848 г. она названа Благовещенское.

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ РОМАНА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» пришел к читателю отдельной книгой в 1840 году – так началась его жизнь в «большом времени», и каждое поколение вычитывало в нем свои смыслы. Это естественный процесс: когда произведение живет в «большом времени», эпоха, цивилизационные процессы начинают высвечивать в нем ранее не считываемое – то, что проявляется в связи с духовными, интеллектуальными, культурными, идеологическими запросами, которые ставит перед человеком его время. Так и понимание проблематики «Героя нашего времени» углублялось по мере его жизни в культуре.

Уже в первых откликах на роман были обозначены две позиции. Суть одной из них состоит в том, что «Герой нашего времени» рассматривался как «модный» роман. Такое восприятие литературной новинки наиболее ярко проявилось в критическом отклике С.О. Бурачка, построенном как разговор в гостиной. Собеседники, делясь своими впечатлениями, дают такие оценки: это роман модный, он «эстетическая и психологическая нелепость» [1, С. 64], «книга – идеал легкого чтения» [1, С. 63], в которой «нет и философии, т.е. здравого смысла, – все подбор софизмов» [1, С. 64]. Другое понимание проблематики «Героя нашего времени» было выражено В.Г. Белинским, который прочитал роман как социально-психологический. И это понимание – с акцентом либо на социальной, либо на психологической составляющей – доминировало больше века.

В 1964 году появилась статья Игоря Виноградова [2]¹, которая изменила представление о жанровой природе (а вместе с тем и проблематике произведения), – роман начал восприниматься как философский. Основанием для такого понимания стал анализ темы судьбы, которая была раскрыта в контексте философских идей, актуальных для лермонтовской эпохи. И. Виноградов в статье также сформулировал важный вопрос: «...чем может быть интересен сегодня и так близок нам опыт жизни, прожитой Печориным?» [2, С. 641].

Собственно, на него отвечали и продолжают отвечать исследователи, которые в свете восприятия романа как философского обнаружили,

¹ Исследователь еще дважды возвращался к своей статье, уточняя некоторые ее положения: в 1986 и 2005 г.

что все вопросы, которые поставил перед человеком XX век, так или иначе отражены в нем – то есть были предугаданы Лермонтовым. Не случайно, на протяжении всего XX века появлялись и художественные [8; 10; 11; 12], и научные, интерпретации произведения, и философские рефлексии по его поводу.

Попутно стоит заметить, что «Герой нашего времени», наверное, как никакое другое произведение мировой литературы, стал предметом анализа представителей разных наук. Известны статьи о нем медиков, психологов, психоаналитиков, социологов, этнографов, специалистов по манипуляции сознанием и т.д. В них художественное произведение, по сути, рассматривается как документ, медицинская карта, социологический отчет. А в основании итоговых умозаключений о типе личности, о способах манипуляции, о психическом типе лежит точность и глубина в передаче психологических состояний, движения мысли, поведенческих стратегий лермонтовских героев.

Мысль о непреходящей современности «Героя нашего времени» развил С.И. Кормилов. Он определяет его как роман интеллектуальный, подтверждая свою позицию высказыванием Б.Т. Удодова о том, что «Лермонтов впервые в русской литературе вывел <...> героя, который прямо ставил перед собой самые главные, “последние” вопросы человеческого бытия – о цели и смысле жизни человека, о его назначении» [4, С. 16]. С.И. Кормилов делает важнейшее заключение: «Философская проблематика творчества Лермонтова и особенно «Героя нашего времени» практически неисчерпаема» [4, С. 31].

Яркой иллюстрацией того, что Лермонтов предвосхищает идеи XX века, стал творческий опыт Дж. Джойса, который считается родоначальником литературы «потока сознания», и данная форма воссоздания внутреннего мира человека во многом была «подсказана» ему романом Лермонтова. Именно такое заключение делает Л.Ю. Макарова, анализируя раннюю прозу писателя. Она пишет, что «Герой нашего времени», «был актуален для Джойса в период становления эстетической позиции, формирования оригинальной художественной манеры» [5, С. 82]. И основывается данный вывод на широко известном признании самого Дж. Джойса в письме брату (сентябрь 1905 г.): «Единственная известная мне книга, напоминающая мою, – это “Герой нашего времени”. Конечно, моя гораздо длиннее, да и герой у Лермонтова аристократ, уставший от жизни человек, притом храброе существо. Но в замысле и в заглавии, а иногда и в язвительной трактовке сюжета имеется сходство. <...> Книга произвела на меня очень сильное впечатление» [Цит.: 7, С. 234]. Как подытоживает автор обобщающей статьи об изучении творчества Лер-

монтова в Великобритании Г.Е. Потапова, «...молодого Джойса, пусть в иной социальной ситуации, мучили отчасти «печоринские» проблемы» [7, С. 234].

Свидетельством неисчерпаемости смыслов, заключенных в романе, стала монография Г.В. Москвина «Эволюция прозы М.Ю. Лермонтова»². В ней представлен новый взгляд на проблематику произведения. В книге доказывается, что Лермонтов стал создателем русской экзистенциальной прозы, и предлагаются оригинальные интерпретации структуры романа, его смысловых подтекстов. В частности, дана новая трактовка двойной хронологии в «Герое нашего времени» на основе выявления системы библейских отсылок. Их анализ приводит автора к выводу «о присутствии в творческом сознании Лермонтова ... невообразимо древней мистерии» [6, С. 234], а каждая повесть, по наблюдению Г.В. Москвина, «отражается в сознании двумя гранями – как эпизод жизни Григория Александровича Печорина и как мистерия в эволюции родового человека» [6, С. 237], при этом ни одна из приведенных составляющих не играет первенствующей роли. Эта крайне продуктивная идея позволяет сделать акцент на еще одном пласте романа – на том, как Лермонтов изображает пограничные состояния, как воссоздает сферу бессознательного (ощущения, видения, сны, предчувствия).

Лермонтов разлагает внутреннее состояние героя на составные части, разбирает его в малейших нюансах, а мысль доводит до логического конца, при этом мысль часто порождается предчувствием, странным, иррациональным ощущением, а затем, когда оно получает словесное воплощение, реализуется в действие, поступок.

Если проследить последовательность действий Печорина, то в истоках его поступка всегда лежит смутное ощущение, предчувствие. В «Тамани» герой вовлекается в интригу с контрабандистами под воздействием внутренних иррациональных импульсов, а не разума, так как «ему вечно чудятся блуждающие огни тайны» [3, С. 132]. Реплика десятника «...там нечисто», впечатление от слепого, собственные предубеждения порождают то чувство тревоги, которое не дает Печорину заснуть после трех бессонных дней. Как он фиксирует в своем журнале: «...я не мог заснуть: передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами». И это навязчивое видение вытеснит все остальные чувства, заставит забыть об усталости; «отправит» героя в его ночные странствия.

В «Княжне Мери» исходным импульсом также является мысль, промелькнувшая как бы мимоходом: «Я его [Грушницкого] также не

² См. рецензию на книгу: [10].

люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать».

Таким образом, иррациональное становится побудительным мотивом к действию, определяет сценарий жизненного поведения героя, влияет на его тактику в отношениях с другими людьми.

Сфера бессознательного в романе разнообразна: это и постоянная фиксация предчувствий, вера в предсказания, импульсивные, подсознательные движения и поступки, выпадение героев из реально-временного потока, погружение в странное забытие, когда большей реальностью становятся внутренние картины, рождающиеся в воображении, чем реальный окружающий мир. Так Лермонтов вырабатывает свои формы воссоздания пограничных состояний человеческой психики. Воссоздавая пограничные состояния Печорина, Лермонтов показывает, что внутренняя жизнь человека едва ли не важнее внешних событий. Более того, человек живет в плену своих иллюзий, представлений о действительности, создает химеры, которые для него оказываются реальнее факта. Именно об этом идет речь, когда Лермонтов соотносит то, что открывается героям как реальный мир, с тем, что они черпают из книг или преданий, легенд, утвердившихся в массовом сознании. Подобных указаний в романе несколько: о Крестовой горе, Чертовой долине, кресте, якобы поставленном Петром I. Как иронично замечает повествователь, «предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что, право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить надписям». Так в романе жизнь сознания выстраивается в особый внутренний сюжет произведения.

Таким образом, «Герой нашего времени», функционируя в «большом времени», обретает новые смыслы, его проблематика углубляется. Роман позволяет читателю не столько найти ответы на мучающие его вопросы, сколько сформулировать сам вопрос, дает словесную форму для самопознания, для движения вглубь себя, позволяет вербализировать бессознательное (смутное ощущение, иррациональное предчувствие).

Примечания:

1. Бурачок С.О. «Герой нашего времени». М. Лермонтов. (Разговор в гостинной) // Михаил Лермонтов: Pro et contra. Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 2022. С. 53-65. С. 64.
2. Виноградов И.И. Философский роман Лермонтова // Михаил Лермонтов: Pro et contra. Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 2022. С. 634-657.

3. Грехнев В.А. Избранные труды: в двух томах. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2024. – 387 с.
4. Кормилов С.И. Роман о преходящем и вечном: социально-историческое и общечеловеческое в «Герое нашего времени». Статья вторая // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2014. № 6. С. 7-33.
5. Макарова Л.Ю. Стивен-герой, или Художник в юности: рефлексия романа М.Ю. Лермонтова у Д. Джойса // Филологический класс. 2014. № 4(38). С. 82-86.
6. Москвин Г.В. Эволюция прозы М.Ю. Лермонтова. Москва: Издательство Московского университета, 2025. – 368 с.
7. Потапова Г.Е. Изучение Лермонтова в Великобритании и США // Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте современной культуры. СПб.: РХГА, 2014. С. 232-248.
8. Сорочан А.Ю. Лермонтов «для детей» и Лермонтов «для взрослых»: проблема конструирования биографии поэта в научно-популярных и художественных текстах // Лермонтов и история. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 216-222.
9. Юхнова И.С. Лермонтов как персонаж отечественной литературы второй половины XX века // Лермонтовские чтения-2014: М.Ю. Лермонтов в контексте культуры двух столетий. Санкт-Петербург: Лики России, 2015. С. 299-305.
10. Юхнова И.С. Новое в изучении прозы М.Ю. Лермонтова (рецензия на книгу: Москвин Г.В. Эволюция прозы М.Ю. Лермонтова. – Москва: издательство Московского университета, 2025. – 368 с.) // Паллимпсест. Литературоведческий журнал. 2025. № 4(28). С. 112-117.
11. Юхнова И.С. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в массовой культуре // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2013. № 1. С. 159-166.
12. Юхнова И.С. Судьба Лермонтова как сюжет массовой литературы // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2014. № 1. С. 174-181.

ОЧЕРК А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «МОЙ ЛЕРМОНТОВ» ИЗ ЦИКЛА «ЛИТЕРАТУРНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ»

Россия и весь Мир знает Александра Исаевича Солженицына, в первую очередь, как писателя и публициста. В то же время Солженицын в течение своей долгой жизни проявил себя в многочисленных творческих ипостасях: поэта, драматурга, киносценариста, мемуариста, эссеиста. Отдельно следовало бы сказать о Солженицыне-литературоведе и литературном критике. В 1940-1941 гг. А.И. Солженицын заочно обучался на литературном факультете Московского института философии, литературы и истории [2, С. 927]. Завершить образование в МИФЛИ помешала война. Интерес к литературоведению и критическому осмыслению произведений отечественных писателей и поэтов сопровождал Александра Исаевича всю жизнь и выразился в цикле очерков под названием «Литературная коллекция». В общей сложности «Литературная коллекция» включает в себя почти 30 очерков, написанных в разные годы. Публикация их началась в 1997 г. в журнале «Новый мир» [1, С. 3-4]. Всего в «Новом мире» в 1997-2004 гг. было опубликовано 22 очерка. Публикация остальных состоялась уже после смерти автора. Очерки не объединены в какую-то чёткую структуру и посвящены самым различным писателям и произведениям [1, С. 3]. Во главе угла то, что нашло глубокий отклик у самого А.И. Солженицына. Писателя интересуют классики русской литературы XIX столетия (М. Лермонтов, А. Островский, И. Гончаров, Н. Лесков), выдающиеся имена Серебряного века русской литературы (А. Ахматова, А. Белый, И. Шмелёв), авторы советского периода вне зависимости от их взаимоотношений с государственной властью (В. Шаламов, В. Гроссман, М. Булгаков, Л. Леонов, Е. Замятин и др.). С некоторыми героями своих очерков Солженицын был знаком лично – с Анной Ахматовой, Виктором Астафьевым, Георгием Владимовым. Общался с Еленой Сергеевной Булгаковой – вдовой М.А. Булгакова.

Выбирая героя для очередного своего очерка, Солженицын не всегда руководствовался таким критерием как симпатия к личности того или иного писателя или поэта. Для него было важно, прежде всего, вызывают ли произведения того или иного автора отклик у самого Солженицына и желание осмыслить их, дать им свою критическую оценку. Наводят ли эти произведения на размышления, раздумья. «Очерки посвящены

тем, кому симпатизирует автор, и тем, кто ему глубоко антипатичен. Эти два крыла обнаруживаются во всех спорных моментах, о которых пишет Солженицын (история страны, образ народа, взгляд на природу, на сущность искусства или на проблему национального). В отношении к объекту исследования проявляется важнейшая черта, характеризующая своеобразие писательской критики, – её органичная соотнесённость с творческими идеями писателя-критика, воплощающимися в его художественных и публицистических текстах» – замечает Т.М. Автократова [1, С. 23].

Очерк «Мой Лермонтов» (опубликован вдовой автора Наталией Дмитриевной Солженицыной с её примечаниями в журнале «Что читать» осенью 2008 г.) занимает в «Литературной коллекции» важное место, т.к. Михаил Юрьевич был для Солженицына одним из самых значимых и с раннего детства знакомых ему имён в русской литературе. Далеко не о каждом писателе или поэте Солженицын мог сказать «мой». Таковыми для него стали только Лермонтов и Булгаков, что отразилось в названиях очерков. Для Александра Исаевича сызмальства имела огромное значение связанность судьбы Лермонтова с Кавказом, который был для Солженицына малой родиной. Александр Исаевич появился на свет 11 декабря 1918 года в Кисловодске. Предки его по отцовской линии с начала XIX в. крестьянствовали на Ставрополье. Мать писателя Таисия Захаровна родилась в Армавире. Дед по материнской линии (Захар Щербак) владел землями в Терской и Кубанской областях.

Сочинения Лермонтова были в числе первых, с которыми ещё в ранние детские годы познакомился Александр Исаевич. Он сам писал об этом так: «После разорения нашей семьи в революцию – в детстве у меня оказалось совсем мало своих книг. А читать – жадно хотелось. И то, что было у меня, я, ещё до школы, перечитывал и перечитывал по многу раз. Один был – том Гоголя, считался «полный», а не так, конечно. А вот, из близкой нам семьи, подарили мне огромный, тяжёлый вольфовский двухтомник Лермонтова, «Полное собрание», да переплетенный в одну книгу, чуть поменьше Евангелия... (У той незабвенной семьи такой Лермонтов оказался в двух экземплярах, вот и достался мне. А Пушкин был у них один – и уж нескоро, нескоро добрался я до Пушкина...) Ещё и драмы Шиллера были тоже, тяжёлый том, читал я и его, снова да снова. Потом притёк случайный полный Ибсен – и, по советской подписке, Джек Лондон. Вот в такой пёстрой компании я рос. А в 10 лет доверили мне сытинские, читать том за томом, «Войну и мир». В моём крупном томе Лермонтова было много выразительных живописных картин, в целый большой лист, – они врезались в память

на всю жизнь. Одни – на кавказские темы, с горами и русскими военными, – а Кавказ я и без того ощущал как свой близкий, соседний с местами моего детства, да в редкие прозрачные утра мне даже доводилось, из южного Ставрополя, видеть весь величественный Хребет в его целостности и грозности. Не какие-то дальние страны из Фенимора Купера и Жюль Верна – а вот Он, великий сосед. «У Казбека с Шат-горою был великий спор», и поразительное Дарьяльское ущелье (на исходе юности досталось мне пройти и его). А с самим Лермонтовым завязалось и такое родство: что я родился совсем недалеко от места его дуэльной смерти – и умер-то он в пронзительные 27 лет, как и мой отец» [5, С. 84]. В приведённом отрывке Солженицын вскользь упоминает о своём летнем велопоходе по Военно-Грузинской дороге и далее – к Чёрному морю в 1937 г., в пору обучения в Ростовском государственном университете. Под впечатлением от этого путешествия Солженицын написал очерки «По Кавказу на «Украине»» (*имеется в виду название мужского дорожного велосипеда, производившегося на Харьковском заводе имени Петровского, на котором будущий писатель проделал этот немалый и нелёгкий путь – В.Я.*) [2, С. 927]. То, что Лермонтов и Исаакий Семёнович Солженицын (отец писателя) погибли от огнестрельных ранений примерно в одном возрасте (около 27 лет), делало Лермонтова особенно «родным» для Солженицына, ввиду особой, какой-то даже «мистической» связи в биографиях двух вроде бы совершенно разных людей, живших в разные эпохи.

Ну а что касается влияния поэтики Лермонтова на творчество писателя Солженицына, то она также несомненна в том отношении, что оба автора, несмотря на своё происхождение из различной социальной среды и биографии, относящиеся к совершенно разным эпохам, испытывали преклонение перед величием Кавказской природы. Нечасто мы встречаем у Солженицына описание природных красот, однако истоки его восторженного отношения к горам Кавказа лежат в раннем знакомстве с полным собранием сочинений М.Ю. Лермонтова (двухтомник в одной книге, изданный товариществом М.О. Вольф). С описания картины Кавказских гор начинается роман А.И. Солженицына «Август Четырнадцатого»: «Они выехали из станицы прозрачным зорным утром, когда при первом солнце весь Хребет, ярко белый и в синих углубинах, стоял доступно близкий, видный каждым своим изрезом, до того близкий, что человеку непривычному помнилось бы докатить к нему за два часа.

Высился он такой большой в мире малых людских вещей, такой нерукотворный в мире сделанных. За тысячи лет все люди, сколько жили, – доотказным раствором рук неси сюда и пухлыми грудами скла-

дывай всё сработанное ими или даже задуманное, — не поставили бы такого сверхмыслимого Хребта.

От станицы до станции так вела их всё время дорога, что Хребет был прямо перед ними, к нему они ехали, его они видели: снеговые пространства, оголённые скальные выступы да тени угадываемых ущелий. Но от получаса к получасу стал он снизу подтаивать, отделился от земли, уже не стоял, а висел в треть неба и запеленился, не стало в нём рубцов и рёбер, горных признаков, а казался огромными слитными белыми облаками. Потом и облаками, уже разорванными на части, уже не отличимыми от истых облаков. Потом и их размыло. Хребет вовсе изник, будто был небесным видением, и впереди, как и со всех сторон, осталось небо сероватое, белесое, набирающее зноя. Так, не меняя направления, они ехали больше пятидесяти вёрст, до полудня и за полдень, — но великанских гор перед ними как не бывало, а подступили близкие округлые горки: Верблюд; Бык; плешивая Змейка; кудрявая Железная». [3, С. 1]. Уместно напомнить здесь, что эпопею «Красное Колесо», состоящую из романов «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого» и «Апрель Семнадцатого», Александр Исаевич считал главным произведением всей своей жизни, и посвятил ей в общей сложности более полувека. И то, что первый роман главного по мнению самого Солженицына его труда («Красного Колеса») начинается с описания Кавказских гор — довольно символично.

А как не вспомнить, говоря о восприятии Солженицыным величия природы Кавказа, одно из самых маленьких по объёму его произведений — крохотку (литературную миниатюру) «Гроза в Горах»? «Она застала нас в непроглядную ночь перед перевалом. Мы выползли из палаток — и затаились. Она шла к нам через Хребет. Всё было — тьма, ни верха, ни низа, ни горизонта. Но вспыхивала раздирающая молния, и отделялась тьма от света, выступали исполины гор, Белала-Кая и Джугутурлючат, и чёрные сосны многометровые около нас, ростом с горы. И лишь на мгновение показывалось нам, что есть уже твёрдая земля, — и снова всё было мрак и бездна.

Вспышки надвигались, чередовались блеск и тьма, сиянье белое, сиянье розовое, сияние фиолетовое, и всё на тех же местах выступали горы и сосны, поражая своей величиной, — а когда исчезали, нельзя было поверить, что они есть.

Голос грома наполнил ущелья, и не слышен стал постоянный рёв рек. Стрелами Саваофа молнии падали сверху в Хребет, и дробились в змейки, в струйки, как бы разбрызгиваясь о скалы или поражая и разбрызгивая там что живое.

И мы... мы забыли бояться молнии, грома и ливня – подобно капле морской, которая не боится ведь урагана. Мы стали ничтожной и благодарной частицей этого мира. Этого мира, в первый раз создававшегося сегодня – на наших глазах» [4, С.27]. Крохотка была написана Солженицыным под впечатлением от путешествия в Теберду, Домбай и по Военно-Сухумской дороге (через Клухорский перевал) в 1960 г.

Трепетное отношение Солженицына к увековечению памяти М.Ю. Лермонтова заключалось в неоднократном посещении Александром Исаевичем лермонтовских мест. Трижды (в августе 1935, в августе 1956 и в сентябре 1994 г.) Солженицын посещал лермонтовские места в Пятигорске. В первый раз ещё будучи старшеклассником, во второй – после фронта, восьми лет тюрем и лагерей и трёх лет казахстанской ссылки, в третий – уже всемирно признанным писателем и нобелевским лауреатом. ««Героя нашего времени» я, как и всё моё остальное, прочёл несколько раз, но усвоил только мелькание родных мест, Кисловодска с Нарзанной галереей (*во времена Лермонтова галереи ещё не было – В.Я.*), – да эффектную сцену дуэли, конечно, – хотя не принимал, зачем она вся затеялась, изза какого-то пустяка. А через «Бородино» – шагнул я в Отечественную войну, вскоре развёрнутую мне тётей (*по-видимому, Приной Ивановной Щербак – В.Я.*) в огромном альбоме «1812 год». И уже в первые годы советской школы – не увлечённый ею, скорее отторженный – я читал «Войну и мир» (меньше всего замечая романную сторону, но поражённый исторической), – и так расстались мы с Лермонтовым – до моего почтительного, в 17 лет, прихода на место его дуэли, а затем – и в отдаляющую прорву десятилетий. Нет, ещё приходил же я и в пятигорский музей его, под мои 40, уже воротясь из ссылки, и после ракового корпуса, с новыми мерками жизни и смерти» [5, С.85].

Памятным для Солженицына было и посещение музея-усадьбы «Тарханы», о чём он также написал в очерке «Мой Лермонтов» [5, С.85].

Трепетное и «родственное» отношение к Лермонтову не означало для Солженицына слепого преклонения перед его творчеством, не критичного отношения к нему. Разные произведения Михаила Юрьевича Александр Исаевич оценивает по-разному. «Героя нашего времени» Солженицын воспринимал как «странную сплотку из совершенно разнородных и разнородно написанных кусков, в обрамление довольно обширной и довольно скучноватой «Княжны Мери»» [5, С.86]. В образе Печорина, по мнению Солженицына, много недосказанного или даже не совсем убедительного (как и в образах большинства других героев). Вроде бы офицер военного времени, а фактически – бездельный, самов-

ластный барин, живущий на всём готовом (при этом слуги, хотя и подразумеваются, но пребывают всё время как бы «за кадром»). Так же, по мнению Солженицына, не показана достаточно убедительно любовь Веры к Печорину, равно как и Печорина к Вере. Здесь уместно будет сказать о широко бытующем в читательской среде стереотипном мнении, что тематика произведений самого Солженицына бесконечно далека от проблемы взаимоотношений мужчины и женщины. Однако творчество Александра Исаевича совершенно не ограничивается социально-политической тематикой и философским осмыслением бытия человека в обществе и государстве, а также темы соотношения добра и зла внутри самого человека. Так, некоторые совершенно блестящие главы романов «В круге первом» и «Октябрь Шестнадцатого» демонстрируют нам то, что писатель много размышлял и проникал в самые глубины психологии отношений между мужчиной и женщиной.

Гораздо выше «Героя нашего времени» Александр Исаевич оценивал стихи Лермонтова, указывая, что без них русская поэзия сильно бы обеднела. Притом поэму «Кавказский пленник» Солженицын считал «юношеской» по стихосложению и сентиментальной по сюжету. Совсем другое – поэма «Мцыри» с её уверенным, стройным, сильным стихом, «искренним изродным чувством» и «кипящим воображением» молодого поэта. «Песню о купце Калашникове» Солженицын находит великолепной и считает, что она представляет собой блестящее проникновение в русский народный былинный стих. Подлинное восхищение у Александра Исаевича вызвала поэма «Демон», которая по мнению писателя «глубока мыслью и прозрением». Солженицын отмечает, что в отличие от Мефистофеля Гёте, лермонтовский Демон не является монолитом зла, но аналитично расщеплён автором. Демон терзается воспоминаниями о прошлом, о тех днях, «когда он не был злым» и «когда глядел на славу Бога, не отвращаясь от Него». Он хочет «с небом помириться», любить, молиться, веровать добру. В поэме, по мнению Солженицына, встретились «расслабляющая сила искушения» и «противостоящая возможность любви в одоление зла» [5, С.87].

Исследователь творчества А.И. Солженицына Т.М. Автократова отмечает, что очерки «Литературной коллекции» представляют собой читательский дневник писателя. Им свойственна подчёркнутая непосредственность в передаче впечатлений; наличие информации об авторе, записываемой для памяти; рассмотрение известных текстов с целью выяснения, со своей точки зрения, степени правдивости сложившегося мнения о художнике и произведении. Дневниковость проявляется в активном присутствии сугубо личных впечатлений и фактов [1, С.23].

Подводя итоги сказанного, отметим, что суждения Солженицына о произведениях Лермонтова в очерке «Мой Лермонтов» носят субъективный характер. Писатель излагает в очерке сугубо личное восприятие произведений классика русской литературы XIX в. И, при том, что отношение Солженицына к различным произведениям Лермонтова неоднозначно, имя выдающегося русского поэта XIX столетия для Александра Исаевича находится на особенном месте, как что-то исконное, родное с детства, олицетворённое любимыми с детства книгами и связанное с дорогой писательскому сердцу природой Кавказа.

Примечания:

1. Автокротова Т.М. Из «Литературной коллекции» А.И. Солженицына как явление писательской критики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тюмень, 2004.
2. Сараскина Л.И. Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2009. – 959 с., ил.
3. Солженицын, А.И. Август четырнадцатого // Роман-газета. 1991. № 23-24 (1173-1174). С. 1-96.
4. Солженицын, А.И. Крохотки. М.: Слово, 2018. – 96 с.
5. Солженицын, А.И. Мой Лермонтов // Что читать. 2008. Сентябрь / октябрь. № 1. С. 84-87.

ПРИЛОЖЕНИЕ

А.В. Данилов

(г. Пятигорск)

К ИСТОРИИ КАМЕННОЙ ПЛИТЫ ИЗ ГРОТА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В Г. ПЯТИГОРСКЕ

В конце мая 2025 г. в стенах Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в г. Пятигорске прошла Международная научная лермонтовская конференция. В секции «Музееведение и историческое краеведение» было заявлено пять сообщений. Чисто музееведческих тем не было, хотя авторы не обошли стороной вопросы работы музеев. Не преследуя цели рассказать о каждом из докладов (хотя они стоят отдельного повествования), остановимся на одном, который был небезынтересен сотрудникам музея-заповедника М.Ю. Лермонтова в г. Пятигорске.

Краевед и экскурсовод Владислав Борисович Алябышев не первый раз принимает участие в работе лермонтовской конференции. В 2023 г. он представил замечательное сообщение, обогатившее историю фотофиксации Домика Лермонтова. На этот раз свой рассказ он также посвятил музею и музейной истории. Выводы, локальные и незначительные в масштабах лермонтоведения, но интересные в краеведческом ракурсе, побудили волну обсуждения у местной краеведческой общественности и стали причиной настоящего сообщения.

Весной 2025 г. В.Б. Алябышев обратился в музей с запросом об истории каменной плиты, установленной в 1870 г. в гроте Лермонтова в г. Пятигорске почитателем творчества М.Ю. Лермонтова – Ильёй Васильевичем Алексеевым. Сведения из фондовых документов, а также изображения сувениров, при производстве которых использован текст стихотворения, были предоставлены заявителю. Используя эти сведения, произведя инструментальные исследования на месте (у грота Лермонтова), краевед установил, что каменная плита не утрачена, а находится на территории музея. Важным документом стала фотография Ф.Н. Гадаева, зафиксировавшая состояние грота в конце XIX в. Она (и ещё две, отличающиеся только паспорту) хранится в фондах Государственного исторического музея [1].

История грота Лермонтова, которая почти два столетия будоражит умы почитателей творчества поэта, интересовала многие поколения кра-

еведов. Публикации о гроте встречаются у С.И. Недумова, Л.Н. Польского, А.Н. Коваленко, С.В. Боглачёва, да почти у всех местных краеведов. Считаем, что нет смысла повторяться, тем более, в очередном сборнике научной лермонтовской конференции будет опубликована статья В.Б. Алябышева. Скажем лишь, что стихотворение И.В. Алексеева было опубликовано в местной курортной газете «Листок для посетителей Кавказских Минеральных Вод» 27 августа 1870 г. В том же году каменная плита со стихотворением была установлена в гроте Лермонтова [9, С. 17].

После тщательного анализа предоставленных В.Б. Алябышеву документов удалось получить дополнительные незначительные, но интересные сведения по рассматриваемой проблематике. В первом томе книги поступлений научно-вспомогательного фонда за номером 1085 указана интересующая нас каменная плита. У записи отсутствует датировка, но по почерку несложно понять, что она сделана главным хранителем музея С.И. Недумовым. Вероятно, после окончания Великой Отечественной войны книги поступлений были переписаны. Графа «датировка» в книгах поступлений начала заполняться в 1954 г. Сергей Иванович Недумов был утверждён в должности заведующего фондами музея в 1945 г. Тогда же он смог вернуться к выполнению своих основных должностных обязанностей. Из этого следует, что запись экспоната в состав фонда следует относить к периоду 1945-1954 гг. Можно попробовать сузить хронологические рамки записи в фонды до 1953-1954 гг., так как номер 1085, под которым числилась каменная плита, является последним в списке недатированным музейным предметом.

Графа «время, источник поступления» заполнена сухо и неинформативно: «из старой экспозиции». Среди служебной переписки музея сохранился документ, датируемый 25 марта 1932 г., который проливает свет на историю появления экспоната в музее. Документ написан на фрагменте разлинованного листа из какой-то учётной книги. В левом верхнем углу указана дата и словами написано «штамп»; в правом верхнем углу слово «копия», что говорит о том, что перед нами список с оригинального документа.

«В курортный музей / Музей «Домик Лермонтова» имеет сведения о том, что: / 1) Камень, который был на могиле Лермонтова на пятигорском кладбище, в настоящее время находится в Кур. музее. / 2) Доска с текстом стихотворения Тамбовского помещика, находившаяся в гроте Лермонтова, в настоящее время изъята из грота и находится при Кур. музее. / Музей «Домик Лермонтова», как специальный памятник гениальному поэту и хранитель предметов, имеющих какую-либо связь с памятью о поэте, находит, что указанные предметы могли бы значи-

тельно дополнить количество экспонатов музея и способствовать наиболее яркому представлению прошлого о Лермонтове. / А потому музей просит передать указанные два предмета в собственность музея «Домик Лермонтова». / Зав. музеем (Коротков)» [6, Л. 1-1 об.]. Из текста можно предположить (но нельзя утверждать по причине отсутствия описания сохранности предмета), что каменная плита из грота Лермонтова в 1932 г. имела на поверхности какие-то надписи; впоследствии она передана в музей «Домик Лермонтова» из Курортного музея.

В процитированном документе указан ещё один интересный предмет – «камень с могилы М.Ю. Лермонтова». Его судьба известна со слов директора музея Елизаветы Ивановны Яковкиной, сменившей на посту Степана Дмитриевича Короткова. Между этими персонами были неприязненные отношения. Яковкина поведала иную легенду о происхождении камня, но, придя в музей, вскоре постаралась избавиться от сомнительного экспоната. В книге «Последний приют поэта» Е.И. Яковкина писала: «...был установлен «камень с могилы Лермонтова» в виде какой-то глыбы полуметровой высоты, грубо обтёсанной наверху наподобие крышки гроба. Этот «экспонат» узнали в 1938 г. каменщики,правлявшие в саду музея стены. Они рассказали, что каменная глыба была в 1935 году по заказу директора привезена в «Домик» из старой заброшенной каменоломни» [13, С. 95].

В графе «наименование и краткое описание предмета» читаем: «Плита машукского мрамора с текстом стих. И. Алексеева «Гроту Лермонтова». 1878 г.», а в графе «материал»: «камень». На территории г. Машук нет месторождений мрамора. Вероятно, речь идёт о метаморфизованном известняке, который образован под воздействием давления и/или высоких температур и приобрёл особые физико-химические свойства. С осторожностью говорим о наименовании горной породы, так как не обладаем достаточными знаниями в петрологии, а проведение инструментальных исследований не входит в задачи настоящей работы.

Следующие графы «размер» и «сохранность» позволяют нам однозначно соотнести записанный предмет с плитой, находящейся на территории музея. В графе «сохранность» указано: «разбита на две части»; размеры – 146 (?) x 90 x 15 см. Около первого большего размера нами поставлен знак вопроса, так как этот параметр плохо читается. Были произведены замеры плиты на музейной усадьбе, и они сошлись с указанными в книге поступлений параметрами. Кроме того, плита на улице также разбита на две части.

В последней графе «примечание» рукой главного хранителя Изабеллы Григорьевны Тер-Габриэльянц написано, что по акту от 12 марта

1967 г. музейный предмет был списан. В упоминаемом акте повторяются некоторые сведения из книги поступлений. В причине для списания указано: «Камень раскрошился от времени». Там же И.Г. Тер-Габриэлянц карандашом дописала: «Акт дек. 1960 г.». Поиски акта были затруднительны, так как не было ясности, какой это акт и где он может храниться, и сохранился ли он. Однако он был найден. Документ написан в декабре 1960 г. С.И. Недумовым чернилами на маленьком фрагменте бумаги: «Акт. Декабря 1960 г.г. Пятигорск / Мы, нижеподписавшиеся, зав[едующий] филиалом Госмузея «Домик Лермонтова» Селегей П.Е., зав. фондами этого же музея Недумов С.И. и научн[ый] сотрудник Симанская В.Я. составили настоящий акт в том, что числящаяся под номером 1085 научно-вспомогательного фонда как поступившая из старой экспозиции плита машукского мрамора с текстом саморекламного стих[отворения] И. Алексеева «Гроту Лермонтова» 1878 года, в настоящее время, совершенно разбита на части и подлежит списанию». В том же деле имеется машинописный вариант акта с подписями членов комиссии. Он отличается от рукописного датой составления: 29 ноября 1960 г., а также отсутствием в тексте акта слова «саморекламного».

Этот документ открывает имена музейных сотрудников, участвовавших в списании предмета. Известный лермонтовед Сергей Иванович Недумов, создатель Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова Павел Евдокимович Селегей, а также научный сотрудник музея Вера Яковлевна Симанская, отдавшая работе в музее большую часть жизни, стали членами комиссии, решившей судьбу экспоната. В это время музеем руководила Александра Ильинична Гребенкова.

Сегодня, спустя 65 лет, сложно судить об обстоятельствах созыва комиссии, о том, почему только через семь лет плита была списана, почему она не была разбита и не использована при реставрации строений или тротуаров, а появилась на самом видном месте перед входом в Домик Лермонтова. Вероятно, сохранность памятной плиты, отсутствие возможностей для её реставрации, нецелесообразность её хранения привели к подобному решению.

Точная дата появления памятной плиты в музее остаётся открытой. В «плане реорганизации музея “Домик Лермонтова”», составленном директором С.Д. Коротковым 1 июня 1931 г., описаны мероприятия по «организации историко-биографической экспозиции», среди которых отмечена необходимость установки «во второй комнате Домика» копии картины художника Г.П. Кондратенко «Грот Лермонтова», а также «каменной доски со стихотворением Алексеева» [7, Л. 12]. Как мы выяснили ранее, в 1932 г. С.Д. Коротков перешёл к активным действиям.

В немногочисленных документах, оставшихся от директорства С.Д. Короткова, найден интересный документ, из которого становится ясно, что вопрос о списании памятной плиты поднимался давно. Степан Дмитриевич Коротков писал письмо некоему Александру Владимировичу – автору «очерка об убийстве Лермонтова»: «Ещё один вопрос: Вы, наверное, помните, что в музее хранится камень с высеченным на нём стихотворением Тамбовского помещика Алексеева. Некоторое время тому назад в Пятигорск приезжала тов. Сталь. Она предлагает выбросить этот камень – это стихотворение как идеологически чуждое произведение. По моему мнению, этот камень является ценным документом ненавистной нам эпохи и мне очень не хочется его выбрасывать. / Не найдёте ли возможным поговорить по этому поводу в Наркомпросе и о результатах сообщить мне?». Сверху письма карандашом красного цвета (вероятно, рукой Е.И. Яковкиной) подписано: «1931 г.» (скорее всего, ошибочно) [8, Л. 48].

В 1933 г. С.Д. Коротков в докладной записке в сектор науки Наркомпроса подробно описал деятельность музея, а также коротко экспозицию музея: «Вторая комната [...] Грот Лермонтова. Большая картина, написанная масляными красками. Картина эта установлена на большой каменной плите, на которой высечено стихотворение Тамбовского помещика, обращённое к гроту. Стихотворение это, безусловно, идеологически чуждо нам, но мы решили его сохранить, т.к. оно ярко отражает психологию русского помещика, его взгляд на таких людей, как Лермонтов и т.д. Тут же имеется объяснение о значении грота и указанной каменной плиты» [5, Л. 198]. Кстати, в той записке нет указаний на наличие в музее плиты якобы с могилы М.Ю. Лермонтова. Экспозиционный приём, описанный Коротковым, сложно реконструировать. Непонятно, плита лежала на полу или стояла вертикально, опёртая на стену. Каким образом была закреплена картина – поверх плиты или стояла сверху на её ребре.

Мы не знаем, где хранилась памятная плита после начала работ по реэкспозиции, предпринятой Е.И. Яковкиной. Наверняка экспонат был вынесен из экспозиции (на сохранившихся фотографиях 1940-х гг. он не обнаружен) и помещён в хозяйственные постройки или под навес. Вандализм по отношению к памятной плите, предпринятый ещё в XIX веке, когда она была установлена в гроте, обстоятельства демонтажа и переноса в Курортный музей, условия хранения в музее (на экспозиции или под открытым небом), перенос плиты в музей «Домик Лермонтова» могли сильно повлиять на её сохранность.

Краеведом В.Б. Алябшевым был поднят закономерный вопрос

о времени использования памятной плиты для мощения тротуара. Это можно попытаться сделать, изучив фотографии Домика Лермонтова за 1940-1960-е гг. Собрание музея включает довольно обширный фотографический материал, связанный с историей реставрации и благоустройства музейной территории. Однако большинство фотографов делали общие виды Домика и других построек, не обращая внимания на элементы мощения. Фотограф зафиксировал большие благоустроительные работы во время подготовки к открытию отдела музея в бывшем доме Верзилиных. В 1949 г. производились каменные работы на входе в музей со стороны ул. Лермонтова, в 1946-1948 гг., 1954 г. – на территории самого музея.

Среди фотографий из архива Е.И. Яковкиной, имеется датированный 1948 г. (подпись карандашом на оборотной стороне фотоснимка) фотоснимок Домика Лермонтова со стороны ул. Лермонтова [3], на котором отчётливо видна памятная плита. Причём плита была повернута к зданию короткой стороной. На фотографии видны отверстия по углам для крепления и утрата одного из углов каменной плиты. Плохо, но просматривается то, что плита уже была расколота пополам. Можно ли считать датировку точной? На другом снимке [2], датированном 1948 г. (снимок сделан с крыши хозяйственных построек), плиты нет.

Ещё одним важным источником по истории рассматриваемого вопроса являются печатные издания о лермонтовских местах, подготовленные сотрудниками музея. В 1938 г. Елизавета Яковкина в книге «По лермонтовским местам» писала о гроте Лермонтова: «В 1922 г. доска была из грота убрана и сейчас находится в фондах музея “Домик Лермонтова”» [10, С. 94]. В переиздании 1946 г. Елизавета Яковкина повторила тот же текст [11, С. 50]. В издании 1948 г. автор убрала информацию о каменной плите [12, С. 102]. Ещё один путеводитель «По лермонтовским местам», изданный в 1952 г., – результат усилий коллектива авторов: А.И. Гребенковой, П.Е. Селегея и С.И. Недумова. В разделе, посвящённом лермонтовским местам г. Пятигорска, автором которого являлся С.И. Недумов, читаем о гроте Лермонтова: «Дальнейшая история грота довольно печальна. В конце 50-х годов прошлого века [XIX в. – А.Д.] для содержания его в чистоте и порядке пришлось одновременно с облицовкой сделать железную решётку и держать грот на замке. Находились, правда, и почитатели поэта, но это «почитание» проявлялось иногда в таких формах, которые могли вызвать только возмущение и негодование. Достаточно указать на мраморную доску с бездарными виршами в память Лермонтова некоего тамбовского помещика Алексеева, сооружённую им прежде всего для собственной рекламы.

Эта доска в течение многих лет красовалась в гроте и убрана оттуда только в советское время» [4, С. 70-71].

Документы из фондов Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова подтверждают предположение краеведа В.Б. Алябьева, что памятная плита, списанная из собрания музея в 1967 г., действительно, была использована для мощения усадьбы. Нет подтверждений или опровержений о том, сохранилась ли надпись на плите. Фотографии того периода говорят о том, что плита появилась около входа в Домик Лермонтова за неимением других больших и плоских каменных плит. Возможно, кто-то из «сердобольных» сотрудников нашёл «надёжное» место для сохранности бывшего экспоната и оставил загадку для будущих поколений исследователей.

В истории музея было немало списанных экспонатов из-за неудовлетворительной сохранности: разбитые вазы, истлевшие листы бумаги, разрушенные гипсовые макеты и т.п. Естественно, разрушение предмета не предполагает полную его утрату (тогда бы это квалифицировалось как пропажа); остаются фрагменты, которые списываются в соответствии с требованиями инструкций и утилизируются.

Как видно из представленных выше документов, предложения убрать памятную плиту из экспозиции звучали ещё во время директорства С.Д. Короткова. Директор отстоял экспонат, обосновав, что он используется как элемент идеологического воспитания посетителей. История создания плиты, дальнейшая судьба стихотворения: публикации в печати, создание сувениров с текстом стихотворения, издание его отдельной брошюрой, – говорят о том, что отставной поручик из Тамбовской губернии Илья Васильевич Алексеев, несомненно большой любитель творчества Михаила Юрьевича Лермонтова, занимался саморекламой, как было верно указано в 1960 г. в черновике акта на списание предмета из собрания музея.

Не нужно быть филологом, прочитав произведение Алексеева, понять, что оно не имеет большой литературной ценности. Об этом ещё в XIX веке писали авторы путевых заметок и путеводителей, сообщавших сведения о гроте. Вряд ли это произведение можно назвать «первым литературным путеводителем» по городу. Автор упомянул общеизвестные факты: убийство М.Ю. Лермонтова на дуэли, похороны в Пятигорске, перевозка праха в Тарханы. Он использовал лермонтовские строки и пофантазировал, о чём мог думать поэт.

Илья Алексеев для сохранности плиты с собственным стихотворением, облицевал вход в грот и установил решётку. Сомнительное отношение к «памятнику и храму поэту», как писал сам автор,

в который Алексеев заходил, «память прошлого лелея». Установка памятной плиты, её реставрация и облицовка грота пришлось на контрагентский период управления курортами. Контрагент Андрей Матвеевич Байков, при котором происходила реставрация плиты, использовал любой способ для развития переданных в его ведение курортов. Может быть, А.М. Байков, имея планы дальнейшего продвижения «лермонтовского бренда» в г. Пятигорске (его деятельность это подтверждает: работа по установке памятника М.Ю. Лермонтову в г. Пятигорске, а также организация первых «Дней памяти» поэта в 1881-1884 гг.), поддержал И.В. Алексеева в искажении природного и исторического памятника.

Выступление краеведа В.Б. Алябышева на международной научной лермонтовской конференции вызвало бурную реакцию среди местной краеведческой общественности. Звучат предложения поднять плиту и посмотреть, сохранилась ли надпись на обратной стороне. А если надписи нет? Трудно представить, как на плите, пускай и большой, могли быть высечены 88 строк текста стихотворения (если брать в расчёт, что интервал между строками примерно равен высоте буквы, то высота буквы без учёта площади для заголовка и подписи к стихотворению, должна быть не более 1,5 см). Слышны обвинения, что музейные сотрудники допустили и десятилетиями поощряют вандализм по отношению к историческому памятнику, реплики о том, что его нужно поместить на экспозицию или вернуть в грот Лермонтова. Несомненно, в музейной практике много примеров создания лапидариев – экспозиций с образцами старинной письменности, выполненной на камнях. Это возможно после расширения музейной территории.

Примечания:

1. ГИМ. 42949/23705–23707.
2. ГМЗЛ. НВФ 3868/8.
3. ГМЗЛ. НВФ 3868/163.
4. Гребенкова А.И., Недумов С.И., Селегей П.Е. По лермонтовским местам. Путеводитель. – Ставрополь: Крайиздат, 1952. – 124 с.
5. Докладная записка С.Д. Короткова в сектор науки Наркомпроса [машинопись, 1933 г.] // ГМЗЛ. НВФ 2296/2. Документы С.Д. Короткова.
6. Коротков С.Д. Докладная записка в Курортный музей [рукопись, 25.03.1932 г.] // ГМЗЛ. Документы отдела фондов.
7. Коротков С. План реорганизации музея «Домик Лермонтова» [машинопись, 1.06.1931 г.] // ГМЗЛ. НВФ 3438/1.

8. Письмо С.Д. Короткова – Александру Владимировичу [машинопись; 1930-е гг.] // ГМЗЛ. НВФ 2296/2. Документы С.Д. Короткова.
9. Полякова О.А., Чегутаева Л.Ф. Летопись города-курорта Пятигорск. Раздел 3. – Ставрополь: Графа, 2014. – 64 с.
10. Яковкина Е.И. По лермонтовским местам. – Ворошиловск: Ворошиловское краевое изд-во, 1938. – 120 с.
11. Яковкина Е.И. По лермонтовским местам. – Пятигорск: Изд-во «Пятигорская правда», 1946. – 86 с.
12. Яковкина Е.И. По лермонтовским местам. – Пятигорск: Тип. им. Г.Г. Анджиевского, 1948. – 144 с.
13. Яковкина Е. Последний приют поэта. Домик М.Ю. Лермонтова. Пятигорск: ГРАФФИТИ, 2004. – 154 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Абрамова В.И.** – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого.
2. **Алябьев В.Б.** – краевед, филокартист, г. Пятигорск.
3. **Башикиров Д.Л.** – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского Государственного университета.
4. **Беляев Н.С.** – канд. пед. наук., ст.н.с. Отдела Библиотеки Академии наук при Институте русской литературы РАН, г. Санкт-Петербург.
5. **Бербащ Т.И.** – канд. пед. наук, член Союза художников России, член Московского Лермонтовского общества, Заслуженный работник образования Липецкой области.
6. **Берикашвили К.К.** – студент, бакалавриат. Московский Государственный Университет имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, г. Москва.
7. **Буянова Г.Б.** – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ТГУ имени Г.Р. Державина, г. Тамбов.
8. **Готье Н.И.** – присяжный переводчик при Апелляционном суде г. Экс-ан-Прованс.
9. **Готье Ф.** – Архитектор LESARCHITECTESFG, Франция, г. Марсель.
10. **Данилов А.В.** – канд. ист. наук, главный хранитель музейных предметов Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова, г. Пятигорск.
11. **Зотов С.Н.** – д-р. филол. наук, доцент, профессор Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) Ростовского государственного экономического университета – РГЭУ (РИНХ).
12. **Кленина Л.И.** – д-р. пед. н., профессор кафедры высшей математики, Национальный исследовательский университет «Московский Энергетический институт».
13. **Козлова Н.Н.** – библиотекарь ведущей квалификационной категории, Библиотека № 9 СПб ГБУ «ЦБС Приморского района» г. Санкт-Петербурга.
14. **Кондратенкова Е.А.** – канд. филол. наук, доцент кафедры английского языка и переводоведения, Смоленский государственный университет.
15. **Красильникова Е.Г.** – д-р культурологии, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник музея-заповедника «Тарханы», научный и литературный редактор музея.

16. *Купцова Н.Е.* – д-р делового администрирования, г. Москва.
17. *Мегрелишвили Т.Г.* – д-р филол. наук, профессор, Грузинский технический университет, г. Тбилиси.
18. *Милевская Н.И.* – канд. филол. н., г. Томск.
19. *Миллер О.В.* – советский и российский литературовед и библиограф.
20. *Озеркин С.А.* – аспирант кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.
21. *Павлов А.Ф.* – ведущий инженер, публичное Акционерное Общество Научно-Производственное Объединение «Алмаз», г. Москва.
22. *Патров Д.В.* – почётный деятель искусств Ставропольского края, г. Пятигорск.
23. *Погребная Я.В.* – д-р филол. наук, ГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт».
24. *Сизонова Н.Г.* – зав. экспозиционным отделом Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова, г. Пятигорск.
25. *Смагина И.И.* – сотрудник отдела культурных инициатив, СКУНБ им. Лермонтова.
26. *Соснина Е.Л.* – канд. ист. наук, доцент, главный научный сотрудник Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова, г. Пятигорск.
27. *Фадичева Е.Н.* – независимый исследователь, г. Москва.
28. *Фёдоров М.Л.* – канд. филол. наук., старший научный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), отдел рукописей.
29. *Шелестов Р.В.* – д-р делового администрирования, Стокгольмская Школа Экономики, Швеция.
30. *Ходанен Л.А.* – д-р филол. наук, профессор кафедры литературы, русского языка и иностранных языков государственного Кемеровского института культуры.
31. *Шипулина Г.И.* – канд. филол. наук, доцент, Бакинский славянский университет, кафедра Общего языкознания, Азербайджан, г. Баку.
32. *Шлыков В.А.* – канд. искусствоведения, Центральная библиотека им. С. Есенина, г. Люберцы, Московская область.
33. *Юхнова И.С.* – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского».
34. *Яновский Е.С.* – канд. ист. н., ведущий научный сотрудник ИКЦ «Музей А.И. Солженицына» в г. Кисловодске.

